



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

SEDE AMMINISTRATIVA: UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
DIPARTIMENTO DI ROMANISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE
LINGUISTICHE, FILOGICHE E LETTERARIE
INDIRIZZO IN ROMANISTICA
XXIV CICLO

**A MISURA DI CANTO.
ASPETTI DELLA METRICA NEI
LIBRETTI SCRITTI PER VERDI**

DIRETTORE DELLA SCUOLA
CH.MO PROF.SSA ROSANNA BENACCHIO
COORDINATORE D'INDIRIZZO
CH.MO PROF. GIANFELICE PERON
SUPERVISORE
CH.MO PROF. SERGIO BOZZOLA

DOTTORANDO
DANIELE DARRA

Indice

Premessa	p. 4
PARTE I: STROFE	
1) Strofe libere di recitativo	p. 7
2) Strofe misurate	p. 36
2.1 Introduzione metodologica	p. 36
2.2 Modalità d'organizzazione delle strofe misurate	p. 53
2.3 Strofe singole	p. 64
a) Distico	p. 66
b) Strofa ternaria	p. 68
c) Tetrastica	p. 69
d) Esastica	p. 72
e) Ottastica	p. 73
f) Decastica	p. 76
g) Dodecastica	p. 78
h) Strofe con numero dispari di versi	p. 79
i) Lassa	p. 80
2.4 Strofe composte	p. 84
2.4.1 Macrostrofe isometriche	p. 84
a) Distici	p. 89
b) Tetrastiche	p. 92
c) Esastiche	p. 106
d) Ottastiche	p. 109
e) Decastiche e dodecastiche	p. 110
f) Strofe ternarie, pentastiche, eptastiche	p. 110
2.4.2 Aggregati strofici complessi	p. 111
2.4.2.1 Strofa+distico	p. 113
a) Tetrastica+distico	p. 113

b) Esastica+distico	p. 119
c) Ottastica+distico	p. 121
d) Decastica+distico	p. 124
e) Dodecastica+distico	p. 126
f) Lassa+distico	p. 127
g) Strofe con numero dispari di versi+distico	p. 129
2.4.2.2 Strofa+strofa	p. 129
2.4.2.3 Moduli strofici complessi	p. 132
2.5 Due libretti d'eccezione": <i>Otello</i> e <i>Falstaff</i>	p. 137
2.5.1 Strofe libere	p. 141
2.5.2 Strofe misurate	p. 145
2.5.2.1 <i>Otello</i>	p. 147
2.5.2.2 <i>Falstaff</i>	p. 150
PARTE II: VERSI	
3) Principi metodologici e metrici generali	p. 157
4) Versi astrofici	p. 169
4.1 Endecasillabi astrofici	p. 175
4.2 Settenari astrofici	p. 182
4.3 Combinazioni tra endecasillabi e settenari astrofici	p. 186
5) Versi strofici	p. 190
5.1 Quinari	p. 200
5.2 Senari	p. 203
5.3 Settenari	p. 207
5.4 Ottonari	p. 213
5.5 Decasillabi	p. 217
5.6 Endecasillabi	p. 221
5.7 Versi doppi	p. 224
Appendice	p. 242
Bibliografia	p. 244

Premessa

Il composito prodotto letterario denominato libretto d'opera, e più precisamente l'aspetto metrico che lo caratterizza, costituisce l'oggetto del presente lavoro. La particolarità della sua natura nasce dall'eterogeneità dei fattori chiamati ad interagire nella sua stesura, trattandosi, in primo luogo, di un testo poetico, destinato però ad essere integrato e ad alimentare due “contesti” non letterari: quello musicale ed infine quello teatrale, dai quali, già all'atto della composizione e successivamente dell'esecuzione, viene inglobato ed assimilato all'interno dei loro meccanismi.

L'analisi metrica, di cui s'intende qui fornire i primi risultati, è stata condotta sui libretti italiani composti per Giuseppe Verdi, frutto del lavoro di autori diversi, concepiti in anni diversi nell'arco di circa un sessantennio (dal 1839, anno della prima dell'*Oberto conte di San Bonifacio*, fino al *Falstaff* messo in scena nel 1893). Essa si articola in due parti, ognuna dedicata ad un aspetto metrico particolare: la prima parte si occupa dell'analisi della produzione librettistica verdiana dal punto di vista delle strofe, esaminando il trattamento riservato alle varie tipologie strofiche in essa impiegate, nonché la dinamica quantitativa e qualitativa che ogni singola tipologia ha subito lungo i diversi periodi compositivi eventualmente individuabili. La seconda parte è dedicata invece ai versi, ovvero al loro trattamento prosodico e ritmico, cercando di determinarne le caratteristiche principali per poi tentare di delineare le eventuali tendenze stilistiche che ne risultano, con particolare riguardo ai vari profili ritmici che ogni singola misura versale dimostra di

assumere, ed alla loro distribuzione lungo l'asse diacronico scandito dalle date delle prime rappresentazioni delle singole opere. Ognuna di queste due parti è stata poi suddivisa in due sezioni in base alla natura drammaturgica del materiale poetico *ivi* esaminato, distinguendo perciò tra la sua destinazione ad essere intonato come recitativo oppure come pezzo cantabile.

In questo modo sarà possibile esaminare in quale maniera le forme metriche tradizionali siano state selezionate e disposte per adeguarsi al complesso codice melodrammatico entro cui il libretto è destinato ad operare, e se e come attraverso gli anni della lunga carriera di Verdi sia andata modificandosi l'interna articolazione formale di questo ambiguo e spesso screditato prodotto poetico. Con la consapevolezza che tale lavoro, al di fuori della dimensione letteraria entro cui si è sempre cercato di procedere, possa costituire un utile strumento per poter giungere ad una comprensione profonda dei fenomeni metrici combinati, in connessione con i corrispondenti fenomeni musicali e drammatici, nel complesso ed eterogeneo genere artistico costituito dal melodramma.

PARTE I: STROFE

1) Strofe libere di recitativo

Alcune precisazioni terminologiche preliminari. Le parti del libretto su cui in questo paragrafo verrà posta l'attenzione vengono spesso definite genericamente "recitativi". Il significato di tale termine ha però un'origine prettamente musicale, in quanto indica in sostanza uno «stile di canto che imita i modi della recitazione parlata (...) caratterizzato da uno stile prevalentemente sillabico e dall'impiego estensivo di note ripetute alla stessa altezza o di modi per grado congiunto o per piccoli intervalli, procedimenti che consentono una piena comprensione delle parole intonate». Anche le sue tipologie vengono distinte in base a caratteristiche musicali: recitativo semplice o secco se «sostenuto dal solo basso continuo», oppure strumentato «ovvero "accompagnato" dall'intera orchestra»¹. Le caratteristiche metriche associate ai recitativi fanno invece principalmente riferimento all'area del madrigale cinquecentesco e della poesia drammatica, di origine sempre cinquecentesca, tipica in particolare del dramma pastorale (dal quale verranno poi mutate nel successivo dramma per musica), in cui le azioni sceniche sono appunto composte in quello che viene generalmente definito con la perifrasi, d'uso non troppo agevole, di «discorso libero di endecasillabi e settenari»² o, a

1 Definizioni tratte da *Le parole del teatro musicale*, a cura di F. Della Seta, Carocci, Roma, 2010, pp. 100-101. «Il recitativo secco», ci avverte E. Rescigno (*Dizionario verdiano*, BUR, Milano, 2001) «si trova solo in un'opera, *Un giorno di regno*», datata 1840, seconda, sfortunata opera di Verdi ed unico tentativo, fino al Falstaff (1893), di cimentarsi con il repertorio comico. «Tutti gli altri recitativi verdiani sono accompagnati dall'orchestra, ma il tradizionale andamento libero regolato soprattutto dall'accento naturale della parola e governato unicamente dalle leggi della prosodia, cede sempre più il passo ad un declamato di più ampio respiro, misurato dagli accenti musicali, fino a scomparire quasi del tutto nelle ultime opere», tanto che l'indicazione "recitativo" appare sempre più raramente nell'intestazione dei numeri musicali, sostituita da "scena".

2 Così denominato da P. G. Beltrami nel suo manuale *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 329, oppure con la formula «recitativi in endecasillabi e settenari a schema libero» (p.

sottolineare il legame con la libertà formale del madrigale nel suo ultimo stadio di sviluppo, di «metro madrigalesco libero»³.

Una definizione metrica più diretta, per quanto assai più ambigua, proviene dall'ambito musicologico⁴ e porta ad estendere la capienza di quella categoria in cui tradizionalmente in poesia si raccolgono i testi in versi “sciolti” - denominazione spettante principalmente ai componimenti in serie di endecasillabi non rimati - anche a quelli in cui le serie di endecasillabi si aprono all'inserzione principalmente di settenari, mistura polimetrica che abbiamo detto caratterizzare il metro dei recitativi, in contrapposizione ai sistemi strofici delle arie, composte in versi cosiddetti “misurati”⁵. Raramente infatti si riscontrano recitativi formati da soli endecasillabi (eccettuate le forme minime che contano solo qualche unità versale), ancor più raro incontrarne qualcuno che consta di soli settenari. Un altro fattore che induce ad adoperare con riserva tale denominazione deriva dal fatto che nel caso dei recitativi non è esclusa a priori la possibilità di riscontrare al loro interno sistemi, assai semplici in realtà, di rapporti rimici tra i versi di cui si compongono, anzi, come vedremo, questo risulta un tratto ricorrente nella maggior parte dei casi, e funzionale per molteplici aspetti, di ordine sia sintattico-strutturale che drammaturgico-musicale.

Per tutto questo genere di motivi, si è scelto di procedere ad una diversa

331, e così anche ne *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 147).

3 *La metrica italiana. Teoria e storia*, F. Bausi e M. Martelli, Le Lettere, Firenze, 1993.

4 *Un teatro tutto cantato*, G. Staffieri, Carocci, Roma, 2012, pp. 136-139.

5 Tale allargamento del concetto metrico riguardante i versi “sciolti” viene implicitamente condotto anche da Paolo Fabbri (in *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino, 2007, p. 6 e sg.), il quale usa proprio questa denominazione (La forma aperta: prosodia dei versi sciolti) nel titolo del secondo capitolo del volume, oltre che ovviamente nelle pagine successive, dove però quasi all'inizio si trova la consueta definizione del metro come «libera combinazione di endecasillabo e settenario», senza tuttavia distinguere esplicitamente la sua alterità rispetto al concetto di verso sciolto propriamente detta,

proposta terminologica che distinguerà le *strofe libere*, corrispondenti appunto ai blocchi di endecasillabi e settenari a schema libero, dalle *strofe misurate*, cioè stroficamente organizzate ed articolate, e all'interno di questa dicotomia verranno distinti a loro volta i versi strofici appartenenti alle seconde dai versi astrofici o non strofici appartenenti alle prime. In questo modo, l'attributo di “misurato” viene più correttamente spostato dal livello dei versi (che in poesia, perlomeno in periodi prenovocenteschi, si presuppone rispondano sempre ad una misura metrica) a quello strofico in cui il concetto in effetti si esplica.

Identificare le porzioni costituite da strofe libere di recitativo all'interno di un libretto pare di per sé un'operazione non troppo difficile, dato il risalto che assumono in confronto alla rigorosa misura isosillabica che caratterizza la loro controparte, ovvero i blocchi di strofe misurate, spesso organizzate, come si vedrà nel paragrafo successivo, in organismi strofici assai variamente articolati. Come osservato poc'anzi, questi gruppi o blocchi di versi non hanno un'organizzazione metrica rigida, anzi il loro tratto caratteristico consiste proprio nell'assenza di qualsiasi principio strofico d'organizzazione, in virtù del quale essi non conoscono limiti d'estensione, né i versi che li compongono devono rispondere ad alcuna forma di prescrizione che riguardi la struttura interna del blocco. L'unica regola a cui è necessario che essi rispondano agisce in fase di selezione dei tipi versali da utilizzare nella composizione di tali strofe, limitata essenzialmente ai due versi tradizionalmente preponderanti nella tradizione poetica italiana: l'endecasillabo ed il settenario variamente alternati, con qualche limitata apertura al quinario, e, in casi estremamente rari, ad altre occasionali misure. Quest'ultima osservazione vale per quasi tutto il *corpus* di libretti scritti per Verdi qui considerato, eccetto gli ultimi due “prodotti”

boitiani, *Otello* e *Falstaff*, per i quali sarà necessario un ulteriore approfondimento d'analisi, i cui risultati non cancelleranno tuttavia le premesse che qui stanno per essere via via presentate, ma che anzi contribuiranno ad espandere il campo di riflessione metrico-critica. Si tratta quindi di blocchi in strofe libere più o meno ampi, che vanno dalla misura minima di un verso ad una teoricamente illimitata, ma comunque circoscrivibile a qualche decina di versi, le cui terminazioni tipograficamente sfrangiate ne permettono praticamente a colpo d'occhio la riconoscibilità, di contro al sorvegliato allineamento in cui sono invece costrette le parti “misurate”, stroficamente organizzate ed isosillabiche all'interno delle proprie articolazioni strofiche. Questo spiega perché è abbastanza semplice individuare “in negativo” i loro confini, ovvero appunto in contrapposizione con i blocchi strofici che ne delimitano l'estensione, per cui si può presumere che ogni blocco strofico non misurato compreso tra due blocchi di strofe misurate costituisca un blocco di versi non strofici appartenenti ad un'unica strofa libera in endecasillabi e settenari⁶.

Un criterio così lasco, per quanto intuitivo, contribuisce in maniera troppo superficiale ad esaurire la questione, che da vicino si presenta più complessa di quanto uno sguardo generico può suggerire. A questo punto è però necessario

⁶ Non mancano casi, per quanto rari, di strofe misurate in endecasillabi e settenari, circoscritti in spazi esigui, non più di due o tre strofette, e riconoscibili per la loro regolarità nell'alternanza dei versi oltre che per il rispetto di uno schema rimico. Si tratta comunque di quattro casi in totale, due dei quali, con schema molto simile, in *Attila*: le due quartine di settenari concluse da un settenario tronco in rima col seguente endecasillabo tronco in «Le vergini straniere» (Pro, 3), e le due quartine di settenari, alternativamente sdrucchioli e tronchi, seguite da un distico formato da un settenario piano e un endecasillabo tronco «I guasti sensi illumina» (I, VI). Tra gli altri due troviamo il “Coro d'introduzione” de *La battaglia di Legnano* «Fra queste dense tenebre» (III, 1) costituito da tre distici, o da un'esastica che alterna settenario sdrucchiolo ai versi pari ed endecasillabo piano ai versi dispari, e infine le due coppie di distici, con primo verso endecasillabo (tronco nella prima coppia) e secondo settenario, che incastonano la quartina di settenari centrale nel secondo frammento, iniziante col verso «Scorreano i rivi tra le zolle in fiore», della “Canzone” del Salice in *Otello* IV, 1.

allargare il discorso ad ambiti che travalicano quello metrico e letterario - entro il quale questo lavoro intende comunque mantenersi - che devono inevitabilmente essere chiamati in causa data la natura eterogenea del suo oggetto di studio, ossia il libretto scritto in funzione del melodramma, entro il cui meccanismo esso costituisce solo una componente, e, all'interno del periodo storico considerato, per molti aspetti nemmeno la principale.

Innanzitutto, dal punto di vista testuale il libretto si presenta come un tipico testo drammaturgico, scritto per essere rappresentato in scena, contenente quindi, oltre al testo *tout court* da recitare, le indicazioni per la messinscena⁷ ed una serie di paratesti (frontespizio, elenco dei personaggi, del cast di musicisti e cantanti, avvertimenti al lettore/spettatore, prefazioni, dediche, ecc.), alcuni eventuali, altri, come i primi due, costantemente presenti. Il testo verbale dell'opera risulta perciò sottoposto alla consueta suddivisione drammaturgica in atti e scene, la quale tuttavia riesce solo in parte ad arginare il flusso continuo delle parole e dei versi, perlomeno così come si presenta nelle riproduzioni a stampa dei libretti: l'unico limite perentorio, la cui tenuta nei libretti verdiani, anche negli ultimi due, viene sempre ottemperata, è dato dalla fine dell'atto, che interrompe tassativamente lo scorrere dei versi imponendo un punto di discontinuità nel suo fluire. Viceversa, la suddivisione in scene non dimostra di avere la stessa forza d'interruzione, tanto che in tutti i libretti qui considerati il passaggio da una scena alla successiva non induce necessariamente alcuna cesura al flusso verbale del testo. Dopotutto, questa

7 L'importanza della scenografia e dell'esecuzione sul palcoscenico all'interno della concezione teatrale del melodramma di Verdi, testimoniata da diversi personaggi del settore, oltre che da numerosi passaggi del suo epistolario, e la cura da lui posta nell'allestimento porterà a partire dal 1857 alla concezione delle *Disposizioni sceniche*, veri e propri libri di regia che l'editore Ricordi cedeva a noleggio, assieme alle partiture e alle parti d'orchestra, per garantire che la mise en scène seguisse il più fedelmente possibile la ferrea volontà del maestro di Busseto.

suddivisione risponde a finalità diverse rispetto a quella comunicativa dei personaggi o a quella letteraria dei versi: essa pone in evidenza un cambiamento scenico all'interno della rappresentazione, solitamente l'intervento in scena di uno o più personaggi, oppure, e qui con maggiore influenza sul procedere del discorso in versi, un cambio di ambientazione, e quindi non solo di scenografia ma in generale della situazione drammaturgica da rappresentarsi, personaggi in scena compresi. Perciò, mentre la divisione in atti introduce un principio fisso di discontinuità nel fluire dei versi, la divisione in scene non sempre, anzi saltuariamente possiede una forza simile, tanto che, come si vedrà tra breve, al finale di scena non s'accompagna necessariamente nemmeno la conclusione del suo ultimo verso, libero in molti casi di distendersi a cavallo con la scena successiva. Non è possibile pertanto fare costantemente riferimento ad essa per ritagliare entro un testo, che si presenta spesso dall'inizio alla fine di ogni atto come un flusso verbale continuo, quelle che abbiamo chiamato all'inizio strofe libere, e, come vedremo nel paragrafo successivo, spesso neppure le strofe misurate in versi strofici, anch'essi liberi di espandersi lungo due o più scene. Riferimento a cui invece si presta in modo fermo la divisione in atti, in virtù della quale, in caso di finale d'un atto in versi astrofici ed inizio del successivo anch'esso in versi astrofici (fatto non molto comune), sarò portato ad individuare due distinte strofe libere.

Dato che la griglia divisoria costituita dalla suddivisione in atti e scene non ci offre, se non in parte, sostegno nel compito di individuare tali strofe, sarà il momento di ricorrere al terzo ambito di riferimento, dopo quello letterario e drammaturgico, entro cui si situa il complesso fenomeno artistico del melodramma, cioè l'ambito musicale. Ciò risulta inevitabile considerando da un

lato che nell'opera ottocentesca il compositore non rappresenta solamente l'autore della musica, ma diviene il responsabile ultimo del dramma, e dall'altro che il testo letterario costituito dal libretto deve comunque corrispondere ad un'intelaiatura costruita attorno ai numeri musicali, i quali a loro volta introducono una frammentazione del testo che spesso trascende, o meglio integra la suddivisione drammaturgica poc'anzi illustrata, in quanto il passaggio da un numero al successivo porta anch'esso al cambio di situazione scenica e ad un passo in avanti nella trama del dramma. Per questo motivo la fine di un numero musicale giunge sempre alla fine di una scena, oltre, ovviamente, a suggellare la fine di ogni atto.

Lo sviluppo dell'opera dopo il periodo metastasiano ha portato alla rottura della oramai rigida struttura che prevedeva da una parte i recitativi in strofe libere, a cui affidare le parti dinamiche dell'azione teatrale, e dall'altra strofe misurate coincidenti genericamente con le arie – le quali realizzavano il numero vero e proprio – a cui veniva affidato il compito di esprimere i passaggi statici dell'opera, ovvero le effusioni sentimentali del personaggio in conseguenza proprio degli eventi che nel recitativo venivano poste in luce, per questo motivo posizionate spesso alla sua conclusione. All'epoca di Verdi il recitativo era venuto a costituire una sezione del numero musicale, denominata “scena” (a cui poteva affiancarsi un'ulteriore sezione denominata proprio “recitativo”), molto spesso composta in versi astrofici⁸. Ad ogni modo, tornando al nostro discorso di partenza, in non pochi libretti verdiani un blocco apparentemente indistinto di versi astrofici risulta essere in realtà distinguibile in differenti strofe libere

8 In non pochi casi sotto tale intestazione si trovano invece strofe misurate, come ad esempio nel caso di «Un dì se ben rammentomi» in *Rigoletto* (III, 3), o di «Questa rea che vi percuote» in *Giovanna D'arco* (I, 2), oppure di «A tal colpa è nulla il pianto» in *Un ballo in maschera* (II, 2).

ognuna corrispondente ad una diversa sezione del numero, la quale si distingue certamente per la differente veste musicale che la caratterizza rispetto alle altre sezioni, ma pure per la situazione drammaturgica che essa rappresenta all'interno del dramma. Così ad esempio in *Oberto* I, 3-4 incontriamo il seguente blocco di versi astrofici, corrispondente alla sezione “Scena” del numero indicato come “Recitativo e Duetto Leonora e Oberto”:

Scena 3

Oberto: Oh patria terra, alfin io ti rivedo,
terra sì cara e desiata! Ognora
in sul lido ospital, che m'accogliea,
sempre di te la mente si pascea!
Triste cagion mi scorge,
patria diletta, a te . . . Di nuovo pianto
vengo a bagnarti, o dolce suol natio,
poi dovrò dirti un'altra volta addio!
Se lo scritto fatal della sorella
non mi tragge in inganno,
dovrebbe esser qui giunta. Ahi lasso! E dove
trovar ti debbo, o figlia ingrata! . . . io fremo . . .
Forse al padre segnasti il giorno estremo!

Scena 4

Leonora: Al cader della notte
denno le nozze incominciar! Ben sia!
In fosca luce avvolta,
potrò meglio al castello
recarmi inosservata . . . Oh ciel! . . . chi vedo! . . .

Oberto: Qual voce! . . . è dessa!

Leonora: Tu! . . . padre!

Oberto: Son io!

Leonora: In qual luogo il rivedo, eterno Iddio!

Le indicazioni “Scena 4” e “Scena 5” riguardano la suddetta divisione drammaturgica dell'opera, non vanno confuse, pur condividendo la stessa

denominazione, con la sezione musicale “Scena”, appartenente a tutt'altro codice espressivo: infatti, nonostante il cambio di scena venga a dividere il blocco in due parti, e nonostante esso segni il passaggio dal monologo di Oberto al dialogo tra lui e la figlia Leonora, l'intero blocco verrà considerato come un'unica strofa libera di 20 versi di recitativo, con schema XXAAxXBBXxXCC|xXxxXDD, essendo appunto inserito in un'unica sezione del numero musicale. Il caso contrario si può esemplificare con *Traviata* II, 4-5:

Scena 4

Violetta: Alfredo?

Annina: Per Parigi or or partiva.

Violetta: E tornerà?

Annina: Pria che tramonti il giorno
dirvel m'impose.

Violetta: È strano!...

Annina: (*presentandole una lettera*) Per voi...

Violetta: (*la prende*) Sta bene. In breve
giungerà un uom d'affari, entri all'istante. (*Annina e Giuseppe escono*)

Scena 5

Violetta, quindi il signor Germont introdotto da Giuseppe che avanza due sedie e riparte

Violetta: (*leggendo la lettera*) Ah! Ah!...scopriva Flora il mio ritiro!..

E m'invita a danzar per questa sera!

Invan m'aspetterà... (*Getta il foglio sul tavolino e siede*)

Annina: Giunse un signore...

Violetta: Ah! sarà lui che attendo. (*Accenna a Giuseppe d'introdurlo*)

Germont: Madamigella Valéry?...

Violetta: Son io.

Germont: D'Alfredo il padre in me vedete!

Violetta: Voi! (*Sorpresa, gli accenna di sedere*)

Germont: (*sedendo*) Sì, dell'incauto, che a ruina corre,

Ammaliato da voi.

Violetta: (*alzandosi risentita*) Donna son io, signore, ed in mia casa;

Ch'io vi lasci assentite,

Più per voi che per me. (*per uscire*)

Germont: (Quai modi!) Pure...

Violetta: Tratto in error voi foste... (*Torna a sedere*)

Germont: De' suoi beni
Egli dono vuol farvi...

Violetta: Non l'osò finora...
Rifiuterei.

Germont: (*guardandosi intorno*) Pur tanto lusso...

Violetta: A tutti
È mistero quest'atto... A voi nol sia... (*Gli dà le carte*)

Germont: (*dopo averle scorse coll'occhio*) D'ogni vostro avere pensate dispogliarvi!...
Ah, il passato perché, perché v'accusa!...

Violetta: (*con entusiasmo*) Più non esiste or amo Alfredo, e Dio
Lo cancellò col pentimento mio.

Germont: Nobili sensi invero!

Violetta: Oh, come dolce
Mi suona il vostro accento!...

Germont: (*alzandosi*) Ed a tai sensi
Un sacrificio chieggo...

Violetta: (*alzandosi*) Ah no, tacete
Terribil cosa chiedereste certo...
Il prevedi... v'attesi... era felice...
Troppo...

Germont: D'Alfredo il padre
La sorte, l'avvenir domanda or qui
De' suoi due figli...

Violetta: Di due figli!

Germont: Sì.

Siamo al momento preliminare del celeberrimo numero indicato come “Scena e Duetto Violetta e Germont”. Anche qui il cambio di scena interviene a dividere il blocco, seppure in questo caso lo stacco è decisamente meno forte, e in un certo senso, a livello testuale, quasi dissimulato, dato che interviene a dividere due dialoghi, separati all'inizio della scena 5 dal brevissimo soliloquio di Violetta dopo la lettura della lettera fino all'avviso del domestico Giuseppe («Giunse un signore...»), mentre in *Oberto* esso scandisce il passaggio da una forma espressiva all'altra, ovvero dal monologo di Oberto al suo dialogo con la figlia Leonora. Tuttavia se nel caso di *Oberto* l'intero blocco è fatto rientrare

nella stessa sezione musicale “Scena”, nell'esempio tratto dalla *Traviata* esso subisce un'ulteriore divisione di natura musicale venendo a costituire due diverse sezioni del numero, entrambe contrassegnate come “Scena”, per cui la prima, di 9 versi, occupa la scena 4 ed i primi quattro versi della scena 5 (con schema XxxxXXXXx) mentre la seconda inizia proprio con la prima battuta pronunciata da Germont («Madamigella Valéry?...»), la quale dà avvio al dialogo, e a partire dalla quale si tenderà a riconoscerla come una nuova strofa libera di 23 versi (con schema XAXaXxXXXXXXXXBBXXXXxTT), separata dalla precedente, nonostante essa inizi all'interno di una scena già avviata. Si può notare poi come la vistosità delle rime, che, sempre bacciate, sembrerebbero nel primo esempio fungere da guida in questa operazione in virtù della posizione che occupano, aiuti poco il riconoscimento delle strofe libere entro il blocco di endecasillabi e settenari, giungendo costantemente a sottolineare le pause sintattiche forti interne al recitativo, non solo quella di fine scena o di fine strofa, mentre nel secondo esempio diminuiscono la loro densità, laddove però a marcare la conclusione della sezione musicale interviene la rima tronca, anche in questo caso baciata, degli ultimi due versi.

L'importanza che assumono i confini tra i diversi numeri musicali, e al loro interno quelli tra le loro diverse sezioni, è rimarcata da altri fattori, quali soprattutto la scarsità di versi spezzati a cavallo di due numeri, o di due sezioni dello stesso numero, contrariamente a quanto si osserva invece riguardo al confine di scena, assai più spesso sopravanzato da uno stesso verso. I casi riportabili a quest'ultimo fenomeno, che ricorre almeno una volta in quasi tutti i libretti verdiani (eccetto i 3 libretti di *Un giorno di regno*, *Aida* e *Falstaff*), ammontano a 61 (50 endecasillabi, 11 settenari), assai più numerosi rispetto

all'altro fenomeno considerato, per il quale se ne contano una dozzina, tutti endecasillabi, di cui solo 8 a cavallo di un numero concluso e 4 a cavallo tra due sezioni di uno stesso numero.

L'occorrenza di versi spezzati a cavallo di scena si ritrova diffusa in quasi tutto il *corpus*, ma conosce una concentrazione nella sua seconda parte, in particolare dopo il 1849, all'altezza de *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*, a suddividere la serie in due metà: prima di questa data la loro ricorrenza è limitata ad uno⁹ o due¹⁰ casi per libretto, con l'unica eccezione di *Nabucco* (1842) in cui arriva a tre (II, 7-8; III, 1-2; IV, 1-2), e di *Alzira* (1845) in cui se ne possono contare quattro (Pro, 1-2, I, 5-6, II, 2-3, II, 5-6); nei successivi dieci libretti solamente in quattro la frequenza del fenomeno si attesta sulle stesse cifre¹¹, aumenta di un'unità in *Trovatore* (I, 3-4, III, 3-4, III, 5-6) e *Un ballo in maschera* (I, 10-11, II, 4-5, III, 5-6), di due unità in *Luisa Miller* (I, 9-10, II, 1-2, II, 4-5, III, 2-3), e infine di tre unità ne *La battaglia di Legnano*, dove nell'atto III arriva ad unire tre scene successive (I, 1-2, III, 3-4, III, 7-8, III, 8-9, IV, 1-2), in *Simon Boccanegra* (I, 2-3, I, 6-7, I, 11-12, II, 8-9, III, 2-3), ed in *Otello* (II, 1-2, II, 4-5, III, 5-6, III, 6-7, IV, 3-4). Esaminando poi i libretti delle seconde versioni ufficiali, va aggiunta un'ulteriore occorrenza nel secondo *Macbeth* (IV, 10-11), e nella seconda *Forza del destino* (IV, 8-9), mentre nel caso del secondo *Simon Boccanegra* la revisione porta alla caduta dell'ultimo dei casi documentati. Se poi si procede a correlare la risultante disposizione cronologica delle occorrenze del fenomeno nelle singole opere con la successione

9 *Oberto* II, 3-4; *Lombardi* I, 7-8; *Ernani* IV, 5-6; *Corsaro* II, 5-6.

10 *Foscari* Pro, 4-5, II, 2-3; *Alzira* II, 3-4, II, 5-6; *Attila* I 5-6, III, 1-2; *Macbeth* I, 11-12, IV, 3-4; *Masnadieri* III, 4-5, IV, 1-2.

11 Un caso in *Stiffelio* I, 8-9, e in *Aroldo* (che di *Stiffelio* è il rifacimento, causa censura) I, 2-3; due casi in *Rigoletto* III, 1-2, III 7-8, e ne *La forza* II, 6-7, II, 3-4.

degli autori dei corrispondenti libretti emerge in modo evidente come esso caratterizzi precipuamente lo stile di Cammarano rispetto agli altri librettisti verdiani: frutto del suo lavoro sono infatti non solo *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*, il cui anno di rappresentazione, come abbiamo visto, sembra da questo punto di vista fungere da discriminante all'interno del *corpus*, ma anche il *Trovatore* e, soprattutto, *Alzira*, unica opera appartenente alla prima serie a contare quattro casi di verso a cavallo di scena. Per nessun altro librettista, escluso Boito, questo aspetto ricorre con la stessa frequenza come per Cammarano, e forse non è un caso che solo successivamente alla collaborazione tra il poeta napoletano e Verdi, conclusa a causa dell'improvvisa morte del primo (sopraggiunta durante la preparazione del libretto, ultimato da Emanuele Bardare, del *Trovatore*), anche all'interno di un libretto di Piave venga raggiunta una frequenza analoga, significativamente nella prima opera susseguente al *Trovatore*, ovvero nel *Simon Boccanegra* del 1856, che ritornerà poi solo nell'*Otello* dello scapigliato riformatore.

Il confine di numero musicale o di sezione di numero dimostra così di offrire una maggiore fermezza nel mantenere l'integrità dei versi astrofici, ancor di più se si consideri che 7 degli 8 casi di versi spezzati a cavallo del numero si raccolgono in un unico libretto, l'*Otello*, più un caso contenuto nella *Giovanna D'Arco* (III, 4). Quest'ultimo lega a livello versale i due numeri contrassegnati come “Scena e duetto” (III, 1-4) e “Romanza Carlo” (III, 4-5). circostanza dovuta al fatto che qui il numero non si conclude al termine della cabaletta, in strofa misurata, «Or dal padre benedetta», ma con un'ulteriore ultima sezione, contrassegnata come “Battaglia” costituita da una strofa libera estesa ad occupare la scena 3 (monologo del padre Giacomo «Ecco! - Ella vola. - Qual

ventura!...Un bianco») ed il primo emistichio dell'endecasillabo iniziale della scena 4 («Presà è la rocca!» cantato dal coro), il quale con il suo secondo emistichio («Di novel prodigio» affidato infatti alla voce di Carlo re di Francia) dà inizio, sempre all'interno della scena, alla sezione “Scena” del numero successivo sopra indicato. I casi riscontrati nell'*Otello* (I, 1, II, 1-2, II, 4-5, III, 5-6, III, 6-7, IV, 3, IV, 3-4) vanno viceversa considerati con molta più prudenza, essendo non del tutto corretto, all'altezza del 1887, utilizzare la consueta, convenzionale articolazione dell'opera in numeri musicali, la quale non risponde più con la stessa efficacia a delineare la struttura interna del dramma, o a scandire le varie situazioni susseguentesi nella trama del libretto. Una spia del cambiamento in atto, per quanto circoscritta al nostro ambito, ci viene osservando un fenomeno riscontrato solo a questo riguardo, per cui 5 dei casi in oggetto (II, 1-2, II, 4-5, III, 5-6, III, 6-7, IV, 3-4) corrispondono ai 5 casi riportati in precedenza, sempre riguardo all'*Otello*, di versi spezzati a cavallo di scena, ovvero in parole più semplici in questi cinque punti del libretto la fine del numero coincide con la fine della scena, e sia il numero sia la scena terminano nel mezzo di un verso, la cui seconda parte dà il via al numero ed alla scena successivi. Così infatti nell'atto II il numero indicato come “Scena”, occupante l'intera scena 4, termina con i seguenti versi:

Scena 4

Otello: Escite! Solo vo' restar.

Jago: (*sottovoce ad Emilia che sta per escire*) (Ti giova tacer. Intendi?)

ed il successivo, indicato anch'esso come “Scena”, ha il suo inizio, insieme a quello della scena 5, con la restante parte dell'endecasillabo:

Scena 5

Otello: (*accasciato, su d'un sedile*) Desdemona rea!

a completare in modo assai suggestivo il quinario rimasto pendente, cosa che dal punto di vista drammaturgico rende in modo inequivocabile la realizzazione del disegno di Jago, il dubbio che egli è riuscito a far penetrare nella mente di Otello fino a convincerlo della colpevolezza di Desdemona, consapevolezza che, *in itinere* nelle scene precedenti, giunge appunto in apertura della scena 5 e viene espressa con la dolente esclamazione contenuta nel secondo emistichio del verso spezzato, in modo da condurre a termine sia l'endecasillabo sia la subdola strategia del calunniatore. Solo i restanti due casi (I, 1 e IV, 3) sono assimilabili a quanto osservato in *Giovanna D'Arco*, dove cioè il passaggio da un numero al successivo avviene all'interno di una stessa scena.

Rimangono da esaminare i 4 casi di verso spezzato a cavallo tra due sezioni dello stesso numero musicale. La metà di essi appartiene al libretto della seconda versione di un'opera, *Simon Boccanegra*¹², che nella prima versione non contava alcuna occorrenza di tale fenomeno, e che nel processo di revisione ha subito viceversa una riduzione del numero di versi spezzati a cavallo di scena, quasi che a partire da essa anche il confine di sezione di un numero iniziasse a mostrare segni di cedimento. In realtà, se di questo si tratta, è necessario arretrare di quasi una decina d'anni fino ad *Aida*, nella quale il rispetto di tale confine conosce un primo segnale di affievolimento proprio all'inizio del libretto, aperto dal breve dialogo tra Radamès ed Ramphis, indicato come “Scena” dell’”Introduzione”, che nel mezzo del nono verso («Reco i decreti al Re.»), apparentemente un settenario tronco, lascia il posto al monologo di Radamès (intestazione “Recitativo”) che parte con il quinario «Se quel

12 Entrambi i casi si raccolgono nel Finale I, uno dei punti in cui maggiormente s'è concentrata la revisione boitiana del libretto di Piave, più precisamente tra le sezioni “Scena del Consiglio” e “Sommosa” all'interno della scena 10, e all'interno della scena 12 tra le sue ultime due sezioni, indicate come “Recitativo” e “Maledizione”, corrispondenti perciò alla conclusione sia della scena, che del numero, che dell'atto I.

guerriero» a ricomporre col settenario un canonico endecasillabo *a maggiore*. Lo stesso libretto di *Aida* non conta viceversa alcun caso di verso spezzato a cavallo di scena, molto probabilmente a causa della sua inconsueta struttura, essendo, come recita il frontespizio, un'«opera in 4 atti e 7 quadri», e non in atti e scene, spesso assai numerose, come sarà ancora in parte *Otello*, ma come cesserà di essere *Falstaff*, in tre atti ognuno dei quali diviso in due parti. L'ultimo caso riguarda il già più volte citato *Otello*, ed è situato in chiusura dell'ultimo atto (IV, 4), dove la rottura del verso, da cui prende avvio la nuova sezione del numero:

Lodovico: La spada a me!

Otello: Tant'osi?! - Niun mi tema
 s'anco armato mi vede. Ecco la fine
 del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu.

giunge quasi ad isolare le ultime battute del moro, con le quali si conclude l'opera, dall'estremo, mancato tentativo di scongiurarne la volontà di autodistruzione togliendogli la spada con cui si ucciderà, oramai in preda alla pazzia, presso il cadavere di Desdemona. Mi pare infine importante aggiungere un'ultima osservazione riguardo a questi fenomeni: mentre nei casi precedenti, coincidenti con il passaggio da un numero al successivo, alla spezzatura del verso corrisponde sempre un cambio di battuta, e di conseguenza della voce cantante, in quelli invece riguardanti il passaggio tra due sezioni dello stesso numero la situazione è leggermente più articolata, dato che ciò risulta valido solo nella metà dei casi (nell'esempio di *Aida* e nella scena 10 del secondo *Boccanegra*), a differenza degli altri due per i quali tale corrispondenza non ricorre. Tra questi rientra l'esempio qui sopra riportato, cadendo la spezzatura all'interno della battuta di Otello in coincidenza col trattino che separa

«Tant'osi?!» da «Niun mi tema». Oltre quindi ad *Otello* IV, 4, questa continuità vocale si riscontra, stavolta pienamente, in un altro finale, d'atto però e non d'opera, di cui s'è già discusso, ovvero nel Finale I del secondo *Boccanegra* (anch'esso legato al nome di Boito), dove entrambe le parti del verso spezzato sono attribuite alla voce del protagonista, che così si mantiene fino alla conclusione.

I blocchi di versi astrofici passibili di scomposizione in più strofe libere (come nell'esempio di *Traviata* II, 4-5 visto sopra) costituiscono in ogni caso una minoranza rispetto ai casi in cui l'intero blocco, individuato sempre in base ai numeri musicali, ma comunque rispondente al largo criterio che considera i confini delle strofe misurate, viene a palesarsi come un'unica più o meno lunga strofa libera. Anche in questo caso è interessante notare come il primo fenomeno non sia presente nei primi libretti scritti da Solera (*Oberto*, *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata*), ma cominci a comparire solo con *Ernani*, primo libretto ad opera di Piave, oltre che primo libretto in cui si attua il passaggio da dramma corale a dramma ristretto a pochi personaggi¹³, in cui esso si manifesta una volta. Unica eccezione l'opera buffa *Un giorno di regno* (tratta da un libretto datato di Felice Romani, *Il finto Stanislao*) che conta tre occorrenze. Sempre con Piave librettista, il contatto tra due strofe libere entro un unico blocco di versi astrofici ritorna una volta nel primo *Macbeth* (1847) e in *Luisa Miller* (1849), prima ancora compare due volte in *Giovanna D'Arco* di Solera, unico caso in un suo libretto; da *Rigoletto* (1851) il fenomeno conosce un certo incremento, presente *ivi* tre volte, così come in *Traviata*, sei nel primo *Simon Boccanegra*, cinque in *Aroldo*, nove nella prima versione de *La forza del*

13 Si veda a proposito P. Pinagli, *Romanticismo di Verdi*, Vallecchi, Firenze, 1967, pp. 22-36.

destino (ma diminuirà di un'unità nella seconda versione del 1869), accanto a cui aggiungo i due casi di *Un ballo in maschera*, su libretto di Antonio Somma, e i quattro di *Aida*, su libretto di Ghislanzoni. Un ulteriore incremento avviene per mano di Boito già nella revisione a lui affidata del libretto piaviano di *Macbeth* (1865), per quanto lieve (un solo caso in aggiunta), e *Simon Boccanegra* (1880), che invece arriverà a contarne 14. La tendenza viene confermata dal successivo libretto di *Otello*, che supera di poco il secondo Boccanegra con 15 casi, mentre scende drasticamente in Falstaff (due casi), a parziale testimonianza del passaggio di funzioni dal recitativo in versi astrofici alle strofe misurate di versi strofici. A quest'elenco andrebbero sottratti i pochi casi di versi astrofici presenti sia a fine atto che ad inizio dell'atto successivo (uno in *Rigoletto*, due in *Simon Boccanegra* e in *Otello*), e distinti quei casi in cui il limite divisorio cade al termine di un numero¹⁴ o di una sua sezione¹⁵.

Un altro fenomeno che contribuisce a rimarcare la fermezza del confine tra numeri musicali rispetto a quello tra le scene consiste nel diverso ricorrere della rima tra due versi di una stessa strofa libera posta a cavallo di tali confini: a fronte di 16 casi di versi rimati a cavallo di scena¹⁶ si contano 7 casi di rima a cavallo tra due sezioni di un numero¹⁷, e solo un caso, nel problematico *Otello*,

14 Ciò si verifica una volta in *Giovanna D'Arco*, *Un ballo maschera*, *Macbeth* prima e seconda versione, e *Falstaff*; due in *Rigoletto*, primo *Simon Boccanegra*, *Aroldo*; tre nella prima *Forza del destino* (ma saranno 2 nella seconda versione); sei nel secondo *Boccanegra*; otto in *Otello*.

15 Riguardo ai libretti delle seconde versioni, mi limito ad osservare che nel secondo *Macbeth* il caso addizionato va riportato alla seconda categoria, mentre nel secondo *Boccanegra* ai due casi presenti nella prima versione si aggiungono due casi di contatto tra due numeri, oltre ai due segnalati in cui il contatto avviene a cavallo di due atti.

16 *Nabucco* I, 4-5 e II, 6-7-8; *I Lombardi* I, 7-8; *Ernani* I, 5-6-7; *Alzira* I, 4-5; *Macbeth* I, 12-13 e I, 17-18; *La battaglia di Legnano* II, 2-3 e III, 7-8; *Luisa Miller* I, 9-10; *Traviata* III, 5-6; *Simon Boccanegra* I, 11-12; *Un ballo in maschera* II, 4-5; *La forza del destino* IV, 7-8.

17 Tra "Recitativo secco" e "Scena" in *Un giorno di regno* (I, 2-3 e II, 6); tra "Duettino" e "Scena" in *Traviata* (II, 6-8); in *Aida* tra le due sezioni "Scena" dell'"Introduzione" (II, 1); nel secondo *Boccanegra* tra "Recitativo" e "Maledizione" (I, 12), ma di questo caso si discuterà anche in seguito. A questi è necessario aggiungere un caso in *Otello* (II, 4-5) ed uno in *Falstaff* (II, 1), per quanto sia ancora possibile

a cavallo tra due numeri diversi.

Perciò, seguendo i criteri qui sopra esposti è stata allestita la tabella seguente, nella quale sono riassunti (colonna 2) i risultati dell'operazione di identificazione delle strofe libere basata appunto sulla griglia divisoria offertaci dall'articolazione in numeri musicali, mentre nelle altre colonne vengono mostrati alcuni macrodati sulla natura dei versi astrofici di cui queste strofe si compongono, ovvero quantità di endecasillabi, settenari, e di versi d'altre misure in esse contenute, per ogni libretto del *corpus*. L'ultima colonna infine è dedicata al rapporto tra versi totali del libretto e versi astrofici in esso contenuto, espresso in termini percentuali.

Opera	Versi totali	Strofe libere	Endecasillabi	Settenari	Altri versi	%
<i>Oberto</i>	549	8	88	24		20,4
<i>Un giorno di regno</i>	807	13	169	48		26,9
<i>Nabucco</i>	552	7	89	26		20,8
<i>I Lombardi</i>	717	11	131	41		24
<i>Ernani</i>	773	13	148	65		27,5
<i>Due Foscari</i>	635	11	153	58		33,2
<i>Giovanna D'Arco</i>	605	12	118	41		26,2
<i>Alzira</i>	504	8	128	42		33,7
<i>Attila</i>	608	7	65	26		15
<i>Macbeth I</i>	601	17	140	34	3 bisillabi 2 decasillabi	29,8
<i>Masnadieri</i>	652	17	146	25		26,2
<i>Corsaro</i>	567	10	93	35		22,5
<i>Battaglia di Legnano</i>	616	12	200	72		44
<i>Luisa Miller</i>	812	14	250	91		42

seguire nei loro riguardi l'articolazione in numeri musicali.

<i>Stiffelio</i>	637	10	113	42		24,3
<i>Rigoletto</i>	710	17	204	63		37,6
<i>Trovatore</i>	833	19	238	78		37,9
<i>Traviata</i>	778	17	222	50		35
<i>Simon Boccanegra I</i>	727	30	219	63		38,8
<i>Aroldo</i>	614	15	104	43	1 ottonario	24,1
<i>Un ballo in maschera</i>	875	16	105	42		16,8
<i>La forza del destino I</i>	983	28	270	81		35,7
<i>Macbeth II</i>	626	17	118	41	3 trisillabi 2 decasillabi 1 quadrisillabo	26,3
<i>La forza del destino II</i>	1022	26	236	97		32,8
<i>Aida</i>	777	22	173	60	1 quinario	30,1
<i>Simon Boccanegra II</i>	763	33	300	60	6 quinari	48
<i>Otello</i>	999	36	392	71	17 quinari 1 doppio settenario	48,1
<i>Falstaff</i>	1373	24	327	55	47 quinari	28,7

Mi aggancio al discorso fatto nel capoverso precedente per sottolineare brevemente come la maggiore incidenza di strofe libere a contatto osservata nel secondo *Boccanegra* e in *Otello* corrisponda alla maggiore presenza entro il libretto di parti in versi astrofici, rapporto che raggiunge quasi la parità, mai raggiunta in nessun libretto, con il numero di versi strofici.

Come si vede, i valori riportati sono estremamente variabili, e non è semplice delineare tendenze data la molteplicità di aspetti, molto spesso extra letterari se non addirittura extra artistici, che influenzano la creazione e la messinscena di un melodramma. Tuttavia a grandi linee va osservato come i libretti composti da Solera (*Oberto, Nabucco, I Lombardi, Giovanna D'Arco, Attila*) si

attestino ad una percentuale relativamente bassa di versi astrofici, in confronto a quelli coevi di Piave (*Ernani, I due Foscari, Macbeth, Corsaro*) e Cammarano (*Alzira*), in cui il rapporto è sensibilmente più alto, anche rispetto all'*unicum* di Maffei (*Masnadiere*), mentre un caso a parte è costituito da *Un giorno di regno*, in quanto libretto comico. Anche qui all'altezza del 1849 si registra un salto stilistico ad opera soprattutto di Cammarano, che arriva in un certo senso ad anticipare Boito nel concedere maggiore spazio alle parti in versi astrofici in entrambi i libretti scritti in quello stesso anno per Verdi, *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*, nonostante essi parrebbero appartenere a due diverse concezioni drammaturgiche: la prima giunge a chiudere quello che si potrebbe definire come il ciclo risorgimentale del repertorio verdiano, non a caso collocata l'anno successivo la deludente conclusione della prima guerra d'indipendenza; la seconda ad aprire una fase più "intima", più raccolta attorno a situazioni di natura essenzialmente familiare, più attenta alle dinamiche profonde, psicologiche e sentimentali, delle singole personalità drammatiche piuttosto che ai toni e alle manifestazioni di ardore patriottico diffuso in quasi tutti i libretti fino ad allora musicati¹⁸. Dopo di essi, ed eccettuato il caso di *Stiffelio* e del successivo *Aroldo* (che ne costituisce il

18 Punti di intenso afflato patriottico rimarranno anche successivamente, almeno fino al raggiungimento dell'Unità d'Italia, ma essi si manifesteranno più agli occhi o, meglio, alle orecchie del pubblico, e soprattutto della censura, piuttosto che nelle intenzioni del maestro di Busseto. A questo proposito si segua la trafila censoria subita dal libretto di *Un ballo in maschera*, a causa dell'avvenimento chiave del dramma, l'omicidio finale del protagonista, in origine il re di Svezia Gustavo III (l'opera è infatti tratta da un precedente dramma di Scribe e Auber *Gustave III, ou Le Bal masqué*). Non essendo concepibile per la commissione romana rappresentare in scena in periodo ancora preunitario un regicidio (per quanto assai blandamente dovuto a cause politiche, in secondo piano rispetto alle preponderanti cause sentimental-coniugali) l'azione è stata fatta spostare in luoghi lontani dalla reggia svedese, fino ad arrivare alla soluzione di compromesso e situare la messa in scena nell'allora abbastanza oscura provincia americana del Massachusetts ai tempi della dominazione inglese, lontanissima dall'atmosfera leggera e splendidamente raffinata che avrebbe dovuto caratterizzare, e che in fondo è stata uno dei motivi della predilezione di Verdi per questo dramma, la tardosettecentesca corte svedese.

rifacimento, per cause di censura), il rapporto non scende più sotto la soglia del 30%, tranne che in *Un ballo in maschera*, affidato ai versi di Somma, fino a schizzare ad una percentuale vicina al 50% con l'avvento di Boito al rango di librettista prediletto.

Riguardo alle strofe libere individuate nella colonna 2, a complicare il quadro contribuiscono quei pezzi in cui, entro una stessa sezione, i versi astrofici sono inframezzati da brevi strofe misurate di cantabile, che interrompono per così dire il flusso del recitativo e dopo le quali esso viene ripreso. La prima occorrenza del fenomeno si trova nel primo *Macbeth*, all'altezza della sezione “Scena” del numero, indicato appunto come “Introduzione”, comprendente due strofe libere di 6 e 10 versi tra le quali si situa un tristico di doppi quinari contenenti il triplice vaticinio delle streghe a Macbeth, mentre il successivo riguardante Banco è pronosticato in versi astrofici contenuti nella seconda strofa libera, comprendente anche i tre bisillabi di saluto:

Atto I. Scena 2

Macbeth: Giorno non vidi mai sì fiero e bello!

Banco: Né tanto glorioso!

Macbeth: (*S'avvede delle streghe*) Oh, chi saranno
costor?

Banco: Chi siete voi? Di questo mondo
O d'altra regione?
Dirvi donne vorrei, ma lo mi vieta
Quella sordida barba.

Macbeth: Or via, parlate!

Streghe: I. Salve, o Macbetto, di Glamis sire!

II. Salve, o Macbetto, di Caudor sire!

III. Salve, o Macbetto, di Scozia re!

(*Macbeth trema*)

Banco: (*a Machbet*) Tremar vi fanno così lieti auguri?

(*alle Streghe*) Favellate a me pur, se non v'è scuro,
Creature fantastiche, il futuro.

Streghe: I. Salve!
 II. Salve!
 III. Salve!
 I. Men sarai di Macbetto eppur maggiore!
 II. Non quanto lui, ma più di lui felice!
 III. Non re, ma di monarchi genitore!

Tutte: Macbetto e Banco vivano!
 Banco e Macbetto vivano! (*spariscono*)

Macbeth: Vanir... Saranno i figli tuoi sovrani.
 Banco: E tu re pria di loro.
 Macbeth: Accenti arcani!

Una situazione simile, ma di più semplice decifrazione, la troviamo ad esempio in *Simon Boccanegra* (I, 1) in corrispondenza con la sezione “Tempo di mezzo” del numero “Scena e cavatina” di Amelia, in cui tre brevi strofe libere sono intervallate anch'esse da un tristico contenente i versi di una canzonetta cantata da una voce fuori scena:

Amelia: Spuntò il giorno!...Ei non vien!...Forse sventura
 Forse altro amor!...No, nol consenta Iddio!...
 L'alma mel dice!...Ei m'ama! E' il fido mio.

Voce: Cielo di stelle orbato, (*lontana*)
 Di fior vedovo prato,
 È l'alma senza amor.

Amelia: Ciell!... la sua voce!... È desso!...
 Ei s'avvicina!... oh gioia!...
 Tutto m'arride l'universo adesso!...

In entrambi i casi l'intersezione strofica è stata considerata come un segnale di confine tra i due brevi passaggi in versi astrofici, sia per il principio espresso all'inizio, sia per l'organizzazione interna delle strofe libere, in particolare per la disposizione delle rime che, baciata (come osservato nell'esempio tratto da *Oberto*) o meno, sempre coinvolge l'ultimo verso della strofa, a marcarne la conclusione.

A questo riguardo, aggiungo qualche altra considerazione sull'uso delle rime nelle strofe libere, precisando che una trattazione più sistematica del fenomeno verrà effettuata nell'ultimo capitolo. Le rime entro le strofe libere non costituiscono un tratto costante, vi sono molti casi in cui esse sono assenti (uno è stato visto nell'esempio riportato di *Traviata* II, 4-5). In caso di loro presenza, esse dispongono i versi rimati a breve distanza tra di loro, difficilmente superiore ad uno o due versi, e quasi sempre coinvolgono nella coppia rimata l'ultimo verso della strofa, spesso unito al penultimo a chiuderla in rima baciata. Questo sistema abbastanza stabile conosce delle incrinature con l'avanzare della carriera di Verdi, in particolare nell'ultimissima fase della sua produzione, condotta in collaborazione con Boito: infatti sia in *Otello* che in *Falstaff* appaiono strofe libere interamente rimate, nel primo ancora in alternanza con quelle consuete a maggioranza di versi irrelati (inferiori di poco alla metà), nel secondo arrivando a costituire l'unica opzione pratica, assecondata dal carattere comico dell'opera. I primi segnali del cambiamento in atto si possono però riconoscere già nella revisione boitiana di *Simon Boccanegra*, nella cui prima versione, per mano di Piave, risultano assenti strofe come questa, corrispondente al monologo di Paolo (II, 2):

Paolo: Me stesso ho maledetto!

E l'anatema

M'insegue ancor... e l'aura ancor ne trema!

Vilipeso... reietto

Dal Senato e da Genova, qui vibro

L'ultimo stral pria di fuggir, qui libro

La sorte tua, Doge, in quest'ansia estrema.

Tu, che m'offendi e che mi devi il trono,

Qui t'abbandono

Al tuo destino

In questa ora fatale... (*Estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza*)

Qui ti stillo una lenta, atra agonia...
Là t'armo un assassino.
Scelga morte sua via
Fra il tosco ed il pugnale.

Oltre all'infarcitura delle rime, a cui sono esposti tutti i versi della strofa, va sottolineata la presenza ragguardevole dei quinari, non tanto per il loro numero (3), ma per la posizione occupata (come secondo verso iniziante per vocale di una strofa aperta da un settenario, assieme al quale, grazie ad un'episinalefe viene a comporre un perfetto endecasillabo *a maggiore*)¹⁹ e soprattutto in considerazione del fatto che questa strofa contiene la metà dei 6 quinari astrofici individuati nel libretto del secondo *Boccanegra*, e riportati nella tabella precedente. Degli altri tre quinari, due sono inseriti in strofe libere anch'esse totalmente rimate: il primo nella strofa terminante l'ultimo atto, legata alla strofa precedente in virtù della rima che travalica, come riportato alla nota 18, il confine tra due sezioni del numero; il secondo in quella seguente l'”Aria Amelia” «Come in quest'ora bruna» (I, 1). I suoi cinque casi di strofa libera rimata rimangono certo in minoranza, e tuttavia inducono il forte sospetto che possano essere visti come i primi passi di un nuovo modo di scrivere e d'intendere il libretto d'opera, riguardante anche altri aspetti stilistici che verranno messi in luce nelle prossime pagine.

Come si è accennato nel commento ai primi due esempi riportati, i versi astrofici occupano solitamente la prima parte del numero musicale, e come tali ricevono l'intestazione “Scena” (oppure la variante “Gran scena”), solitamente posizionata come prima sezione del numero, ed eventualmente “Recitativo”, che può precedere o più frequentemente seguire la sezione “Scena”, ma può

19 Fatto che si ripete, anche qui in concomitanza con l'episinalefe, a parti rovesciate ai vv. 10-11, a conclusione del periodo centrale della strofa,

anche presentarsi da sola all'interno del numero. Non è però così rara l'occorrenza di versi strofici fuori dalle sezioni appena citate, presenti perciò in altre sezioni del numero di appartenenza, oppure in una sua sezione conclusiva, quasi sempre riservata alle strofe misurate. Esaminando tali occorrenze in diacronia, si scopre che entrambi i fenomeni compaiono a partire dal primo *Macbeth* (1847), nel quale è possibile osservare, riguardo al primo, l'uso di una strofa libera nella sezione denominata “Tempo di mezzo” della “Cavatina Lady” di Lady Macbeth solitamente occupata da una o più strofe misurate; riguardo al secondo, il ricorso ad un verso astrofico nella chiusa del “Coro di sicari”, successivo al coro vero e proprio, la cui sezione è indicata appunto come “Coro”. In realtà, la prima circostanza compare anche in *Nabucco* (IV, 1-2) dopo il “Cantabile” «Dio di Giuda!...L'ara, il tempio», tuttavia solo da *Macbeth* in poi essa pare diventare un'opzione non del tutto eccezionale, riscontrabile in non pochi libretti successivi. Oltre che nel “Tempo di mezzo”, strofe libere si possono ritrovare in altre sezioni del numero: così in *Rigoletto* e *Trovatore* esse realizzano la sezione dell’“Introduzione” denominata “Seguito”, indicante il pezzo che precede la “Stretta” finale; in *Traviata*, oltre al “Tempo di mezzo” dell’“Aria Violetta” nell'atto I e dell’“Aria Alfredo” nell'atto II, versi astrofici s'inseriscono nella parte finale della complessa “Scena e duetto Violetta Germont” (II, 4-5), e costituiscono la sezione “Valzer” (I, 2-3) dell’“Introduzione” e il “Duettino” della “Scena Violetta e aria Germont” (II, 6); in *Simon Boccanegra* versi astrofici compongono il “Coro” della “Scena e coro” con cui termina il Prologo, il “Duetto Gabriele e Fiesco” della “Scena e duetto” (I, 5), il “Duettino” della “Scena e Duettino”, (I, 9) e la sezione denominata “Sogno” nella “Scena e sogno del Doge” (II, 8); in *Aroldo*

la sezione “Coro” del numero indicato come “Burrasca”; in *Un ballo in maschera* la prima parte della sezione “Festa da ballo” del “Finale” (III, 5-6); ne *La forza del destino* la sezione “Battaglia” (III, 3) della “Scena, Battaglia e Duetto”, la prima parte della sezione “Predica con coro” della “Scena accampamento” e la sezione “Finale” del “Finale ultimo” con cui si conclude l'opera.

A questo proposito, tornando all'altro fenomeno sopra accennato, riguardante la presenza di versi astrofici a conclusione del numero, è interessante notare come anche in questo caso un fenomeno assente prima di *Macbeth*, compaia poi nella maggior parte dei libretti successivi, configurandosi ad un certo punto quasi come una costante, perlomeno in un punto preciso del libretto: in quasi tutte le opere che vanno da *Stiffelio* fino ad *Otello*²⁰ infatti, l'ultimo atto termina con una strofa libera, solitamente non più lunga di una decina di versi²¹, seguente l'ultima sezione del numero finale. Non si tratta comunque dell'unico luogo in cui tale fenomeno si manifesta, ma le altre sue occorrenze non hanno la stessa frequenza d'impiego, né la stessa funzione, essendo probabilmente utilizzati per accompagnare la transizione tra un numero e l'altro, come ad esempio, restando all'interno delle tre occorrenze rilevate in *Rigoletto*, al termine della prima “Scena e duetto” (I, 8-11) tra Rigoletto e la figlia, dove il recitativo finale permette l'uscita del gobbo e apre la scena al successivo duetto tra Gilda ed il conte. Invece dopo la celeberrima «La donna è mobile» (“Scena e Canzone”, III, 1-2) il distico in versi astrofici a rima baciata giunge quasi a separare l'inizio del terzo atto, quasi venisse a costituire la fase

20 Si tratta di *Rigoletto*, *Trovatore*, *Simon Boccanegra* (prima e seconda versione), *Aroldo*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino* (prima versione).

21 Strofe libere conclusive superiori in lunghezza si trovano solo in *Stiffelio* e ne *La forza del destino*, rispettivamente di 20 e 12 versi.

preparatoria del famoso “Quartetto” centrale dell'atto III. L'ultimo caso infine lo ritroviamo a conclusione del Finale II, primo e quasi unico caso di finale intermedio chiuso da versi astrofici²². Un'occorrenza si trova poi al termine dell'”Introduzione” in *Aroldo* (I, 1-5), e della “Scena e Quintetto” in *Un ballo in maschera* (III, 5). Per quanto riguarda *Simon Boccanegra*²³, la riorganizzazione dei numeri musicali in seguito alla revisione di Boito ha portato a diversi cambiamenti nella disposizione del testo librettistico entro le loro sezioni: i numeri aumentano la loro ampiezza nella seconda versione, soprattutto per aggregazione di numeri più piccoli che nella prima versione rimanevano divisi. Così ad esempio il Prologo, il cui testo rimane sostanzialmente invariato, dal punto di vista musicale è sottoposto ad una nuova articolazione, grazie alla quale si passa da una successione di quattro quattro numeri distinti (“Introduzione”, “Recitativo e Romanza”, “Recitativo e Duetto”, “Scena e Coro - Finale del Prologo”) alla loro inclusione in un unico numero complessivo con intestazione “Preludio e Introduzione”. Il fatto che esso si concluda con una sezione in versi astrofici, e ancor di più che ogni atto termini con una sezione in versi astrofici porta a dedurre come all'altezza del 1880 questo baluardo della tradizionale convenzione melodrammatica, costituito dalla conclusione dei finali intermedi in organismi strofici anche assai complessi ma sempre misurati, ceda il passo ad un nuovo e più moderno modo d'intenderne e di maneggiarne gli strumenti e le forme. Questa nuova concezione si manifesterà in maniera più palese, e libera in quanto prodotto

22 Un altro caso, sempre situato nel medesimo luogo del libretto, lo si ritrova nel primo *Boccanegra*. Per quanto riguarda gli altri si veda la pagina successiva.

23 Il primo *Boccanegra* accoglie quattro casi di sezione conclusiva di numero in versi astrofici, alla fine di “Recitativo e Romanza” (Pro, 5-6), “Scena, Terzetto e Coro – Finale II” (II, 10-12), “Introduzione” (III, 1-2), “Scena e Duetto” (III, 4-5).

autonomo, non derivato da lavori precedenti, nel di qualche anno successivo *Otello*, nel quale la tradizionale articolazione dell'opera in numeri, e di ogni numero in ulteriori sezioni, pare essere ormai giunta al definitivo tramonto, almeno nell'ambito verdiano, suggellato dalla rivoluzione, in corrispondenza col ritorno, dopo il remoto tentativo di *Un giorno di regno*, al repertorio buffo, condotta nella sua opera ultima, il *Falstaff*.

2) Strofe misurate

2.1 Introduzione metodologica

Tenendo ferme le considerazioni terminologiche espresse nella prima parte del paragrafo precedente, si procederà in questo secondo paragrafo a completare il quadro delle forme strofiche caratterizzanti i libretti d'opera con l'analisi di quelle parti in versi strofici che vanno a comporre le cosiddette strofe misurate. La loro fisionomia è facilmente riconoscibile sia per l'articolazione interna dello schema rimico che sempre ne modella la struttura, sia per l'organizzazione isometrica dei versi che le compongono, che ci permette di distinguerle spesso a colpo d'occhio grazie al loro incolonnarsi entro margini assai più lineari rispetto alle sfrangiate strofe libere di versi astrofici. Tuttavia, pur dotate di una struttura chiusa e definita che permette di individuarle e di circoscriverne in modo più semplice l'estensione, le loro caratteristiche metriche intrinseche non consentono da sole di individuare in maniera univoca «come si articolano il *continuum* poetico d'un libretto»²⁴: infatti, a differenza di quanto avviene in generale per un qualsiasi componimento poetico tradizionale - per il quale la divisione interna in strofe è segnalata, oltre che dai propri attributi metrici, dall'uso editoriale di frapporre tra esse uno spazio tipografico che le isoli l'una dall'altra, rendendo visibili i confini delle singole partizioni strofiche - e in linea con quanto osservato in precedenza riguardo alla distinzione tra le diverse strofe libere, il testo poetico all'interno del libretto d'opera si presenta come un flusso continuo le cui uniche divisioni sono costituite dal susseguirsi di atti e

24 A. Roccatagliati, recensione a R. Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, in «Il Saggiatore musicale» X, Olschki, Firenze, 2003, p. 163.

scene, i confini delle quali raramente contribuiscono a distinguere l'una dall'altra le varie configurazioni strofiche che vengono a costituire la parte sostanziale del numero musicale.

Come abbiamo già accennato, il recitativo in versi astrofici rimane generalmente limitato alla prima sezione del numero denominata “Scena” (eventualmente protratto ad una seconda sezione denominata anch'essa “Scena” o più spesso direttamente “Recitativo”), mentre le restanti sezioni sono intessute di versi strofici organizzati appunto in strofe misurate. A prescindere dall'articolazione dei singoli numeri musicali, anticipo qui alcuni concetti necessari per questa preliminare esposizione dello *status* formale delle strofe misurate nei libretti d'opera. Va notato in primo luogo come in pieno Ottocento, a causa dello sviluppo e dell'espansione delle parti cantabili rispetto a quelle in recitativo, i pezzi in strofe misurate non vengano più limitati, come viceversa avviene nei melodrammi metastasiani, alle brevi arie poste quasi sempre a conclusione del numero, monologanti, statiche dal punto di vista drammaturgico (nel senso che l'azione drammatica in esse ristagna per lasciare spazio all'effusione sentimentale o alla riflessione emotiva del singolo personaggio in scena), spesso costituite da un'esigua sequenza di strofette intessute da versi della stessa misura (paradigmatica diventerà la forma della coppia di strofette bilanciate nel numero di versi). I versi strofici iniziano già nell'ultimo scorcio del XVIII secolo ad ampliare il proprio spazio all'interno del numero dapprima con l'aumento delle strofe dell'aria (la diminuzione, che porta all'uso dell'aria monostrofica, comunemente detta cavatina, rimane un caso limitatamente diffuso), da cui avranno origine le arie pluristrofiche o le arie a rondò in due tempi Allegro-Andante; successivamente con un ulteriore

evoluzione drammaturgica essi andranno ad occupare sempre più massicciamente le parti intermedie che precedono o si interpongono tra i tempi statici dei pezzi d'assieme (introduzione, cori, duetti, terzetti, concertati, finali con stretta), parti caratterizzate da dialogo più o meno intenso o fitto, in ogni caso di stampo non più statico ma dinamico, in cui appunto i personaggi in scena realizzano uno scambio di battute più o meno brevi, più o meno strutturate, comunque in grado di far procedere l'azione drammatica²⁵. Si tratta di un processo innovativo che nasce inizialmente in ambito buffo, entro cui tali innovazioni (accanto ad altre di futuro indiscusso favore quali ad esempio il concertato e la stretta finale d'assieme) verranno fatte maturare fino ad imporsi via via con sempre maggiore forza e successo, in particolare grazie all'autorevole impronta di Rossini, anche nel genere tragico, per quanto maggiormente legato all'aulico magistero metastasiano. All'altezza di Verdi questa nuova concezione del numero musicale, in cui il ricorso al recitativo era limitato a singole, determinate sezioni del numero, aveva già raggiunto un livello di consolidamento tale da inserirsi nella pratica comune di compositori e librettisti, perlomeno di coloro che intesero seguire la scia vincente dell'*Astro maggiore*, titolo dietro cui Pacini nella sua autobiografia²⁶ intende indicare il proprio, per quanto condiviso con un gran numero di colleghi, modello di stile musicale, ovvero appunto Rossini²⁷: «Mi sia permesso far osservare che quanti in allora erano maestri miei coetanei, tutti seguirono la stessa scuola, le stesse maniere, e per conseguenza furono imitatori, al par di me, dell'*Astro*

25 Cfr. P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino, 2007, pp. 83-97.

26 In *Le Mie Memorie Artistiche*, a cura di Luciano Nicolosi e Luca Pinnavaia, Pacini Fazzi, Lucca, 1981.

27 Cfr. Fabbri, *cit.*, p. 100: «a confronto con quanto l'aveva preceduto, gli anni di Rossini danno l'impressione di un deciso assestamento di convenzioni: sia per l'abbagliante imperiosità del modello, sia per la funzionalità dei congegni messi in atto», pur trovandosi questi già in circolazione negli anni immediatamente precedenti l'inizio della sua carriera.

maggiore».

Le parti cantabili in versi strofici arriveranno così ad occupare uno spazio di decine e decine, o addirittura centinaia di versi, e al contempo ad accogliere situazioni drammatiche varie e spesso assai movimentate dall'entrata o dall'uscita di scena di personaggi e cori, dal susseguirsi frenetico degli avvenimenti, soprattutto nei finali centrali²⁸, in generale dal progredire dell'azione drammatica nel suo svolgersi sulla scena, i cui passaggi e snodi inducono il numero musicale ad articolarsi ulteriormente nella parte cantabile suddividendosi in sezioni corrispondenti a quelli che vengono chiamati i «tempi» del numero musicale²⁹. Ma attraverso quali esperienze la forma metrica dell'aria metastasiana è andata modificandosi per essere in grado di rispondere ad una tale nuova serie di necessità espressive, sia di ordine drammaturgico che musicale? Certamente è facile intuire come anch'essa abbia inevitabilmente subito un processo di lievitazione che le permettesse di raggiungere delle dimensioni e delle articolazioni adatte ad accogliere un simile genere di contenuto in via di “ibridazione”. A questo fine, si è proceduto alla combinazione, ad opera già dei primi riformatori post-metastasiani, o meglio

28 Con l'aggettivo “centrali” s'intendono convenzionalmente tutti i finali d'atto di un'opera eccetto il finale ultimo, ovvero quello che chiude l'ultimo atto.

29 La cui prima teorizzazione e denominazione compare, ancora in anni proficui per la produzione operistica di Verdi, in Abramo Basevi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, A.M.I.S., Bologna, 1978), riguardo a quella che egli definisce «la solita forma de' duetti», articolabile in quattro “tempi” dato «che vuole un *tempo d'attacco*, l'adagio, il *tempo di mezzo* e la Cabaletta», espressa per contrasto con l'“insolita” forma del duetto tra Rigoletto e Sparafucile nel primo atto, che riprende una precedente descrizione del teorico musicale Carlo Ritorni (*Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, p. 44, citato in in G. Pagannone, *Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e dramma*, vol. 2, 2012, www.musicadocta.unibo.it/index). Tale griglia morfologica verrà applicata in diversi punti della produzione librettistica di destinazione verdiana da Harold Powers nel suo articolo “*La solita forma*” and *tue Uses of Conventions*, «Acta musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90. Il successo raggiunto dall'interpretazione morfologica illustrata da Powers ha portato, nel lavoro di non pochi studiosi successivi, ad una sua meccanica applicazione anche in punti non propriamente adatti ad accoglierla, o comunque passibili di interpretazioni diverse (cfr. ad es. P. Gallarati, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, Il Saggiatore musicale, XVI, n. 2, 2009, o S. Lamacchia, “*Solita forma*” del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, Il Saggiatore musicale, VI, 1999). Per evitare questo rischio in questo lavoro ci si è attenuti a quanto giustamente affermato da Fabbri, secondo cui «questa segmentazione sarà tanto più proficua se la si prende per quello che è: un'utilissima bussola per tracciare delle coordinate, non una gabbia normativa entro cui imprigionare a tutti i costi l'esistente», *cit.*, p. 93.

all'integrazione dell'elemento statico tipico del cantabile tradizionale con l'esigenza di dinamicità che proveniva dalle azioni sceniche e dal dialogo anch'esso in versi strofici, attraverso i cui passaggi, che nei momenti più salienti dovevano salire di grado fino alla dirompente effusione lirica dei personaggi, veniva fatta proseguire la rappresentazione. Se inizialmente i librettisti si limitarono, in accordo con quanto richiesto dai compositori più innovativi, ad aumentare il numero di strofe, come con le sopra citate arie pluristrofiche e con la forma-rondò, successivamente l'accresciuta possibilità d'estensione porterà ad un aumento delle dimensioni delle singole strofe, mentre il bisogno di diversificare anche metricamente le diverse sezioni in cui si andava articolando il numero musicale indurrà gli autori a ricorrere ad una sorta di polimetria a livello strofico ottenuta per assemblaggio di strofe misurate, e anche di sistemi complessi di strofe misurate, di diversa natura. In questa maniera sono costruite le parti strofiche dei libretti verdiani, perlomeno fino alla collaborazione tra il maestro e Boito, i cui risultati da questo punto di vista verranno esaminati in una sezione a loro espressamente dedicata. E così è organizzata ad esempio la “Scena ed Aria Abigaille” in *Nabucco* (II, 1-2), che dopo la strofa libera in versi astrofici costituente la “Scena” prosegue con il seguente testo in strofe misurate:

Scena 1

Abigaille: Anch'io dischiuso un giorno
Ebbi alla gioja il core;
Tutto parlarmi intorno
Udia di santo amore;
Piangeva all'altrui pianto,
Soffria degli altri al duol;
Chi del perduto incanto
Mi torna un giorno sol?

Scena 2

Il Gran Sacerdote di Belo.

Magi, Grandi del Regno, e detta.

Abigaille: Chi s'avanza?

G. S.: (*agitato*) Orrenda scena
s'è mostrata agl'occhi miei!

Abigaille: Oh! che narri?...

G. S.: Empia è Fenena,
manda liberi gli Ebrei;
questa turba maledetta
chi frenare omai potrà?
Il potere a te s'aspetta...

Abigaille: Come? (*vivamente*)

G. S.: Il tutto è pronto già.

G. S. e Coro: Noi già sparso abbiamo fama
come il re cadesse in guerra...
te regina il popol chiama
a salvar l'assiria terra.
Solo un passo...è tua la sorte!
Abbi cor!

Abigaille: (*al Gran Sacerdote*) Son teco!... Va.

Oh fedel, di te men forte
questa donna non sarà!...
Salgo già del trono aurato
lo sgabello insanguinato;
ben saprà la mia vendetta
da quel seggio fulminar.
Che lo scettro a me s'aspetta
tutti i popoli vedranno,
regie figlie qui verranno
l'umil schiava a supplicar.

G. S., Coro: E di Belo la vendetta
con la tua saprà tuonar.

Si tratta di un pezzo di 34 versi, che ad una prima analisi si può suddividere semplicemente in base alla misura versale in una prima parte, corrispondente ai primi 8 versi, composta da settenari, ed una seconda parte che raccoglie gli

altri 26 versi, tutti ottonari. Ciò porterebbe a supporre una bipartizione sbilanciata che divide una lunga strofa di ottonari, ancora tutto sommato indistinta, da una più breve di settenari, che la precede. Una siffatta interpretazione, seppure assecondata dal cambio di scena concomitante con il cambio di verso, si complica nel momento in cui si tenga conto degli schemi rimici secondo cui tale pezzo è disposto, che infatti suggerirebbero un modo alternativo non solo nel ritagliare le singole partizioni strofiche ma anche nel correlarle tra loro, non combaciante con la suddivisione in settenari ed ottonari: si scoprirà che da questo punto di vista la divisione risultante rovescia in un certo senso le proporzioni, raggruppando i primi 24 versi (comprendenti perciò i primi otto settenari e 16 dei 26 ottonari) in tre partizioni strofiche ognuna caratterizzata dallo stesso schema rimico ababctct (dove con t s'intende indicare l'uscita tronca del verso), mentre il sistema di rime che agisce per gli ultimi 10 ottonari (aabtbcctct) non consente apparentemente ulteriori bilanciate suddivisioni al suo interno a causa della loro disposizione asimmetrica. A questo punto abbiamo ottenuto una divisione del pezzo in tre strofe di otto versi con schema ababctct, la prima in settenari, le altre due in ottonari, ed una strofa di dieci ottonari a schema aabtbcctct, tutt'e quattro formate da versi interamente rimati. La situazione non è tuttavia ancora soddisfacente, è necessario procedere ad un'ulteriore articolazione metrica, ricorrendo anche stavolta ad un criterio formale intrinseco che in ambito melodrammatico acquista un'importanza assai notevole assommando su di sé una serie di funzioni, di cui qui cercheremo di mettere in luce quelle più propriamente metriche: la rima tronca. Se la funzione demarcativa della rima tronca, posta costantemente a chiusura di strofa a metterne in ulteriore rilievo

la conclusione, costituiva già un elemento caratterizzante della poesia di matrice chiabreriana, e in quanto tale rimarrà patrimonio dei suoi contemporanei e successivi rappresentanti, all'interno del sistema poetico melodrammatico essa assumerà un'altra funzione altrettanto se non ancora più importante, giungendo a stabilire un principio fortemente strutturante condotto sia all'interno delle strofe, sia in rapporto al contesto drammaturgico-musicale entro cui esse si trovano inserite. E' facile accorgersi di come da questo punto di vista sulle partizioni strofiche sopra individuate si sovrapponga un principio divisorio in grado di distinguerle ulteriormente, ed in maniera differente rispetto a quanto appena notato: innanzitutto mentre le prime tre strofe individuate subiscono una rinnovata suddivisione, in accordo con il passaggio da una misura versale all'altra, in una prima strofa di settenari caratterizzata dalla rima tronca *duol : sol* e le successive due di ottonari viceversa accomunate, oltre che dal verso che le contraddistingue, dalla medesima rima tronca *potrà : già e va ;, sarà*; la strofa finale di ottonari poi mostra un grado maggiore di unità condividendo essi la stessa rima tronca (*fulminar : supplicar : tuonar*), il che la distacca dal raggruppamento che la precede. L'importanza di questo genere di considerazioni si coglie mettendo in rapporto la struttura metrica appena posta in luce con la struttura del numero musicale. Sarà allora semplice osservare come il cambio di rima tronca, addirittura a prescindere dalla difformità nella misura dei versi, sia in grado di articolare da solo l'intero aggregato strofico non più quindi in due ma in tre parti: una prima partizione strofica corrispondente ai primi otto settenari (con schema ababctct) corrispondente alla sezione del numero denominata espressamente "Aria", una seconda che raccoglie i restanti sedici ottonari

(disposti in due strofe distinte ababctct dedeftft) ed occupa la terza sezione (dopo la “Scena” e l’Aria”) indicata come “Tempo di mezzo”, ed infine la terza costituita dall’insieme per ora ancora indistinto dei dieci ottonari conclusivi, corrispondente all’ultima sezione, la cosiddetta “Cabaletta”, con cui il numero termina. A questo punto, in virtù dei criteri formali adottati siamo stati in grado di raggiungere un grado abbastanza soddisfacente nel ritagliare all’interno del flusso di versi continuo una serie di partizioni strutturalmente motivate dal punto di vista interstrofico, oltre che nel loro rapportarsi con la struttura musicale che ne costituisce la controparte, connesse l’una all’altra da una rete di legami metrico-formali che dona all’intero blocco di versi strofici un certo grado di compattezza, se letta ignorando le didascalie, per quanto poi ogni sua componente presenti una propria, distintiva configurazione. Solamente un aspetto della questione rimane ancora da chiarire e concerne l’organizzazione intrastrofica delle strofe misurate appena tratteggiate, per la cui soluzione non sarà possibile fare riferimento a valori puramente metrici ed estetici, ma occorrerà forzatamente ricorrere ad un criterio, per quanto extra letterario o extra artistico possa essere, funzionale alla scomposizione metrica interna alle singole strofe. Si tratta di un criterio di natura tipografica, costituito dall’elaborato sistema tradizionale di rientranze che caratterizza lo stile editoriale dei libretti stampati, una convenzione attiva, com’è possibile riscontrare anche all’interno del nostro *corpus* librettistico, perlomeno fino agli anni '80 dell'Ottocento, quando le innovazioni formali di Boito, per quel che riguarda il versante verdiano, offriranno nuove proposte d’impaginazione del libretto, soprattutto di alcune sue parti, significativamente quasi tutte riguardanti pezzi d’assieme a volte assai complicati. Come rileva

Alessandro Roccatagliati³⁰:

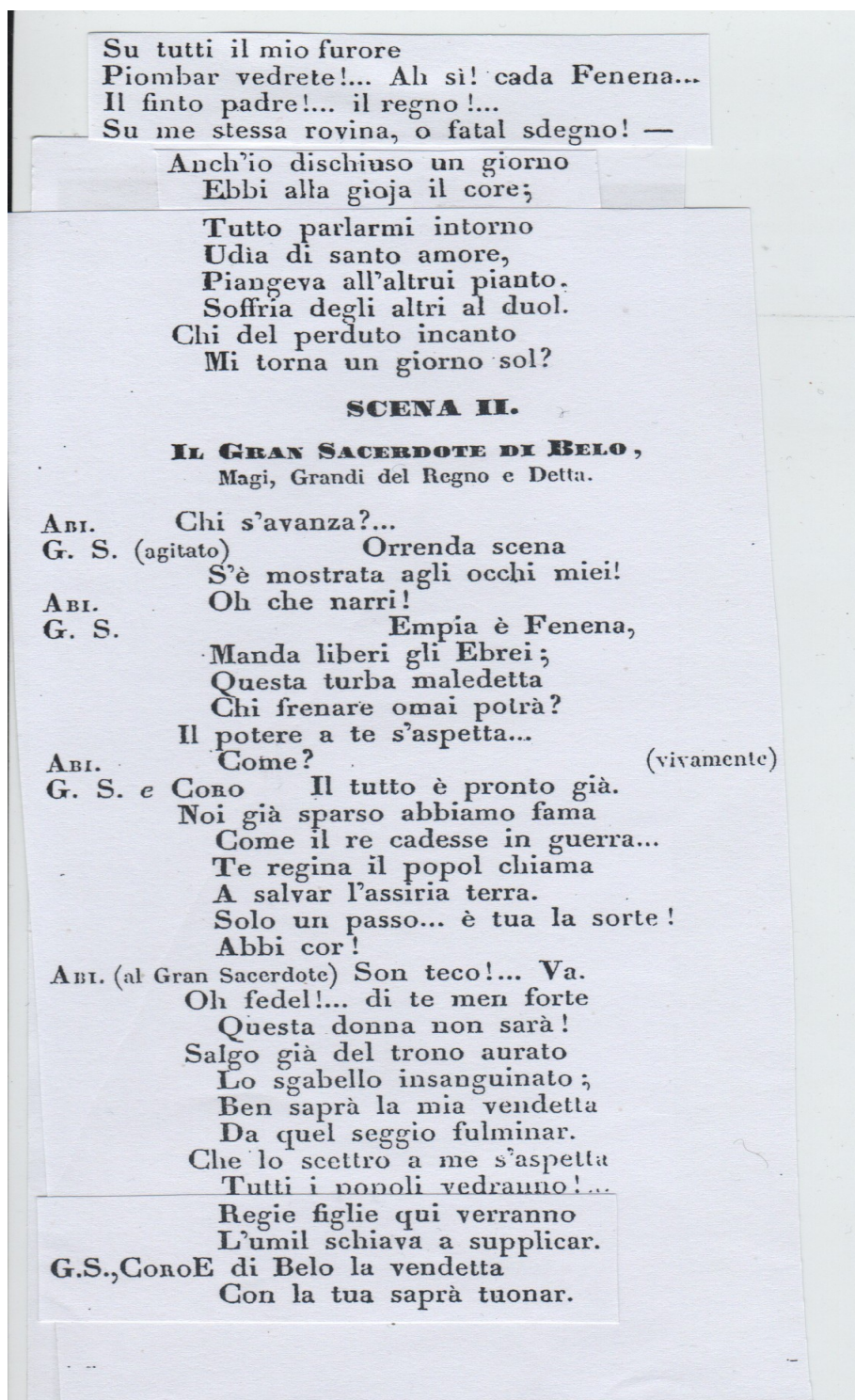
ciò è consueto già ai tempi di Metastasio: nei suoi drammi per musica le strofe (...) vengono stampate in evidenza rispetto alle parti in versi sciolti. Vi provvede un sistema di rientranze diversificate: posto “x” il margine sinistro su cui si dispone la successione dei versi recitativi sciolti, la strofa stampata è stampata con margine $x+y+z$ ”, mentre il suo primo verso “sporge” rispetto agli altri in posizione “x+y”. L'opera comica del secondo Settecento registra solo in parte questi usi grafico-strutturali, e dovette trasmetterli al primo Ottocento in connessione con la diversificazione interna e sequenziale delle strutture strofiche.³¹

Nell'esempio riportato questo sistema di rientranze è assente, ed il testo si presenta perfettamente allineato lungo il margine destro, così come lo si può ritrovare nell'edizione di *Tutti i libretti di Giuseppe Verdi* curata da Luigi Baldacci, inizialmente scelta come fonte testuale, la cui impaginazione trascura tale importante e significativa impostazione editoriale. Per questo si è deciso di affidarsi a fonti più rispettose della veste tipografica originaria, recuperando le edizioni a stampa dei libretti delle prime rappresentazioni delle opere verdiane, sul cui testo è stato condotto lo spoglio e la successiva analisi, che ha così potuto giovare del contributo di questo caratteristico modo di disporre il testo poetico sulla pagina stampata. Nella pagina seguente è illustrato come in esse si presenta il pezzo sopra riportato, tratto stavolta dalla prima edizione a stampa, a cui aggiungo qualcuno degli ultimi versi della strofa libera che lo precede, in modo da permettere una visualizzazione completa. Ciò rende certamente più semplice verificare come l'allineamento a destra dei versi astrofici di recitativo, concluso dalla solita rima baciata, renda visibile il rientro che invece subisce la restante parte in strofe misurate che lo segue, il cui primo

30 Il quale ricorre all'uso, già discusso nel capitolo precedente, della denominazione di «versi sciolti» per designare i pezzi di recitativo, che qui sono stati invece nominati come strofe libere di versi astrofici.

31 *Felice Romani librettista*, LIM, Lucca, 2010, p. 130.

verso sporge rispetto agli altri versi strofici, ponendo in evidenza l'inizio di una nuova partizione strofica. Se, com'era facile aspettarsi, questo accade per i primi versi delle strofe precedentemente individuate, per cui troviamo sporgenti i versi iniziali sia delle tre strofe di otto versi («Anch'io dischiuso un giorno», «Chi s'avanza?/Orrenda scena», «Noi già sparso abbiamo fama») sia della



strofa conclusiva di dieci versi «Salgo già del trono aurato», è altrettanto facile osservare come questi non siano gli unici versi a presentare la sporgenza che caratterizza l'inizio di una strofa, ma accanto ad essi se ne possano contare altri cinque («Chi del perduto incanto», «Il potere a te s'aspetta...», «Oh fedel!...di te men forte», «Che lo scettro a me s'aspetta», «E di Belo la vendetta»), ognuno dei quali costituente, insieme al verso susseguente, un distico legato alla strofa che lo precede dal legame rimico della tronca conclusiva. Avendo applicato anche a questi cinque versi il margine di rientranze descritto come “x+y”, il librettista voleva molto probabilmente suggerire le esatte scansioni strofiche delle singole partizioni, mettendo in risalto una maniera assai peculiare di costruzione. In base a ciò esse non andranno intese come unità indistinte ma risulterebbero perciò ulteriormente articolate al loro interno in più moduli strofici assemblati entro una sorta di “macrostrofa”, richiedendo per la loro corretta interpretazione una concezione diversa della forma strofica, che contempi appunto la possibilità di svilupparla secondo un sistema modulare componibile formato da una strofa principale più o meno lunga seguita da una o più strofe distinte, in questo caso sempre costituite da un singolo distico, unite ad essa dalla condivisione della stessa rima tronca che solo con l'intervento del distico può saturare la sua valenza rimica altrimenti sospesa. Mettendo in pratica quanto descritto otteniamo una definitiva divisione del pezzo in tre “macrostrofe” tutte caratterizzate da tale sistema, organizzate in modo da aderire alla divisione in sezioni mostrata sopra: all'”Aria” corrisponde perciò una strofa elastica di settenari ababct («Anch'io dischiuso un giorno») + distico ct («Chi del perduto incanto»); al “Tempo di mezzo” corrispondono due strofe di ottonari composte dal modulo

esastica ababct («Chi s'avanza?/Orrenda scena») + distico ct («Il potere a te s'aspetta...»), e dedeft («Noi già sparso abbiamo fama») + ft («Oh fedel!...di te men forte»); infine alla “Cabaletta” una strofa di ottonari ancor più articolata, in tre parti: due tetrastiche aabt («Salgo già del trono aurato») bcct («Che lo scettro a me s'aspetta») + distico bt («E di Belo la vendetta»), che in questo caso oltre a condividere la stessa tronca con le due tetrastiche, ripete l'identica parola rima «vendetta» del verso b della prima tetrastica. Semplificando, il tutto si può così schematizzare:

Anch'io dischiuso un giorno → 1 esastica di settenari + distico ababct ct → Aria

Chi s'avanza?/Orrenda scena → 2(esastica di ottonari + distico) ababct ct → Tempo
 dedeft ft di mezzo

Salgo già del trono aurato → 2 tetrastiche di ottonari + 1 distico aabt → Cabaletta
 bcct
 bt

Proprio su quest'ultimo aspetto tipografico-formale il presente lavoro si distacca dall'impostazione data da Rita Garlato nel costruire il suo *Repertorio metrico verdiano*, già lucidamente criticato da Roccatagliati nella sua recensione al volume³², in particolare riguardo al sistema di «concatenazione di due o più moduli procurata mediante l'uscita tronca del verso conclusivo», riguardo alla cui schedatura Garlato dimostra «un'insufficiente presa di coscienza rispetto» a tale fenomeno, nei cui confronti «è rivelatrice la frammentarietà dei ragionamenti circa le funzioni delle rime tronche», dato che «l'autrice appare convinta che i libretti verdiani *non* siano costruiti per assemblaggio di distici e terzine distinguibili come tali, che ella legge invece sempre come parti di misure strofiche più ampie, di quattro sei otto dieci o più

32 *Cit.*, p. 164.

versi». La nostra indagine assume viceversa questa “convinzione” come fondamentale per distinguere le strutture strofiche combinate a formare un blocco di versi strofici, e di conseguenza nel segmentare un siffatto blocco nelle sue componenti basilari, se inoltre si consideri che, come precisa Roccatagliati:

è un fatto che i librettisti, già nei manoscritti, scrivessero coppie di versi col primo sporgente e il secondo a uscita tronca, trattandole come qualsiasi altra “strofa”; e che non di rado utilizzassero tali entità stroficamente (...). E' altrettanto vero che posero spessissimo questi distici in coda a sequenze omometriche di due quattro sei otto o più versi, unendoli ad esse tramite la tronca identica e la rima del verso piano (...). Nel contempo, i poeti concepirono anche strofe articolate al proprio interno in distici, ciascuno col suo bravo secondo verso tronco: e in tal caso la rima tronca è *dentro* la strofa, cioè *non* le fa seguito un verso sporgente “primo di una nuova strofa” (...).

E così conclude:

Tutto ciò fa pensare che in realtà i librettisti contemplassero nel proprio arsenale versificatorio tanto il distico “a sé” quanto il distico come elemento “componibile” terminale, e che quest'ultimo fosse sì considerato un modulo strutturalmente combinabile coi versi antecedenti in unità tetrastiche, esastiche, ottastiche, e così via (...), ma che allo stesso tempo venisse trattato come un'unità *sui generis*.

Alla luce di quanto detto ricapitoliamo quindi i principi sopra elencati con l'aiuto di un brano esemplificativo di *Ernani* (II, 9-13, vd. pagina precedente), tratto dalla citata recensione di Roccatagliati, in cui è possibile vedere all'opera i criteri formali utilizzati nello scomporre i blocchi di versi strofici:

- 1 gli schemi di rima interni;
- 2 l'uscita tronca;
- 3 il sistema tipografico di rientranze a segnalare l'inizio di una nuova strofa;
- 4 le misure versali delle singole partizioni strofiche misurate;
- 5 la combinazione di moduli strofici, bilanciati o meno nel numero di versi;
- 6 la correlazione di due o più moduli strofici mediante la condivisione della

SCENA IX.

Carlo, Silvia, B. Misericordie e parte de Cavalieri.

CAR. (Lo vedremo, voglio audace, (con fuoco a Sil.)
 Se resisterti potrai;
 Se tranquillo siederai;
 La vendetta del tuo re.)

Essa ruggie sul tuo capo;
 Pensa pria che tutta scenda
 Più ferocce, più tremenda
 D'una folgore su te.)

No, de' Silvia il disonore
 Non vorrà d'libera un re.)
 Il tuo capo, o il traditore...
 Scegli... scappo altro non v'è.)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

CAR. (ad Elvira)

Cavalieri che ricentrano portando fasci di armi e Detti.

Cono a Fu esplorata del castello
 b Ogni parte la più occulta
 a Tutto invano; del ribello
 c Nulla traccia si scoprì;
 d Fur le scelte disarmate;
 b L'ira tua non andrà inulta,
 d Ascoltar non dei pietate
 c Per chi fede e onor tradì.
 Fra tormenti parleranno,
 il Bandito additeranno.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

SCENA X.

Elvira, che esce precipitosamente dalle sue stanze, seguita da Giovanni ed Anzelle e Detti.

ELV. (Deh, cessate... in regal core
 Non sia muta la pietra...
 Tu me l'chiedi... ogni rancore
 (sorpresa ronzandola)

Per Elvira tacete...
 Della tua fede sbattono
 Mi segua... o del colpevole...
 No, no; ciò mai non fia;
 Dei, sire, in mezzo all'anima
 Non mi voler ferir...
 Io l'amò... al vecchio misero
 Solo conforto è in terra...
 Non mi volerla togliere,
 Prius questo capo atterra.
 Adunque, Ernani...
 Seguatì;
 La fe' non vo' tradir...
 Ogni pietade è inutile,
 T'è forza l'obbedir...
 Vieni meco, so' di rose
 Intrecciar ti vo' la vita,
 Meco vieni, ore penose
 Per te il tempo non a c...

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

CAR.

SCENA XII.

Silvia, dopo aver veduto immobile partire il re col suo seguito.

Vigli pure il ciel sempre su te.
 L'odio vivrà in cor mio pur sempre, o re.
 (corre alle armature che sono presso i ritratti, ne trae due spade, e va quindi ad aprire il nascondiglio di Ernani.)

SCENA XIII.

Ernani e Detti.

Ernani... a te... scegli... seguimi. (presentandogli le due spade)
 Seguiti?... E dove?
 No l'vo... no l'deggio...
 Di questo acciaio al lampo
 Impalidisci?... Seguiti...
 Me l'vietan gli anni tuoi.
 Vien ti disfidò, o giovane;
 Uno di noi morrà.
 Tu m'hai salvato, uccidimi;
 Ma ascolta per pietà!...
 Morrai.
 Morrà, ma pria
 L'ultima prece mia...
 Volgerà a Dio tu puoi...
 No... la rivolgo a te...
 Parla... ho l'inferno in me.
 Solo una volta, un'ultima
 Fa ch'io la vegga...
 Chi?
 Elvira.
 Or or, parti,
 Seco la trasse il re.
 Vecchio, che mai facessi?
 Nostro rivale egli è.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Oh rabbia!... E il ver dicesti?
 L'ana...
 Vassalli, all'armi. (tornate per la scena)
 A parte dei chiamarmi
 Di tua vendetta.
 No,
 Te prima ucciderò.
 Teco la voglio compiere,
 Poscia m'ucciderai.
 La fe' mi serbergi?
 Ecco il pegno: nel momento (gli consegna un
 In che Ernani corra spento, como da caccia)
 Se uno squillo intenderà
 Tosto Ernani partirà.
 A me la destra... guardalo.
 Pel padre mio lo giuro.
 a 2
 Iddio n'ascolti, e vindice
 Punisca lo sperguro;
 L'aura, la luce manchino,
 Sia infamia al mentitor.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

SCENA XIV.

Cavalieri di Silva, che entrano disarmati e frustolosi e Detti.

Cono Salvi ne vedi, e liberi
 A cenni tuoi, signor.
 L'ira mi torna giovane;
 S'insegua il rapitor.
 Su. ad Ernani a 2.
 In azione, in azione, cavalieri.
 Armi, sangue, vendetta, vendetta.
 Silvia stesso vi guida, v'affretta,
 Premio degno egli darvi saprà.
 Questi brandi, di morte forgiati,
 D'ogni cor troveranno la strada;
 Chi resister s'attenti, pria cada.
 Sia delitto il sentire pica.
 Pronti vedi li tuoi cavalieri...
 Per te spirano sangue, vendetta,
 Se di Silva la voce gli affretta,
 Più gagliardo ciascuno sarà.
 Questi brandi, di morte forgiati, (brandendo)
 D'ogni cor troveranno la strada... le spade
 Chi resister s'attenti, pria cada;
 F'ra delitto il sentire pica (partono tutti)

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

Silvia.

rima tronca conclusiva.

A partire da questa griglia di criteri è stata condotta la schedatura delle strofe misurate, i cui risultati verranno mostrati nei prossimi paragrafi.

In conclusione, rimarrebbe anche riguardo alle strofe misurate una precisazione terminologica importante, sottintesa all'applicazione di una categoria metrica molto in voga negli studi musicologici, e tuttavia, come nel caso della denominazione “versi sciolti” discussa nel paragrafo precedente, applicata a fenomeni che, dal punto di vista strettamente metrico, mal s'adattano ad essere *ivi* compresi. Si tratta del concetto di “lassa” poetica, una forma metrica medievale originariamente d'oltralpe, «praticata anche in Italia, ma soprattutto nella poesia epica di derivazione francese», e ripresa poi, sia nella sua forma arcaica che in un altre più “moderne”, in tempi più recenti dalla poesia italiana tardo ottocentesca, i cui «versi si raccolgono in gruppi di lunghezza variabile, accomunati dalla stessa assonanza o dalla stessa rima»³³. La sua applicazione in ambito librettistico viene sicuramente incontro alla necessità di denominare in qualche modo la complessa struttura modulare dei pezzi strofici, dotati in questo senso di un grado d'apertura sconosciuto alle forme metriche chiuse tradizionalmente utilizzate, disponibile ad un'eventuale ulteriore espansione, potenzialmente illimitata, ottenuta, come è stato mostrato, per combinazione di moduli strofici, per quanto strutturalmente diversificati. Accanto a questa tipologia di costruzione strofica, la cui composizione per assemblaggio di strofe chiuse metricamente regolari urta, a mio avviso, con il principio unitario che rende viceversa la lassa al suo interno non articolata, mi preme distinguere una forma alternativa di strofa “lunga” differenziata rispetto a quella appena descritta perchè formata non da

33 P. G. Beltrami, *cit.*, p. 264.

partizioni strofiche di diversa natura addizionate in successione, ma da un'unica, indistinta partizione perfettamente isometrica dal punto di vista versale. Si veda ad esempio la lassa di 14 versi contenente l'invettiva di Monterone contro la corte del libertino Duca di Mantova (corrispondente alla sezione “Seguito” dell'”Introduzione”) tratta da *Rigoletto* (I, 6):

Monterone: (*guardando Rigoletto con ira sprezzante*)

Novello insulto!... Ah sì, a turbare (*al Duca*)

sarò vostr'orgie... verrò a gridare,
fino a che vegga restarsi inulto
di mia famiglia l'atroce insulto.
e se al carnefice pur mi darete
spettro terribile mi rivedrete
portante in mano il teschio mio
vendetta a chiedere al mondo e a Dio.

Duca: Non più, arrestatelo.

Rigoletto: È matto!

Coro: Quai detti!

Monterone: Ah, siate entrambi voi maledetti! (*al Duca e Rigoletto*)

Slanciare il cane a leon morente
è vile, o duca... e tu, serpente, (*a Rigoletto*)
tu che d'un padre ridi al dolore,
sii maledetto!

Rigoletto: (*da sè colpito*) (Che sento! orrore!)

Una sequenza di questo tipo, in grado di raggiungere dimensioni ragguardevoli di decine di versi, mi pare maggiormente adatta ad essere avvicinata alla lassa tradizionale, per quanto, com'è facile accorgersi, non più caratterizza da una rima “continua” ma da possibili schematizzazioni rimiche (in questo caso strutturata come una successione regolare di distici di versi piani a rima baciata) che la rendono passibile di sezionamenti interni, non giustificati tuttavia né da segnalazioni tipografiche né tantomeno dall'uscita tronca dei versi che la compongono, all'infuori ovviamente di quelli finali. Per cui

solamente per questo caratteristico tipo di strofa varrà la definizione generica di “lassa”, mentre ai pezzi in versi strofici modularmente composti cercherei una denominazione alternativa, come ad esempio quella, già qui utilizzata in un paio di occasioni, di “macrostrofa”, intendendo con questo indicare una sorta di unità “sovrastrofica” formata da strofe misurate di dimensioni minori, spesso di differente estensione, ognuna di esse metricamente definita e graficamente marcata.

2.2 Modalità d'organizzazione delle strofe misurate

Si procederà ora all'esame delle strutture strofiche individuate, soffermandoci inizialmente, prima di scendere nei dettagli delle loro caratteristiche metriche più specifiche, sul panorama generale offertoci dalla sostanza metrica concreta di cui è fornito il testo dei libretti d'opera analizzati. Innanzitutto occorre separare le strofe libere di versi astrofici che costituiscono il cosiddetto recitativo, il cui totale ammonta quasi a cinquecento. La restante parte andrà perciò ascritta agli agglomerati in versi strofici, che tramite l'applicazione della griglia classificativa illustrata nel paragrafo precedente vengono metricamente strutturati entro le singole strofe misurate, le quali possono certamente presentarsi coordinate in sistemi complessi, che saranno esaminati successivamente, ma assai più spesso vengono a costituire formazioni seriali decisamente più semplici, se non addirittura, e molto più spesso di quanto questa parte introduttiva possa aver fatto pensare, ad eludere la possibilità di allinearsi in sequenze, rimanendo circoscritte entro un'unica unità strofica. Le prime due categorie menzionate comprendono rispettivamente gli “aggregati

strofici complessi”, corrispondenti in parte a quanto è stato definito in precedenza “macrostrofa”, risultato dell'unione di strofe più piccole, frequentemente di lunghezza diversa, legate tra loro da legami grafico-formali, e le sequenze di “strofe replicate”, nelle quali ogni partizione strofica presenta la medesima fisionomia metrica. Questi aggregati strofici subiscono un'ulteriore suddivisione in tre tipologie fondamentali, come vedremo assai squilibrate nelle loro reciproche proporzioni, identificate le prime due a partire dagli elementi strofici che li compongono, distinguendo quindi i casi in cui essi consistano nello schema strofa+distico, da quelli in cui vengono a sommarsi tra loro strofe differenti dal distico (indicate con l'espressione strofa+strofa). La terza si differenzia per il sommarsi entro una singola macrostrofa di un numero di strofe maggiore di due, distici compresi. L'ultimo caso caratterizza infine quelle che verranno nominate “strofe singole”, poiché isolate in virtù delle loro caratteristiche metriche che non trovano rispondenza con altre strofe misurate contigue. A dimostrazione di quanto detto riporto il conteggio totale finale relativo ad ognuna di queste categorie: le strofe singole sono in tutto 253 casi, poco meno della metà rispetto a quelli di strofe replicate (549), le quali si rivelano superiori come numero di occorrenze anche agli aggregati strofici complessi, che ammontano a 415. La loro generale distribuzione all'interno del *corpus* è riassunta nella tabella seguente, nei riguardi della quale sono necessarie un paio di avvertenze preliminari: da essa (come dal resto del capitolo) sono stati esclusi i libretti di *Otello* e *Falstaff*, che riceveranno una sistemazione a loro espressamente dedicata, ma è presente il libretto di *Un giorno di regno* che, nonostante si distacchi dal *corpus* rimanente essendo l'unica opera buffa considerata, fornisce un'interessante pietra di paragone nel

misurare eventualmente la distanza che, riguardo agli aspetti formali, lo separerebbe dall'opera seria; non compariranno nemmeno i libretti delle seconde versioni ufficiali di *Macbeth*, *Simon Boccanegra* e *Forza del destino*, che in un primo tempo verranno tenuti in secondo piano, per intervenire successivamente a segnalare eventuali difformità rispetto al testo delle versioni originarie. A causa di queste esclusioni il computo riguardante i libretti qui presi in considerazione vede così diminuire a 181 casi di strofe singole, 399 casi di strofe replicate e 385 casi di aggregati strofici complessi, i quali in questo corpus parziale arrivano a raggiungere quasi le stesse occorrenze delle strofe replicate.

STROFE OPERE	Singole	Replicate	Aggregati strofici complessi		
			Strofa + distico	Strofa + strofa	Strofa + n strofe
Oberto	4	22	14	1	2
Un giorno di regno	3	21	19	4	8
Nabucco	3	9	22	1	2
I Lombardi alla prima crociata	6	20	23	1	2
Ermani	8	18	15	4	3
I due Foscari	2	22	10	1	4
Giovanna d'Arco	14	21	10	1	1
Alzira	1	7	19		2
Attila	7	21	16	3	1
Macbeth I	11	21	6	2	1
I masnadieri	19	21	5		
Il corsaro	7	18	7		1
La battaglia di Legnano	3	9	21		1
Luisa Miller		8	26	3	3
Stiffelio	5	18	9	4	4
Rigoletto	11	13	8	1	3

Il trovatore	14	12	26	1	
La traviata	10	13	8	1	1
Simon Boccanegra I	10	20	1		2
Aroldo	10	17	10	1	4
Un ballo in maschera	6	21	9	5	6
La forza del destino I	17	24	6		3
Aida	10	23	3	2	2

Non è facile inquadrare questi dati in percorsi stilistici lineari, data la varietà della loro distribuzione sia lungo l'asse cronologico sia all'interno dei singoli libretti, dovuta almeno in parte al fatto che all'atto pratico il testo poetico contribuisca come elemento componente, assolutamente non autonomo, perlomeno nella concezione di Verdi, alla costruzione di un melodramma, e debba di conseguenza aderire alle altre componenti, musicale e drammaturgica, e quindi alle situazioni sceniche che caratterizzano la vicenda rappresentata e alla musica alla quale è demandato la principale funzione espressiva, al fine di realizzare quell'eterogeneo prodotto artistico che di melodramma appunto prende il nome. Dal punto di vista delle forme metriche, si può in ogni caso notare come le strofe singole godano di un favore maggiore nell'ultima fase della produzione artistica verdiana, con le eccezioni anticipatrici di *Giovanna d'Arco* e *Masnadieri*, e anche del primo *Macbeth*, in cui le occorrenze si dimostrano in linea con i libretti seriori, mentre le strofe replicate conoscono una maggiore, per quanto non sistematica, omogeneità di occorrenze, che con una certa frequenza giungono abbondantemente a superare la decina, e spesso anche la ventina di casi. Per quanto riguarda gli aggregati strofici complessi, se presi in blocco e non distinti nelle loro ulteriori suddivisioni (che alterano di poco la situazione), è facile accorgersi di come il loro andamento risulti speculare a quello delle strofe singole, ed è perciò assai frequente ritrovarle nei

libretti della prima parte del *corpus*, molto più raro man mano che si proceda lungo le fasi successive. Non sarà allora un caso che, a differenza del settore anteriore e di quello posteriore del *corpus*, sia possibile circoscrivere una sorta di settore centrale, esteso da *Macbeth* fino alla trilogia popolare, in cui le linee di tendenza sopra tracciate risultano maggiormente confuse ed aggrovigliate, quasi inestricabili per le differenze riscontrabili tra libretti anche assai vicini cronologicamente, o addirittura contigui. Se ragioniamo invece sulla base della paternità dei libretti, la situazione non risulta più semplice, anzi se possibile appare ancor più complicata, non essendo in grado di delineare a partire dai dati riferimenti coerenti o articolati percorsi stilistici ascrivibili ai singoli librettisti, in particolare ai più assidui Solera e Piave, il cui caso diviene ancor più ingarbugliato considerando le numerose e frequenti, quanto diacronicamente diffuse collaborazioni intessute col maestro, tanto da accompagnarlo quasi stabilmente lungo le diverse fasi della sua evoluzione artistica. Così ad esempio Solera passa da una fisionomia metrica abbastanza definita dell'*Oberto* (non troppo distante da quella del successivo libretto, *Un giorno di regno*, di matrice però romaniana) ad una non di poco differente, in particolare nel rapporto tra strofe replicate e aggregati strofici, che caratterizza il *Nabucco* e, in maniera numericamente accresciuta, *La battaglia di Legnano*, per poi cambiare nuovamente nella *Giovanna d'Arco*, all'interno della quale cresce il peso della strofe singole impiegate, ed infine tornare con l'*Attila* ad una fisionomia assimilabile a quella del suo primo lavoro. Discorso diverso quello riguardante il napoletano Cammarano, unico librettista la cui personalità artistica spicchi rispetto agli altri due suoi colleghi (il terzo, Boito, permettendo), tanto da tratteggiare con le sue scelte stilistiche delle

caratteristiche metriche costanti rintracciabili in tutti i libretti scritti per Verdi, e contrastanti, perlomeno fino agli anni della trilogia (alla cui composizione contribuirà con il libretto del *Trovatore*), con le tendenze formali generali precedentemente delineate, quasi come se stavolta fosse stato in un certo senso Verdi a seguire il gusto estetico del librettista forse in quel momento da lui maggiormente ammirato. Già con il suo primo libretto, l'*Alzira*, non certo un capolavoro, egli mostra la sua scarsa preferenza verso l'impiego delle strofe singole, rimarcato dalla loro assenza nel computo metrico di *Luisa Miller*, unico caso dell'intero *corpus*, e viceversa apprezzi molto più ricorrere agli aggregati strofici complessi, in particolare quei moduli costituiti da strofa+distico che abbiamo visto caratterizzare fortemente la metrica dei libretti d'opera. Probabilmente questo palese apprezzamento deriverà dalla profonda esperienza accumulata da Cammarano in ambito melodrammatico, le cui forme ed i cui segreti da pochi erano conosciuti e maneggiati così abilmente come da colui che già ai suoi tempi era stato definito come l'erede di Felice Romani, librettista principe dell'opera primo ottocentesca, amatissimo da Bellini. La sua statura estetico-melodrammatica si può misurare prendendo ad esempio a confronto un librettista di eccezionale gusto ed abilità versificatoria ma poco, o meglio per nulla avvezzo alla tradizione operistica, come Andrea Maffei, l'unico poeta affermato in ambito letterario a cui Verdi abbia affidato un soggetto, quello dei *Masnadierei*, che Maffei doveva padroneggiare con indiscutibile sicurezza in quanto traduttore ufficiale dell'originale schilleriano. Le sue preferenze stilistiche si collocano agli antipodi rispetto a quelle di Cammarano, rimanendo circoscritte quasi unicamente alle forme poetiche più canoniche, ovvero alle strofe singole e a quelle replicate, mentre i rari aggregati

strofici utilizzati non variano dal modulo base strofa+distico, a differenza del poeta napoletano che accoglie nei suoi libretti anche forme più variegate. Tornando a Cammarano, solo il libretto del *Trovatore* necessita di un discorso a parte dati i mutati rapporti tra i diversi tipi strofici che in esso si registrano, spiegabili facendo riferimento a due ordini di motivi probabilmente concorrenti: da un lato l'appartenenza del libretto alla trilogia popolare, culmine dell'esperienza fatta e delle sperimentazioni condotte da Verdi durante i famosi “anni di galera”³⁴, all'altezza della quale l'accresciuta consapevolezza nelle proprie capacità e nei mezzi espressivi conquistati ed affinati col tempo doveva aver raggiunto un grado di fiducia tale da permettergli di emanciparsi ancor di più dal dettato formale suggerito dai singoli librettisti; dall'altro la morte sopraggiunta durante la fase finale di stesura del libretto, ed il successivo affidamento della sua conclusione ad Emanuele Bardare, non certo all'altezza del predecessore come personalità artistica, hanno inevitabilmente modificato, almeno in parte, gli esiti poetici della versione finale del libretto.

Passiamo ora ad analizzare più da vicino la testura delle tipologie strofiche entro cui si sistemano senza troppa difficoltà gli organismi strofici individuati, che ad un primo sguardo si possono raggruppare in due grandi categorie: da una parte le strofe e gli organismi strofici in cui si realizza un'unica modalità di strutturazione, la quale può limitarsi a caratterizzare una sola strofa nel caso delle strofe singole, oppure ripetersi più o meno simile anche nelle successive, come accade per le strofe replicate; dall'altra gli aggregati strofici

34 I quali in realtà, se ci affidiamo alle parole dello stesso Verdi, arriverebbero a comprendere anche il periodo il triennio '51-'53 a cui appartengono *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, spingendosi addirittura di qualche anno più in là. Questo è quanto si può ricavare dalle righe finali della lettera a Clarina Maffei (datata 12 maggio 1858): «dal Nabucco in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!» (in *I Copiallettere*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Forni, Bologna, 1979, p. 572), tuttavia già dopo *Traviata* la sua produzione operistica smetterà di procedere con la frenesia seguita negli anni precedenti, quando era pronto a scrivere anche due opere nello stesso anno, mentre già dopo *Traviata* il maestro doveva aver deciso di prendersi qualche anno di meritata pausa prima di tornare sulla scena, stavolta chiamato dell'Opéra di Parigi, con *Les vêpres siciliennes* nel 1854.

complessi, composti da moduli poetici differenti tra loro, che perciò andremmo a denominare come strofe eterometriche. Come vedremo, non è detto che i moduli strofici che vanno a formare questo genere di macrostrofa debbano essere necessariamente diversi l'uno dall'altro (in questo caso la maggior parte degli esempi rientrerebbe nella terza sottosezione di questa categoria), anzi spesso al loro interno questi agglomerati uniscono strofe identiche per estensione, misura versale, schema rimico, uscita tronca dell'ultimo verso, insomma per tutte le caratteristiche che abbiamo adottato nel ritagliare all'interno del flusso poetico le singole partizioni. La loro prerogativa fondamentale sta nel combinare assieme almeno due moduli strofici differenti, come s'è osservato per la combinazione base di questa tipologia, ovvero quella costituita da strofa+distico, a prescindere dalla possibilità di uno dei due moduli, oppure di entrambi, di ripetersi in sequenze, comportandosi in pratica come se si montassero insieme due tipi diversi di strofe replicate. Nel descrivere la struttura delle strofe e delle macrostrofe misurate si terrà perciò conto di ognuno di questi due tipi antitetici di strofismo, ai quali verrà dedicato un paragrafo specifico.

Prima di entrare nella sostanza concreta dei fatti strofici qui analizzati, spenderò qualche parola nell'illustrare la tabella 1 collocata in appendice, grazie alla quale sarà più semplice orientarci all'interno del nostro campo d'azione. In particolare, mi preme spiegare in che modo vanno decodificati i numeri ed i simboli che si possono osservare all'interno delle singole celle, operazione che ci consentirà di avere una mappa in fondo abbastanza semplice da leggere ed interpretare. Il primo numero (a destra della parentesi) indica la quantità, ancora indistinta, di organismi strofici individuati, mentre il numero

che segue la parentesi precisa quante sono le strofe singole presenti all'interno del libretto; infine il numero tra parentesi c'informa della quantità totale di unità strofiche, ottenuta sommando tra loro le strofe singole e quelle appartenenti agli organismi strofici composti da più sezioni. Un'ultima osservazione prima di lasciare spazio alla tabella. Come si vede nell'ultima colonna si riporta quel particolare fenomeno attorno a cui abbiamo ristretto la definizione di “lassa”: per ognuna di esse sono indicate, oltre al loro numero totale, sia la lunghezza raggiunta che il numero di volte in cui viene nel libretto a ripetersi. Convenzionalmente è stato deciso di dare il nome lassa ad un blocco di versi che superi i dodici versi, misura stabilita principalmente per due motivi: il primo di natura linguistica, dato che oltre alla dodecastica sarebbe stato complicato dare un nome apposito per ogni quantità versale riscontrabile, la quale verrà denominata con la perifrasi “lassa di 14 versi”, o “di 16 versi”, e così via; la seconda di natura più sostanziale, dovuta al fatto che ciascun gruppo superiore alla dodecastica rientra sempre entro la categoria della strofa singola, mai replicantesi in una strofa identica ad esso adiacente. Per concludere, vorrei solo far notare come tutte le lasse singole contino un numero di versi pari, senza eccezioni, quasi che l'espansione che subisce una normale strofa fino a raggiungere le dimensioni della lassa procedesse per addizione di distici o tetrastici non separati tra loro, cosa che, come vedremo, è testimoniata dalla sua stessa struttura interna. L'unica eccezione rilevabile riguarda alcune rare occorrenze di una lassa di undici versi (che, essendo quindi inferiore ai dodici, non rientrerebbe esattamente in questa categoria), che però non si trova mai a costituire da sola una singola lassa autonoma, ma sempre in correlazione con altri moduli strofici a comporre quegli aggregati

strofici complessi di cui parleremo successivamente.

La distribuzione dei dati, così come la si ritrova nella tabella collocata nella pagina seguente, ci consente di riconoscere con chiarezza maggiore rispetto a quanto osservato nell'introduzione a questo capitolo alcune tendenze stilistiche proprie dei singoli librettisti, quanto meno tra i più assidui collaboratori di Verdi. Proseguendo in ordine cronologico, nei suoi libretti verdiani Solera dimostra una certa ritrosia iniziale ad ampliare le proprie preferenze metriche sfruttando il ventaglio di possibilità che gli usi melodrammatici lasciavano aperte, rimanendo fedele ad alcuni tipi strofici ordinari. Così infatti nell'*Oberto*, se tralasciamo l'unico esempio di tristico replicato, la gamma è assai limitata, conteggiando unicamente due forme, il distico e la tetrastica, ampliandosi leggermente (dal punto di vista formale, non numerico, riguardo al quale si registra invece una decisa discesa), ma ancora in maniera sporadica, nel *Nabucco*, in cui invece, assente il tristico, troveranno spazio anche un esemplare di esastica replicata, oltre a tre strofe singole di dieci e dodici versi. La situazione sarà più movimentata passando a *I Lombardi alla prima crociata* sia nei numeri di occorrenze delle singole tipologie strofiche, sia nella loro diversità, riguardo la quale, se da un lato si deve registrare la sparizione dei casi di dodecastica, dall'altro andrà rilevato l'accoglimento decisivo dell'ottastica (significativamente anticipato da *Un giorno di regno*) sia come strofa singola sia come strofa replicata, la cui presenza rimarrà costante finché non sarà di nuovo abbandonata all'altezza del 1859, anno della prima di *Un ballo in maschera*.

I quattro tipi più ricorrenti di organizzazione strofica (distico, tetrastica, esastica, ottastica) compaiono perciò in ambito tragico solo a partire proprio

dal libretto de *I Lombardi*, anticipato in questo dall'*unicum* buffo di *Un giorno di regno*, in opposizione invece all'austero *Nabucco* ed all'ancor più austero *Oberto*, e da allora, eccetto alcune significative eccezioni di cui verrà dato conto, tutti e quattro sempre rappresentati, certo con percentuali diverse (molto più alte quelle dei primi due rispetto agli altri), in ogni libretto successivo, compresi ovviamente quelli solariani, nei quali non verranno più abbandonati. Sul nuovo binario s'innesta già dal primo suo episodio la collaborazione con Piave, come dimostra la coppia coetanea formata da *Ernani* e *I due Foscari* (1845), i cui lineamenti metrici generali seguono tutto sommato l'esempio de *I Lombardi*, mentre riguardo all'uso delle strofe singole dimostrano un atteggiamento diverso, più aperto il primo (8 casi), molto più limitato il secondo (2 casi). In essi tuttavia fa la sua prima apparizione la lassa, che, come già rilevato, si comporta sempre come una strofa singola, la cui presenza caratterizzerà costantemente i libretti di Piave (eccetto *Stiffelio*), con il quale non raggiungerà comunque la frequenza d'impiego registrata in Maffei, tanto da raggiungere, in *Masnadierei*, 6 occorrenze. Solera tuttavia non l'accoglierà nemmeno nei due libretti successivi al '44, e lo stesso farà Cammarano nei suoi primi due libretti (*Alzira* e *La battaglia di Legnano*), per poi uniformarsi a quest'uso in *Luisa Miller* (coeva a *La battaglia*) e in misura maggiore in *Trovatore*. Questa apertura alla varietà d'impiego delle diverse tipologie strofiche mostra di subire un certo grado di sfavore nei libretti delle ultime opere qui prese in considerazione, più precisamente in quelli non scritti da Piave, segnando un ritorno all'austerità già notata nei primi libretti di Solera. Sia *Un ballo in maschera* che *Aida* dimostrano infatti una sempre maggiore chiusura verso i tipi stroficamente più estesi: infatti, se il primo evita

totalmente l'impiego dell'ottastica (unico caso dopo *Nabucco*), ma mantiene sia, in due casi, la dodecastica, sia un caso di lassa di piaviana introduzione, il secondo assume un atteggiamento più drastico eliminando l'intervento di qualsiasi tipo strofico superiore all'esastica.

Anche restringendo il campo d'analisi a questa categoria metrica, i libretti di Cammarano confermano il loro comportamento parzialmente autonomo ed in controtendenza con quanto appena rilevato, nonostante siano situati grossomodo nella fase centrale della carriera di Verdi. Non s'intende con questo affermare che Cammarano si opponga all'apertura nell'accoglimento di tipi strofici diversi, cosa che i dati non dimostrano, ma piuttosto che egli, pur nella varietà delle scelte, segua un suo preciso ideale stilistico: ad esempio, suoi sono i tre libretti che, dopo *Oberto*, non accolgono l'esastica, né come strofa singola né replicata. Il suo atteggiamento nei confronti della lassa parrebbe però, come già accennato, indicare una sorta di processo di sottomissione del librettista alle preferenze metriche del suo compositore, forse iniziato già all'epoca di *Luisa Miller*, sicuramente proseguito con *Trovatore*, per il quale rimangono valide le considerazioni fatte nel paragrafo precedente.

2.3 Strofe singole

L'attenzione viene ora concentrata sulla struttura interna delle strofe che si presentano come autonome dal punto di vista formale, non connesse a strofe precedenti o successive da legami metrici. Data l'estrema penuria di strofe con numero dispari di versi, eccetto il tristico, i loro casi verranno raccolti in un'unica sezione conclusiva. Riguardo alle strofe con numero pari di versi,

l'esame procederà quindi per gruppi metrici distinti.

Approfitto di questa parentesi introduttiva per fornire alcune precisazioni riguardo alla presentazione dei risultati dell'indagine. Data la prevalente isometria che caratterizza gli organismi strofici individuabili nei libretti, non saranno usate codificazioni simboliche particolarmente complesse: per ogni ordine strutturale o schema rimico rappresentato si farà riferimento ad una sorta di forma strofica di base, libera di essere riempita dalla relativa misura versale corrispondente, la quale sarà sempre esplicitamente specificata nel corpo del testo o in nota agli elenchi dei luoghi in cui la strofa è collocata. Nel caso in cui tale specificazione sia assente, verrà utilizzato un sistema semplice di rappresentazione alfanumerica³⁵ che prevede per le strofe isosillabiche l'indicazione in pedice della misura del primo verso di uno schema, che s'intende estesa, in mancanza di altre indicazioni, a tutti i versi. Riguardo all'endecasillabo, si ricorrerà alla tradizionale rappresentazione con la mera lettera maiuscola, senza altra indicazione, utilizzata anche per i versi doppi, la cui misura verrà allora riportata sempre in pedice. Discorso simile per quanto riguarda i versi che contano meno di undici sillabe: verranno impiegate le lettere minuscole semplici nel caso di versi settenari, in tutti gli altri casi la misura verrà comunque indicata in pedice. I versi piani non rimati verranno indicati con “p” laddove sia comunque possibile riconoscere una loro funzione strutturante all'interno della strofa. Il verso tronco verrà indicato con la sola lettera “t” nei casi in cui esso si presenti da solo, oppure se, inserito in un legame rimico con almeno un altro verso tronco, costituisce l'unica rima tronca della strofa. Se invece all'interno della strofa si trovano più rime tronche, esse

35 Mutuato da quello esposto nel volume di R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Name, Genova, 2001, che a sua volta riprende il sistema elaborato da Beltrami (*cit.*).

verranno indicate con una normale lettera dell'alfabeto, corrispondente alla posizione occupata, a cui si aggiungerà la lettera t in pedice, in modo da distinguere i diversi meccanismi rimici eventualmente presenti. L'uscita sdrucciola verrà sempre indicata con s, maiuscola o minuscola a seconda della lunghezza del verso rappresentato, data l'assenza di rime perfette che ne caratterizza le serie: l'elemento postonico infatti non viene mai replicato, almeno non completamente, e la sua funzione risulta compensata dal fenomeno indicato solitamente con il termine di rima ritmica, nonostante si tratti di versi «privi di rispondenza rimica programmatica fra loro, usati in posizioni prestabilite solo in virtù della loro cadenza accentativa finale»³⁶, perciò definiti da Menichetti non più meramente irrelati ma piuttosto anarimi.

a) Distico

I casi di distici isolati ammontano a 15. Solo in un'occasione s'incontra un distico apparentemente autonomo eppure legato ad altre strofe, più o meno contigue: è il caso del distico formato da doppio quinario e quinario a rima baciata: «Chi del gitano i giorni abbella?/La zingarella!», che ripete ad una ventina di versi di distanza gli ultimi due versi della doppia eptastica «Vedi! Le fosche notturne spoglie» in *Trovatore* (II, 1).

Il brano citato, seppure mostra un grado minore di autonomia, esemplifica in maniera efficace il tipo di organizzazione interna che caratterizza quest'esigua forma metrica: lo schema a rima baciata rappresenta quasi la totalità delle occorrenze (13)³⁷, posizionato spesso, come nel caso di «Via le fronde, e mano

36 A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 117.

37 Settenari: *Ernani* (IV, 4), sdruccioli in *Aroldo* (III, 5). Ottonari: *La forza del destino* I (III, 10) e II (III, 14), *Macbeth* I e II (IV, 8). Decasillabi: *Masnadieri* (II, 5). Endecasillabi: *La forza del destino* (III, 12), *Aida* (IV, 2),

all'armi» di *Macbeth* (IV, 8), entro il numero finale, o comunque nella parte terminale del libretto. In tre occasioni (*Ernani* IV, 4; *Masnadieri* III, 1; *La forza del destino* III, 12) il distico viene ad interrompere il flusso di versi astrofici in cui s'inserisce, distinguendo così due diverse strofe libere.

I due casi rimanenti sono entrambi composti da primo verso piano e secondo verso tronco, con la differenza che in *Aida* (IV, 4) il distico di doppi quinari con rimalmezzo, che chiude l'ultimo atto, mantiene un'assoluta autonomia, nel secondo *Boccanegra* (III, 4) il distico è invece inserito entro una strofa replicata di cinque tetrastiche di settenari (con identico schema base paat, primo verso piano anarimo), precisamente dopo la quarta tetrastica, ma è legato alla prima strofa della sequenza data la rima del primo verso del distico con i versi piani centrali, mentre il secondo verso condivide la medesima uscita tronca che chiude tutte le strofe:

Doge (*sorge, e imponendo sul loro capo le mani solleva gli occhi al cielo, e dice*):

Gran Dio, li benedici

Pietoso dall'empiro;
A lor del mio martiro
Cangia le spine in fior.

Maria: No, non morrai, l'amore
Vinca di morte il gelo,
Risponderà dal cielo
Pietade al mio dolor.

Gabriele: O padre, o padre, il seno
Furia mi squarcia atroce...
Come passò veloce
L'ora del lieto amor!

Fiesco: Ogni letizia in terra
È menzognero incanto,
D'interminato pianto
Fonte è l'umano cor.

Doge: T'appressa, o figlia... io spiro...

tronchi in *Aida* (I, 1). Doppi quinari: *Masnadieri* (II, 5). Doppi senari: *Masnadieri* (I, 3). Doppi settenari: *Traviata* (II, 5). Settenario/endecasillabo: *Attila* (I, 6). Doppio quinario/quinario: *Trovatore* (II, 1).

Stringi... il morente... al cor! ...
Coro: Sì - piange, piange, è vero,
Ognor la creatura;
S'avvolge la natura
In manto di dolor!

In questo modo viene permesso al doge morente, seppure il suo turno fosse già passato, di pronunciare le sue ultime parole prima che la sua morte venga pianta in coro nell'ultima strofa, costruendo a distanza una di quelle strutture modulari già intraviste nelle pagine precedenti, formata dalla composizione di tetrastica+distico.

b) Strofa ternaria

Poco usato, come in generale le strofe con numero dispari di versi, conta infatti solo 6 occorrenze. In un unico caso risulta composto da versi piani, inserito in una battuta di Radames liricamente suggestiva ma metricamente assai complicata, nel duetto finale di *Aida*, formata da una tetrastica (3 settenari+quinario), un distico di endecasillabi, e conclusa da una strofa ternaria di quinari contenente la triplice esclamazione «No! Non morrai!/Troppo t'amai!.../Troppo sei bella!» il cui ultimo verso rima col primo della tetrastica iniziale.

Gli altri casi combinano sempre due versi piani ed uno con uscita non piana: nei casi con uscita tronca (4)³⁸ tale verso occupa l'ultima posizione, come nel triplice saluto delle streghe in *Macbeth* (I, 2) «Salve, o Macbetto, di Glamis Sire!/Salve, o Macbetto, di Caudor Sire!/Salve, o Macbetto, di Scozia Re!», e

38 Settenari: *Simon Boccanegra* I e II (I, 1). Doppi quinari: *Macbeth* I e II (I, 2). Endecasillabo/ottonari: *Masnadieri* (I, 1).

solamente in un caso risulta tronco anche il verso centrale («Una banda, una banda; eroi di strada.../Col pugnale – e col bicchier/nessun vale – il masnadier» in *Masnadieri* I, 1)³⁹, contenente l'intervento del coro a spezzare in due il monologo di Carlo in versi astrofici. Una situazione interessante, speculare rispetto a quello appena osservato, riguarda il caso di due tristici contenenti il testo di una canzone cantata da una voce fuori scena, separati da una strofetta libera di tre versi astrofici che esprime la reazione di Amelia nell'udirli (*Simon Boccanegra*, I, 1 e II, 1):

Voce: Cielo di stelle orbato, (*lontana*)
 Di fior vedovo prato,
 È l'alma senza amor.

Amelia: Ciel!... la sua voce!... È desso!...
 Ei s'avvicina!... oh gioia!...
 “Tutto m'arride l'universo adesso!...”

Voce: Se manca il cor che t'ama, (*più vicina*):
 Non empiono tua brama
 Gemme, possanza, onor.

e prosegue, dopo la seconda metà del canto, con la “Cabaletta”, formata da una coppia di tetrastiche di settenari (con cambio della vocale in rima tronca *morir:sospir*), concludente la “Scena e Cavatina” di Amelia. Infine, nell'unico caso in cui il verso non piano è caratterizzato dall'uscita sdrucchiola, questo sale in prima posizione («Teco la voglio compiere,/poscia m'ucciderai./La fè mi serberai?», *Ernani* II, 13).

c) Tetrastica

Si tratta del gruppo più numeroso, insieme all'ottastica, con le sue 37

39 Unico caso in cui sono mescolate due diverse misure versali, un endecasillabo piano + due ottonari tronchi con rima interna.

occorrenze, 31 delle quali trovano facilmente sistemazione entro i tre schemi rimici principali, a rima baciata (9), alternata (16), incrociata (6). Tra questi, lo schema a rima alternata risulta al primo posto non solo per frequenza d'impiego, ma anche per distribuzione all'interno del corpus, essendo presente in ogni fase della produzione verdiana, mentre gli altri due schemi mostrano una distribuzione “complementare” abbastanza marcata. Ma andiamo con ordine.

Lo schema a rima baciata, concentrato quasi unicamente nella prima parte del corpus (solo un caso, in *Aroldo*, dopo il 1847), coinvolge in quattro occasioni versi con uscita piana⁴⁰, in cinque casi invece accoglie anche una coppia di versi tronchi, posizionati sempre nella seconda metà della strofa⁴¹, oppure due, intessendo di rime tronche baciata l'intera tetrastica⁴². Si potrebbe poi aggiungere il caso di una tetrastica caratterizzata da endecasillabi “cantilenanti”, tutti con cesura *a maiore* (costruiti sulla foggia di quello iniziale «Padre eterno signor...Pietà di noi») e tutti a rima baciata sia interna che terminale, a costituire la sezione “Preghiera” della “Scena osteria” nella *Forza del destino* I e II (I, 3).

Anche riguardo allo schema a rima alternata si può procedere ad una simile suddivisione, che vede le tetrastiche in versi piani (4)⁴³ comunque in minoranza rispetto ai casi in cui sono coinvolti versi non piani, riguardo ai quali: se ad essere coinvolta è una coppia di versi tronchi (8)⁴⁴, questi occupano le sedi pari della strofa; se invece si tratta di una coppia di sdrucchioli, al contrario essi si

40 Settenari: *Oberto* (I, 9). Ottonari: *Aroldo* (II, 4). Decasillabi: *Masnadiери* (II, 7). Doppi senari: *Masnadiери* (III, 3).

41 Settenari: *Oberto* (I, 9). Ottonari: *Ernani* (II, 13) e (IV, 6), *Macbeth* I e II (I, 1) e (II, 6).

42 Ottonari: *Ernani* (III, 5).

43 Ottonari: *I Lombardi alla prima crociata* (II, 5), *Masnadiери* (IV, 6). Endecasillabi: *Trovatore* (IV, 1), ripetuta due volte entro il “Miserere” nella “Scena ed Aria Leonora”.

44 Settenari: *Oberto* (II, 1) e (II, 6), *Attila* (I, 6), *Un ballo in maschera* (I, 5) e (III, 6). Ottonari: *Aida* (II, 2). Decasillabi: *Un ballo in maschera* (III, 6) e *La forza del destino* (III, 2).

posizioneranno nelle sedi dispari (3)⁴⁵. Le stesse disposizioni si possono osservare anche nell'unico caso di alternanza sdrucciolo/tronco (1)⁴⁶.

Lo schema a rima incrociata è invece tipico dei libretti appartenenti alla seconda metà del *corpus*, e, quasi come in una sorta di staffetta, lo si ritroverà per la prima volta in *Masnadieri*, unico libretto ad accogliere sia questo che lo schema a rima baciata. E forse ad indirizzare Maffei nel comporre in questo modo una quartina di endecasillabi piani (ABBA) ha contribuito il prestigio che la tradizione poetica riserva a questo tipo di strofa, la quale, oltre ad essere l'unico esempio di tetrastica in versi piani, viene a costituire nel libretto il testo di un messaggio scritto, da leggere sul palco, come indicano le virgolette (quindi non cantato in scena ma recitato):

“T'annuncia il padre tuo per la mia bocca
di non far sul ritorno alcun pensiero,
Se non vuoi solitario e prigioniero
d'acqua e pane cibarti in una rôcca.”

Gli altri sei casi coinvolgono almeno una coppia di versi tronchi: in due casi⁴⁷ posti in posizione centrale ed incorniciati dai due versi piani; in tre casi⁴⁸ al contrario disposti in prima e ultima posizione, con la coppia centrale di versi piani; infine in un caso vengono coinvolte due coppie di versi ad uscita tronca⁴⁹.

Restano da esaminare quattro casi in cui lo schema adottato non giunge a saturare completamente le valenze rimiche della strofa, che contiene perciò due versi irrelati al suo interno: in due casi rimane irrelato il verso tronco finale ed

45 Settenari: *Attila* (III, 5), *Masnadieri* (III, 2) e *La forza del destino* I e II (II, 10).

46 Settenari: *Attila* (I, 5).

47 Settenari/quinario: *Trovatore* (IV, 1) ripetuto due volte, inserito anche in questo caso nell'ampia scena del “Miserere”.

48 Settenari: *La forza del destino* I e II (IV, 1). Ottonari: *La forza del destino* I e II (IV, 1). Quinario: *Simon Boccanegra* II (I, 1)

49 Doppi quinari: *Aida* (I, 1).

uno dei restanti tre versi piani, in *Macbeth* I e II (I, 7) il v. 3 (A₆₊₆AB(b)T), ed in *Rigoletto* (II, 2) il v. 1 (a₈bbt); in *Aroldo* (IV, 2) sono rimati i due quinari tronchi ai versi pari ed irrelati i due doppi quinari piani ai versi dispari; infine in *Aida* (IV, 2) rimano i due settenari piani centrali della tetrastica lasciando irrelati il settenario piano ad inizio ed il quinario piano fine strofa.

d) Esastica

Terzo gruppo per quantità di occorrenze (18), la sua presenza è legata agli ultimi due libretti solariani (*Giovanna d'Arco*, primo libretto per percentuale d'impiego, e *Attila*), a partire dai quali l'esastica farà la sua comparsa come strofa singola anche nei libretti successivi e di diversa fattura. In generale, le esastiche singole tendono ad esaurire la valenza rimica delle tre coppie di versi impiegati, essendo in maggioranza costituite da uno schema di rime ternario. In tre casi tuttavia risulta irrelato il verso tronco finale, lasciando in due di essi, entrambi in *Aida*⁵⁰, irrelato anche il primo verso piano della strofa, cosa che non accade nel terzo per la presenza dello sdrucciolo nelle sedi dispari⁵¹. Un altro caso isolato di esastica coinvolgente versi sdruccioli si trova ancora in *Aida* (III, 1)⁵², mentre in *Macbeth* I e II (II, 3)⁵³ ad essere irrelati sono il primo ed il quarto verso della strofa, entrambi piani, a separare così le due coppie di versi tronchi a rima baciata.

Tra le esastiche senza versi irrelati lo schema più frequente risulta essere

50 Senari a schema abcb(b)ct in *Aida* (I, 1), ottonari a schema abcdtt in *Aida* (III, 1), in cui irrelati sono anche il secondo ed il terzo verso, in pratica tutta la prima metà della strofa.

51 *La forza del destino* I (III, 8) e II (III, 11), formate infatti da settenari a schema sasast.

52 In questo caso i settenari non sdruccioli che intessono la strofa risultano tutti rimati, disposti nello schema sastat.

53 Costituita da ottonari disposti a schema atbtt.

quello con distico finale baciato preceduto da quattro versi a rima alternata (7), il quale in tre casi è costituito da una coppia di versi piani⁵⁴ ed in quattro da una coppia di versi con terminazione tronca⁵⁵. Due occorrenze ciascuno raggiungono un paio di schemi con distico baciato iniziale di versi piani: in tre esastiche esso mantiene sia la terminazione piana dei versi successivi sia l'andamento a distici baciati⁵⁶, in altre due invece lo schema prosegue con due versi piani alternati a due tronchi, collocati sempre nelle sedi pari, mantenendo così l'ultima e la terz'ultima posizione. L'ultimo caso da esaminare⁵⁷ riguarda un'esastica sovrapponibile a quella osservata in *Aida* (III, 1), al cui schema occorre però sostituire i due sdrucchioli con due versi piani in rima tra loro.

e) Ottastica

Con un numero di occorrenze pari a 37 risulta, appaiato alla tetrastica, il gruppo maggiormente impiegato, nonostante il suo iniziale utilizzo sia limitato al libretto di *Un giorno di regno*, fatto che potrebbe tradire in un certo senso un suo legame con il genere comico. Le modalità di strutturazione appaiono abbastanza varie, ma riducibili ad alcuni principi d'organizzazione basilari che ne caratterizzano l'andamento: si possono così distinguere ottastiche che procedono per distici baciati, per alternanza di uscite versali (sempre legate dalla rima tranne i casi in cui vengono coinvolti versi con uscita sdrucchiola), oppure per tetrastiche giustapposte unite dalla rima tronca, modalità che però

54 Settenari in *Giovanna d'Arco* (I, 2) ed endecasillabi ancora in *Giovanna d'Arco* (II, 2) e *Attila* (II, 6).

55 *Rigoletto* (I, 6), *Aroldo* (I, 8), *La forza del destino* I e II (II, 4), *Stiffelio* (I, 11).

56 *Stiffelio* (I, 7) e *Aroldo* (I, 6) ripetono la medesima strofa di decasillabi piani, in *Rigoletto* (I, 6) invece, in doppi senari, l'ultimo distico è ottenuto impiegando versi ad uscita tronca.

57 *Giovanna d'Arco* (I, 4), in ottonari a schema ababtb.

lascia irrelati alcuni versi della strofa.

Al primo fenomeno si possono riportare cinque casi di cui due caratterizzati dall'uscita piana di ogni suo verso⁵⁸, tre invece sostituiscono ad una delle coppie piane una coppia di versi tronchi anch'essi a rima baciata, più precisamente questa prende in due casi la consueta ultima posizione⁵⁹, in un caso si mantiene all'interno della strofa posizionandosi al posto della seconda coppia di versi piani⁶⁰.

Il secondo ordine di strutturazione risulta il più frequente, arrivando a raccogliere circa la metà dei casi totali. Iniziamo esaminando i casi in cui sono coinvolti solo versi piani o tronchi, che ammontano a sette: in tre ottastiche⁶¹ i versi sono tutti piani, nelle altre quattro il terz'ultimo e l'ultimo verso sono sostituiti da versi ad uscita tronca⁶². In entrambi i casi si assiste ad un cambio di rima nel passaggio tra la prima e la seconda metà della strofa. Il secondo raggruppamento si caratterizza invece per la massiccia presenza di versi sdrucchioli anarimi a contribuire alla strutturazione della strofa, i quali in nove casi⁶³ occupano completamente le sedi dispari, alternandosi nella prima emistrofa con versi piani, nella seconda con versi ad uscita tronca. In un caso questi vengono però sostituiti da versi piani⁶⁴, i quali giungono in *Giovanna d'Arco* (Prologo, 5) ad intessere l'intera seconda emistrofa, sempre seguendo lo

58 Decasillabo in *Traviata* (II, 11), doppio senario nella *Forza del destino* (IV, 8), disposti secondo lo schema base aabbccdd.

59 Ottonari in *Giovanna d'Arco* (II, 3), doppi settenari in *Trovatore* (II, 1), disposti secondo lo schema base aabcctt.

60 *La forza del destino* (III, 4), i cui doppi senari seguono lo schema base aattbbcc.

61 Doppi quinari nei *Lombardi alla prima crociata* (I, 6), endecasillabi e settenari alternati in due strofe, identiche come struttura (schema AbAbCdCd per entrambe) ma tra loro separate, di *Trovatore* (I, 1).

62 Ottonari in *Un giorno di regno* (II, 2) e nei *Lombardi alla prima crociata* (II, 2), disposti secondo lo schema ababctct.

63 Secondo questo schema base (sasastst) si dispongono i settenari nei *Lombardi alla prima crociata* (II, 2), *Attila* (I, 1), *Corsaro* (I, 2) e (III, 1), *Aroldo* (III, 5), *La battaglia di Legnano* (IV, 1), *Traviata* (III, 8), *Simon Boccanegra* (Prologo, 5), ed i quinari in *Traviata* (II, 13).

64 Più precisamente settenari in *Masnadiери* (III, 3).

schema di rime alternate⁶⁵.

I casi riportabili al terzo fenomeno sono assai scarsi, forse proprio a causa della mancata saturazione delle valenze rimiche che contraddistingue i suoi due unici casi, nei quali rimangono irrelati il primo ed il quinto verso, quindi i due versi iniziali delle singole emistrofe, legate tra loro dalla rima tronca del loro rispettivo ultimo verso⁶⁶. Numericamente più rilevante (in 4 ottastiche di settenari)⁶⁷ appare l'unico altro schema che prevede versi irrelati, la cui presenza è però stavolta limitata al tronco finale per il concomitante coinvolgimento degli sdrucchioli.

Gli otto casi non compresi nei raggruppamenti sopra enucleati tendono quasi tutti a configurarsi come strutture in senso lato ibride, intendendo con questo che in esse è possibile riconoscere due principi strutturali diversi sommati all'interno della stessa ottastica, ognuno dei quali si manifesta entro lo spazio di un'emistrofe. In questo modo è possibile rendere conto ad esempio di cinque casi in cui una prima emistrofe a rima incrociata si associa con una seconda a rima baciata: quattro di essi chiudono la strofa con una coppia di versi tronchi, ma si differenziano in base all'uscita dei versi della prima emistrofe, che in due casi alterna versi piani mentre negli altri due alterna ai versi piani nelle sedi pari versi con uscita sdrucchiola nelle sedi dispari. Un quinto caso, con prima emistrofe di versi piani, si distacca per la posizione occupata dalla rima tronca baciata nella seconda emistrofe, non più in ultima posizione ma situata all'altezza del quinto e sesto verso, mentre un'altra ottastica, che mantiene la

65 Per cui i settenari di cui è formata risultano disposti secondo l'ordine: sasabcbc.

66 Gli ottonari di *Macbeth* I e II (IV, 2) ed i decasillabi di *Simon Boccanegra* I e II (II, 6) seguono tale organizzazione, disponendosi secondo lo schema: abbtcdtd.

67 *Due Foscari* (I, 5), *Macbeth* I e II (I, 5), *Rigoletto* (II, 6), *Traviata* (II, 13), in cui i settenari seguono quindi lo schema sasasbtt..

struttura alternante uscita sdrucchiola e piana nella prima emistrofe, non mostra un profilo altrettanto facilmente delineabile nella seconda, tanto da lasciare irrelato l'ultimo verso tronco. Solo in un'occasione la strofa ibrida accoglie una struttura a rima incrociata tra le sue emistrofe, precisamente nella prima, unita ad una seconda organizzata sull'alternanza sdrucchiolo/tronco. Rimane infine l'ultima ottastica da esaminare, unica in cui è possibile riconoscere la forma tradizionale tipica dell'ottava poetica, non a caso di mano maffeiana, e non a caso anch'essa in endecasillabi, seppure parrebbe in un certo senso tradire la propria destinazione melodrammatica concludendosi con un distico di versi tronchi.

f) Decastica

Le dodici presenze di questo tipo strofico sono reperibili in uno spazio cronologico circoscritto che va da *Un giorno di regno* (1840, ma il libretto deriva da un'opera, *Il finto Stanislao*, già a quel tempo datata) a *Corsaro* (1848), dopo il quale la decastica non troverà altro impiego, con l'unica eccezione in *La forza del destino II* (1869), più precisamente nel finale dell'opera, ricostruito *ex novo* ricorrendo anche a questa strofa caduta ormai in disuso, almeno come strofa singola. La maggior parte dei casi (6) è poi concentrata in un giro ancor più stretto di anni (nel biennio '47-'48) e di libretti (*Masnadiери, Macbeth, Corsaro*).

Come osservato riguardo all'ottastica, è possibile riconoscere anche qui due ordini strutturali che ne caratterizzano l'organizzazione interna:

- un andamento a coppie di versi a rima baciata, riscontrabile in quattro casi

ognuno differente dall'altro per la foggia degli ultimi due versi, per cui in tre casi si assiste ad una successione di cinque coppie bacciate concluse con una nuova coppia rimata di versi piani⁶⁸, o ripetendo in nona e decima posizione la stessa rima della coppia iniziale⁶⁹, oppure chiudendo la strofa con una coppia di tronchi⁷⁰. In un solo caso questo tipo di decastica si conclude con due versi non rimati, di cui il secondo ad uscita tronca⁷¹;

– un andamento che segue la disposizione dei versi a rima alternata, riconoscibile in cinque casi, anche se completamente realizzato solo in due di essi (in *La forza del destino* IV, 9, grazie all'intervento degli sdrucchioli anarimi)⁷², mentre negli altri tre viene inserita una coppia a rima baciata che ne rompe la successione: una volta in posizione finale (con uscita tronca)⁷³, due volte in posizione centrale tenendo in questo modo separate due sezioni tetrastiche⁷⁴.

Le tre decastiche mancanti all'appello mostrano un'organizzazione interna più elaborata in cui non è possibile riconoscere un principio costruttivo dominante, sia quindi nel caso dello schema $a_8abc_tbc_td_td_tee$ in *Macbeth* I (III, 2) e II (III, 3), sia nel caso di $s_7asasbbc_tsc_t$ di *Corsaro* (II, 1), nonostante l'intervento dello sdrucchiolo. L'ultimo mostra invece quella sorta di ibridazione strutturale già sperimentata nell'ottastica, dato che è possibile riconoscere nello schema $A_{5+5}ABBCDDCTT$ di *Stiffelio* (I, 2) una prima parte che procede a rima baciata ed una seconda a rima incrociata, chiuse infine dal distico tronco baciato.

68 Decasillabi (a schema aabbccdde): *Macbeth* I e II (IV, 6-7).

69 Decasillabi (a schema aabbccddaa): *Masnadieri* (III, 2).

70 Decasillabi (a schema aabbccddtt): *Corsaro* (III, 6-7-8).

71 Ottonari (a schema aabbccddet): *Un giorno di regno* (II, 5).

72 Essi occupano tutte le sedi dispari della strofa, tranne l'ultima dove troviamo un verso piano irrelato, dando ai suoi settenari il profilo sasasbsct, mentre gli ottonari in *I Lombardi alla prima crociata* (II, 4-5) seguono lo schema ababcdctdt.

73 Ottonari (a schema ababcdctdt): *Nabucco* (I, 6).

74 L'assetto della tetrastica finale distingue la decastica di ottonari ababccdede in *Masnadieri* (II, 3) da quella di decasillabi ababccddtt in *Alzira* (Pro, 1).

g) Dodecastica

La situazione riguardo a questo tipo di strofe appare più complicata rispetto al gruppo precedente, non tanto per in numero delle sue occorrenze (14), di poco superiore rispetto alla decastica, né per la sua lunghezza (per quanto ad essa appare in parte connessa), piuttosto per la libertà con cui i diversi librettisti si sono ad essa accostati, con la conseguente complessità di forme che assume la propria struttura interna estremamente varia, non completamente semplificabile, se non in casi assai limitati, secondo principi strutturali di carattere generale. Ad esempio solo in due casi è possibile riconoscere un profilo che procede regolarmente per coppie a rima baciata, anche a prescindere dalla loro uscita⁷⁵. Lo stesso vale per lo schema di rime alternato, attuato pienamente in soli tre casi, e sempre con il supporto dei versi sdruccioli anarimi nelle sedi dispari⁷⁶. Gli altri nove casi, che rappresentano la netta maggioranza, dovranno essere presentati uno per uno, per quanto verrà comunque proposto qualche tentativo di ulteriori raggruppamenti. Ad esempio, si può notare come in sei occasioni la dodecastica inizi con una rima baciata il cui schema può o meno proseguire, senza mai raggiungere una completa caratterizzazione della strofa: in due casi la rima baciata prosegue oltre la prima coppia di versi spingendosi fino al sesto verso: si tratta dello schema $A_{5+5}ABBCCDEDEST$ di *Stiffelio* (III, 6) e $a_7abbccdsdsede$ di *Aroldo* (II, 7); in un caso si ferma un paio di versi prima, seguendo, in *Rigoletto* (I, 9-10), l'ordine $A_{5+5}ABBCDDTEEFT$; in tre casi infine

75 Entrambi raccolti nel libretto di *La forza del destino*, prima e seconda versione: in (I, 3) Piave organizza i dodici doppi quinari secondo lo schema $aabbccddssee$ (gli sdruccioli mantengono tra loro un legame ritmico, non rimico), leggermente variato in $aabcctddee$ per i decasillabi di (II, 9).

76 In due occasioni assume lo schema di una triplice tetrastica a rima alternata $sasasbsbscsc$, per i doppi quinari di *Giovanna d'Arco* (III, 4) e per i settenari di *Trovatore* (III, 6), simile, se non per la sostituzione dei versi piani con due tronchi in terz'ultima e ultima posizione, allo schema $sasasbstst$ assunto dai settenari in *La battaglia di Legnano* (I, 2-3).

la presenza della coppia a rima baciata è ancor più limitata, confinata com'è alle prime due posizioni della strofa, che poi prosegue secondo un diverso ordine strutturale, come in *Stiffelio* (II, 7), oppure con la possibilità di inserirne una seconda in posizione più avanzata, come ad esempio nello schema $a_7asbsbcstst$ di *La battaglia di Legnano* (II, 4), cosa che permette di intravedere una sorta di divisione emistrofica messa in risalto dall'introduzione della seconda coppia baciata e dalla disposizione degli sdruccioli⁷⁷. Le tre occorrenze rimanenti possono invece essere raccolte in un raggruppamento di dodecastiche caratterizzate da attacco con schema a rima alternata, in un caso (*Nabucco* IV, 3: $a_8babcdcddeeft$) esteso fino ai due terzi della strofa, negli altri due limitato dall'inserimento dopo il quarto verso di una coppia di versi a rima baciata, dopo la quale la strofa può o assecondare tale disposizione rimica fino alla conclusione, come nel caso di *Un ballo in maschera* (III, 8: $A_{7+7}BABTTCCDDEE$), oppure ritornare in seguito allo schema iniziale alternato come avviene in *Giovanna d'Arco* (III, 2: $a_{10}babccddetet$).

h) Strofe con numero dispari di versi

Lo scarso apprezzamento per le misure strofiche dispari è dimostrato dal rarissimo ricorso presso tutti i librettisti di pentastiche, eptastiche o enneastiche, con l'unica eccezione, dovuta in parte alle sue ridotte dimensioni, del tristico già esaminato a parte. Nel caso poi delle strofe singole la situazione risulta ancor più limitata per l'estremamente esigua occorrenza di strofe dispari, limitata ad un caso di enneastica non mostrato nella tabella riassuntiva in quanto accolto

⁷⁷ L'altro esempio è costituito da *Rigoletto* (I, 9-10), dove al contrario la disposizione dei settenari nello schema $aabcbcddeetdt$ realizza una struttura piuttosto inarticolabile.

solo nella seconda versione di *La forza del destino* a costituire da sola la scena IX dell'atto III, all'interno di un quadro scenico tra i più ristrutturati nel passaggio dalla prima (1862) a questa seconda (1869) versione ufficiale. Tuttavia, a riscattare parzialmente l'enneastica sta la sua posizione all'interno del numero musicale di riferimento, venendo essa a chiudere, come ultima partizione strofica, il fatale “Duetto” tra Alvaro e Carlo, con tanto di duello, il cui svolgimento e soprattutto la conclusione indirizzerà il finale dell'opera in una direzione assai diversa rispetto al libretto del '62. L'enneastica si colloca nel momento in cui una pattuglia di soldati raggiunge i duellanti per scongiurarne il proseguimento.

La struttura interna di questa strofa, non propriamente articolata dal punto di vista formale, così rappresentabile: $A_{5+5}B_tAB_tCCD_tED_t$, riesce invece a rispecchiare in modo dopotutto efficace lo svolgersi della scena: nei primi quattro versi si svolge il dialogo tra i due rivali e la pattuglia di soldati, che risponde in coro; il primo verso della coppia baciata introduce un secondo intervento del coro, che trascina via l'insoddisfatto Carlo, dopo il quale ad Alvaro è concesso lo spazio di quattro versi, alternanti uscita piana e tronca, per esprimere il proprio pentimento ed i propositi di espiazione monastica delle proprie colpe.

i) Lasse

Siamo giunti infine all'ultimo raggruppamento strofico, che in realtà non costituisce un gruppo omogeneo come quelli visti finora, ma contiene in sé 33 strofe di diversa lunghezza, comunque maggiore rispetto alla dodecastica. Come

già detto all'inizio, sono tutte strofe rigorosamente singole, e tutte con un numero pari di versi, fatto che suggerirebbe una sorta di espansione che procede, a partire da una strofa di normale lunghezza, per addizione di moduli distici o tetrastici non marcati tipograficamente come strofe distinte, e quindi inglobati all'interno di questo insolito organismo strofico liberamente dilatabile, il quale, tra quelli qui esaminati, è in grado di raggiungere in un caso un totale di 42 versi. Non su quest'ordine di misura si attesta la lunghezza media delle nostre lasse, dato che in quasi la metà dei casi esse non superano i 16 versi, e solo in due occasioni arrivano a superare la trentina (precisamente, oltre che in quello già citato, in una lassa di 36 versi). Come numero di occorrenze la lassa di 16 versi si posiziona al primo posto con 9 casi, seguita dai 7 della lassa di 14 versi, i cinque della lassa di 24 versi ed i quattro della lassa di 18 versi. Chiudono la lista i due casi ciascuna di lassa di 20 e di 26 versi, ed infine, con un unico caso, la lassa di 22 versi.

La loro lunghezza comporta una certa difficoltà nell'esaminare le modalità di strutturazione interna loro caratteristiche, anche se una relativa maggioranza dimostra di obbedire ad un solo determinato principio strutturale: si tratta di quello in cui i versi all'interno della strofa si uniscono a coppie seguendo lo schema a rima baciata, che si realizza in maniera regolare, coinvolgendo cioè tutti i versi, in undici occasioni, il cui schema è indotto però a variare in base alle posizioni che vengono ad occupare i versi ad uscita sdrucchiola o tronca eventualmente presenti, ed alla loro quantità. La struttura base consiste in una successione di versi piani a rima baciata, esemplificabile con la lassa di 14 versi «Novello insulto!...Ah sì a turbare» (*Rigoletto* I, 6), corrispondente al “Seguito” che precede la “Stretta” finale dell’”Introduzione”, la quale mostra lo schema

A₅₊₅ABBCCDDEEFFGG. In cinque casi l'uscita dei versi è costantemente piana⁷⁸, in due casi invece la situazione è complicata dalla sostituzione di una coppia piana con una tronca baciata (solo in *Trovatore* posta in posizione finale)⁷⁹, mentre una coppia di versi ad uscita sdrucchiola interviene in una sola occasione⁸⁰. Nei restanti casi (3)⁸¹ a turbare lo schema è l'inserzione non di una ma di più coppie di tronche, come in *Traviata* (II, 12: A_{7+7t}A_tBBCCDDEEFFG_tG_tHHIILLMMNNOO) la cui presenza, pur in mancanza di segnali tipografici, induce comunque a sezionare il contenuto della lassa in determinati punti coincidenti con un culmine della tensione drammatica sulla scena: nell'esempio citato avviene infatti un cambio nei rapporti tra i personaggi che, se all'inizio vedeva Violetta soccombere con dolore alle acri battute del suo ormai perduto Alfredo, da parte sua in preda all'esaltazione per le continue vittorie al tavolo da gioco, spingerà l'inerte Barone, suo accompagnatore, a difendere sullo stesso tavolo, oltre che sul piano dialettico, l'”onore” della povera fanciulla.

L'altro principio strutturale riconoscibile, per quanto minoritario, è costituito dall'andamento a rime alternate che caratterizza quattro lasse, di cui tre ascrivibili alla lunghezza di 16 versi, come ad esempio nel “Finale II” di *Simon Boccanegra* I e II (II, 9: a₁₀babcdcddef_tef_tgh_tgh_t), che dona loro una struttura modulabile per tetrastici e non più per distici come in quelle precedentemente esaminate⁸².

Nella maggior parte dei casi (14)⁸³ è possibile riconoscere l'azione di diversi

78 *Masnadieri* (I, 7), *Rigoletto* (I, 9), *Corsaro* (III, 4), *Traviata* (III, 6), oltre a quello citato sopra.

79 *Ernani* (III, 4), *Trovatore* (II, 1).

80 *La forza del destino* I e II (I, 4).

81 *Masnadieri* (II, 4), *La forza del destino* I e II (IV, 2), *Traviata* (II, 12).

82 Gli altri casi si trovano in *Trovatore* (IV, 2), *La forza del destino* (IV, 6), *Simon Boccanegra* (I, 12).

83 *Masnadieri* (I, 2), (III, 6, diverso da quello sopra citato) e (IV, 7), *Rigoletto* (I, 2-3), (I, 14-15) e (III, 5-6), *Aroldo* (II, 4) e (II, 5-6), *Stiffelio* (II, 5-6), *Traviata* (I, 1) e (II, 12), *Simon Boccanegra* I e II (I, 7).

principi strutturali che danno luogo a quelle forme ibride osservate nei paragrafi precedenti, come testimoniato da *Masnadiere* (III, 6: a₇bbacdcdeeffgghihi) in cui è possibile riconoscere sia lo schema alternato, sia quello baciato, sia quello incrociato, il quale non arriverà mai a caratterizzare completamente un'intera lassa. Non tutti i casi risultano così complicati, la maggior parte si limita a realizzare solo i primi due ordini rimici, come dimostra la lassa di 14 versi, collocata a poca distanza dall'esempio visto poc'anzi, in *Masnadiere* (III, 6: A₇₊₇BABCDCEFEFGG), che raggiunge una sorta di grado minimo d'ibridazione con la coppia finale a rima baciata a chiudere una strofa per il resto strutturata dallo schema a rima alternata, il quale consente anche in questo caso di intravedere i moduli tetrastici di cui è composta. Al contrario, in diversi casi è l'ordine alternato ad introdurre qualche variante strutturale in una successione di coppie baciato: è il caso ad esempio del “Minuetto con Perigordino” di *Rigoletto* (I, 2-3: A₆₊₆AB_tB_tCCDDEEFG_tFG_t) che si conclude con un modulo tetrastico a rima alternata, oppure, in modo meno evidente ma più perturbante, di *Aroldo* (II, 5-6: a₁₀abbccddeeffgght), dove l'ultima rima baciata viene annullata per l'inserzione, in ultima posizione, di un verso tronco lasciando così non saturata la valenza rimica dell'ultimo verso piano, che lo precede in penultima posizione. Il caso di *Traviata* (II, 13: a₈abbccddeeffgghihillmm) risulta particolare dato che, oltre al tetrastico a rima alternata che rompe la regolarità delle coppie baciato di versi, la lassa in realtà si limita ad accogliere due versi tronchi non rimati tra loro, ognuno preceduto da un verso piano anch'esso irrelato, posti nella parte conclusiva della strofa turbandone la regolarità mantenuta fino a quell'altezza.

Infine, in cinque casi⁸⁴ la struttura interna della lassa non pare mostrare

84 *Macbeth* I e II (II, 7), *Corsaro* (II, 10), *Rigoletto* (III, 3), *Un ballo in maschera* (I, 7), *La forza del destino* I e II (II,

alcuna possibilità di individuare regolari articolazioni interne, configurandosi come una strofa le cui rime non seguono, se non in minima parte, un qualche schema rimico preordinato. Quattro di queste lasse coinvolgono versi ad uscita sdrucchiola, coinvolgimento limitato ad una sola unità in *Un ballo in maschera* (I, 7), molto più deciso negli altri, e tuttavia l'intervento dello sdrucchiolo pare aver perso, anche se non del tutto, la sua funzione fortemente strutturante. Infatti, se in *Corsaro* (II, 10: s₇asasbbtscscsddsst), l'alternanza tra uscita sdrucchiola e piana rende ancora possibile il riconoscimento di un qualche ordine, per quanto limitato a porzioni circoscritte, in *La forza del destino* (II, 2: s₅asbabsc_taac_td_tc_td_t) nemmeno il contributo degli sdrucchioli anarimi permette di acquisire una struttura più ordinata, tanto che uno di essi, non in coppia con un altro sdrucchiolo, occupa insolitamente una sede pari. L'ultimo caso restante è costituito da *Macbeth* (II, 7: A₆₊₆BBCCDEDEFFGGT), unica lassa di questo gruppetto senza terminazioni sdrucchiole, interamente composta di versi piani con l'esclusione dell'ultimo verso tronco, che assieme al primo verso piano, irrelato, incornicia una strofa quasi speculare nella sua articolazione interna.

2.4 Strofe composte

2.4.1 Macrostrofe isometriche

In questa categoria sono comprese quelle formazioni strofiche seriali caratterizzate da un grado più o meno alto di identità metrica, in virtù del quale possono quindi definirsi isometriche. Il fatto che si tratti di pezzi

2).

cantabili costituiti non più da una strofa singola ma da più unità strofiche ci consente di ricorrere al concetto già introdotto di macrostrofa, con cui s'intende indicare un ordine strofico di livello superiore articolabile combinando in sequenze formalmente coordinate unità strofiche minori. Trattandosi in questo caso di sequenze in cui le singole unità condividono, per quanto a diversi livelli, un minimo principio isometrico strutturale, quelle che nel titolo sono indicate come strofe replicate possono altresì assumere la denominazione di macrostrofe isometriche, differenziate da quelle eterometriche (di cui ci si occuperà nel paragrafo successivo) per l'identità nel numero di versi coinvolti che caratterizza le sue unità strofiche componenti.

La distinzione qualitativa riguardo al grado d'isometria realizzato⁸⁵ si dimostra necessaria nel momento in cui, sebbene tutte le unità strofiche raccolte entro la stessa macrostrofa isometrica contino lo stesso numero di versi. Tale identità non sempre viene a ripetersi anche sul piano dell'organizzazione interna alle singole unità, anzi spesso esse mostrano una struttura difforme rispetto alle altre loro consequenziali, fenomeno che caratterizza soprattutto le macrostrofe che non superano le due unità, le quali a loro volta contino un numero basso di versi.

Come si noterà nelle pagine successive, nella maggior parte dei casi all'interno di una macrostrofa viene condiviso un unico tipo fonico di uscita tronca, la cui ricorrenza regolare dona compattezza alla serie ed una sorta di uniformità fonica che, in alcuni determinati momenti topici del dramma

85 In parte sovrapponibile alla distinzione, teorizzata da Mengaldo riguardo alla poesia di Govoni (*Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987), ma applicabile in generale all'ambito poetico novecentesco, tra un grado d'isometria forte ed uno debole che consenta di ricondurre ad essa le irregolarità che quel particolare tipo di poesia inizia ad introdurre nella disciplinata tradizione poetica nostrana, e tuttavia relativamente efficace nel nostro caso, trovandoci di fronte ad un genere di versificazione che, per quanto vario, non si può dire che esca fuori dalle principali direttrici formali il cui rispetto conserva un'indiscutibile validità, oltre che per i poeti "letterari", anche per quelli "musicali", ovvero per i librettisti.

(coincidenti con pezzi d'assieme a più voci quali terzetti, concertati, strette), pare assumere una funzione drammaturgica che trascende il lato semantico della rima valorizzandone all'opposto l'aspetto fonico. E' infatti possibile notare che all'interno di una singola macrostruttura talvolta compaiono più tipi di uscita tronca, cosa che in linea teorica, secondo i criteri discussi ad inizio capitolo, dovrebbe marcare il passaggio ad una diversa macrostruttura strofica, anche se, tuttavia, l'attrazione esercitata dagli altri aspetti metrici, ovvero dall'isosillabismo e strutturale, ha spinto in direzione di una loro inclusione entro la stessa macrostrofa. Così si comporta, ad esempio, il "Coro" degli ebrei «Va pensiero sull'ali dorate» in *Nabucco* (III, 4), in quattro tetrastiche legate a coppie dalle due rime tronche che dividono in due metà esatte la serie, caratterizzata da isostrofismo debole limitatamente alla seconda tetrastica (schema: a₁₀bbc_t dadc_t effg_t ehhg_t).

A rendere compatta, anzi in certi casi ancor più compatta, l'insolita formazione contribuisce una serie di reticoli rimici creati dalla particolare disposizione che le diverse uscite tronche acquistano entro la serie, fornendole in queste occasioni una tessitura fonica meno monotona e decisamente singolare, come si può notare in *Rigoletto* (II, 2):

Tutti: Scorrendo uniti remota via,
 brev'ora dopo caduto il dì,
 come previsto ben s'era in pria,
 rara beltà ci si scoprì.
 Era l'amante di Rigoletto,
 che, vista appena, si dileguò.
 Già di rapirla s'avea il progetto,
 quando il buffone vę noi spuntò;
 che di Ceprano noi la contessa
 rapir volessimo, stolto credé;
 la scala, quindi, all'uopo messa,

bendato, ei stesso ferma tenè.
 Salimmo, e rapidi la giovinetta
 a noi riusciva quindi asportar.
 Quand'ei s'accorse della vendetta
 restò scornato ad imprecar.
 Duca:(Che sento!...è dessa la mia diletta!...
 Ah, tutto il ciel non mi rapì!)
 Ma dove or trovasi la poveretta? (*al coro*)
 Tutti: Fu da noi stessi addotta or qui.

Il racconto del rapimento di Gilda, figlia di Rigoletto, viene narrato dai cortigiani del Duca di Mantova in distici di doppi quinari rimati a coppie. Ogni coppia è contraddistinta da una determinata uscita tronca eccetto l'ultima, la quale con l'intervento del Duca (si noti che i versi piani della sua battuta continuano la rima piana dei due distici che la precedono) riprende dalla coppia di distici iniziale la medesima uscita tronca, il cui ritorno in chiusura di sequenza viene così ad incorniciare l'estensione della macrostruttura strofica, in questo caso sviluppata con un grado d'isostrofismo forte.

In certi casi la mutazione della tonica terminale dell'ultimo verso risulta strettamente connessa alla situazione drammatica che si trova ad esprimere, in particolare nei concertati finali a più personaggi, i quali vengono a loro volta a distinguersi in due diversi raggruppamenti mettendone in luce i diversi rapporti intercorrenti tra loro. In tal modo nel “Finale I” di *Simon Boccanegra* I (I, 12) la coppia padre e figlia, ovvero Simone e Amelia, assume una maggiore coesione opponendosi agli altri personaggi che intervengono ad intonare il “Sestetto” dopo il tentativo di uccidere il doge perpetrato da Gabriele Adorno:

Amelia: (Egli è salvo!... o ciel respiro! (fissando Gabriele)
 Lo perdea l'ardente affetto...
 Dal periglio il mio diletto
 Io col pianto involerò.)
 Doge: (Ella è salva! alfin respiro! (fissando Amelia)

Per due volte l'alma mia
Sì bell'angelo smarria,
Per due volte il ritrovò!)

Gabriele: (Ella è salva! alfin respiro! (fissando Amelia)
Come fulmine il mio brando
Sulla fronte del nefando
Rapitore piomberà.)

Paolo, Pietro: (Ella è salva!... a sue promesse (tra loro)
Fu Lorenzo mentitore!...
Maledetto traditore,
Duro fio ne pagherà.)

Andrea, coro: (Ella è salva!... ma chi osava (tra loro)
Oltraggiar quel vergin fiore?
Maledetto il traditore!...
Per lui taccia in cor pietà.)

Non per questo gli altri personaggi giungono a costituire un fronte unito, anzi le ultime tre battute sono attribuite ognuna ad un gruppetto distaccato rispetto agli altri, se non che alcuni elementi testuali intervengono a legarli tra loro in diversi modi: i due traditori Paolo e Pietro ed il raggruppamento comprendente Andrea ed il coro condividono quasi interamente il v. 3 della rispettiva tetrastica, e di conseguenza la rima dei versi centrali, tanto che Gabriele pare rimanere solo nell'intonare la propria. Se perciò da questo punto di vista egli non viene a porsi sullo stesso piano degli altri due gruppi di personaggi, dal punto di vista dell'uscita tronca egli parrebbe escluso anche dalla coppia Amelia-Simone, che costituisce il fulcro della scena. Tuttavia tra essi viene sotteso un legame più stretto in quanto la sua tetrastica è l'unica che riprende interamente il primo verso, e non più solo la prima breve esclamazione iniziale, di quella di Simone, e che condivide la stessa parola rima delle prime due strofe. Vengono così a palesarsi a livello metrico i risvolti drammaturgici di una complessa rete di legami tra i vari personaggi in scena, e tra esse acquista

un più accentuato rilievo l'equivoca posizione in cui Gabriele, vero motore drammatico di questo finale, si viene a trovare nel momento, qui rappresentato, in cui scopre che la sua amata è ancora viva, pur rimanendo all'oscuro del rapporto familiare che la lega a Simone, questione che verrà sciolta a breve nel “Racconto” e “Stretta” conclusivi.

a) Distici

Le macrostrofe la cui struttura è articolabile secondo questa modalità costituiscono il secondo gruppo più numeroso con 79 occorrenze, in generale presenti in quasi tutti i libretti verdiani con l'eccezione di *Masnadieri*; sono particolarmente apprezzate da Piave i cui libretti contano il numero più alto di impieghi (*Rigoletto* ed *Aroldo* ne contano sette, *Ernani* sei come *Oberto*, unico libretto non piaviano ad attestarsi su quel livello), si diradano negli ultimi anni fino a giungere ad un unico caso in *Aida*. In 43 occasioni queste macrostrofe superano la lunghezza di due distici (in sette casi si arriva a tre, in dodici a quattro, in sei a sei, in tre a otto, in quattro a dieci), legati da forte isostrofismo, assai più raro nei restanti casi superiori alle due unità, che nella maggior parte dei casi vengono comunque a formare sequenze con numero pari di strofe.

Riguardo alla struttura interna, solamente in quattro casi i distici componenti non annoverano al loro interno un verso tronco o sdrucchiolo, fatto che li porta, oltre ad un caso di doppio distico a schema $a_{10}b ab^{86}$, ad accogliere la disposizione a rima baciata⁸⁷, spesso però inframmezzata da distici a rima

86 *Macbeth* I (III, 2) e II (III, 3).

87 Doppi quinari: *Corsaro* (III, 10).

reciprocamente alternata⁸⁸. Accanto ad essi vanno segnalati due casi anch'essi in distici a rima baciata che però al loro interno contano una coppia di versi tronchi, in un caso in ultima⁸⁹ e nell'altro in penultima posizione⁹⁰.

L'assetto più consueto prevede l'alternanza tra verso piano al primo e verso tronco al secondo posto, riscontrabile in cinquanta occasioni. Anche in questo caso se la sequenza non conta più di due unità (31 casi a schema base: /at at/)⁹¹ i distici condividono anche le stesse rime, in caso contrario ciò rimane valido solo in un caso di triplo distico secondo lo schema appena visto⁹². Negli altri casi almeno uno dei due versi subisce un cambio di rima oltrepassando il limite del secondo distico: in sei casi solo il primo⁹³, tanto da rimanere in un'occasione irrelato⁹⁴, mentre in altri due l'assenza di corrispondenza rimica tra i distici è compensata dalla rima interna al primo verso⁹⁵; in undici casi⁹⁶ sia il primo che il secondo, il quale continua ad unire i distici in coppie in cui rimano insieme entrambi i versi, tranne due casi di sequenza di quattro e cinque strofe, dove nel primo caso la rima tronca unisce i primi tre distici con l'ultimo costituito da due tronchi a rima baciata⁹⁷, non rimanti con i precedenti, passando poi nel secondo a distinguere i primi due dagli ultimi tre

88 Nella *Forza del destino* I (III, 11) e II (III, 8) a schema A₆₊₆A BB CC DD EF EF GG HH IL IL MM; in *Stiffelio* (I, 11) a schema A₆₊₆A BB CC DD EE FF GG HH IL IL MM NN OO.

89 *Macbeth* (I, 4).

90 *Aroldo* (I, 8).

91 Settenari: *I due Foscari* (II, 2) e (III, 3), *Giovanna d'Arco* (I, 4) e (II, 3), *Luisa Miller* (III, 1), *Simon Boccanegra* I (III, 2) e II (III, 3), *La forza del destino* (III, 2). Ottonari: *Oberto* (II, 1), (II, 9) e (II, 10), *Un giorno di regno* (II, 4), *Nabucco* (II, 8), *Ernani* (I, 7-8) e (II, 4), *Rigoletto* (I, 5) e (II, 5), *Aroldo* (II, 4). Decasillabi: *La forza del destino* (III, 2). Endecasillabi: *Aroldo* (II, 6), *La forza del destino* I (III, 9) e II (III, 13), *Aida* (IV, 2). Doppi quinari: *Alzira* (II, 9), *Trovatore* (II, 1-2), *Luisa Miller* (III, 5), *Simon Boccanegra* (II, 6). Doppi senari: *Ernani* (IV, 1) e (IV, 3), *Macbeth* (I, 13), *Aroldo* (I, 7) e (I, 8).

92 *Giovanna d'Arco* (Pro, 6).

93 Ottonari: *Oberto* (II, 2). Doppi quinari: *Alzira* (II, 9), *Corsaro* (II, 1).

94 Doppi quinari: *Corsaro* (II, 2).

95 Doppi senari: *Luisa Miller* (I, 8), *Stiffelio* (I, 10).

96 Ottonari: *Oberto* (I, 5), *Un giorno di regno* (I, 5), *Traviata* (II, 11). Settenari: *Traviata* (I, 4), *Aroldo* (I, 1). Decasillabi: *I due Foscari* (III, 1), *Un ballo in maschera* (I, 1). Endecasillabi: *Aida* (III, 1). Doppi quinari: *Rigoletto* (II, 2), *Trovatore* (III, 6). Doppi senari: *Luisa Miller* (I, 7),

97 *Aroldo* (IV, 1: a₈b_i ab_i ab_i c_ic_i).

distici⁹⁸. Il secondo tipo di alternanza riguarda invece l'accostamento tra sdrucciolo anarimo e tronco, rigorosamente in sede dispari il primo e pari il secondo: in dodici casi (dieci di doppio distico⁹⁹, due di quattro distici¹⁰⁰) la rima tronca rimane costante, solo in due occasioni subisce un cambiamento, venendo sempre a configurare legami binari tra i distici¹⁰¹. Entro questo sottogruppo va segnalato l'unico caso di distici costruiti solo con versi tronchi¹⁰², ed un altro, significativamente in ambito comico, di sdrucciolo non in forma di anarimo ma perfettamente rimato a distinguere le due coppie di distici, ognuna attribuita ad un personaggio diverso, condividenti invece la stessa tronca, in *Un giorno di regno* (II, 5):

Marchesa: (Ch'io non posso il ver comprendere?
 Ch'io mi lasci corbellar?
 Cavalier non lo pretendere,
 Vo' ridurti a confessar.)
 Cavaliere: (La Marchesa è molto in collera, *(in disparte)*
 Tenta invan di simular;
 Cavalier, sta fermo e tollera,
 Bada ben di non cascar.)

Infine in alcuni casi la macrostrofa non mostra un sistema così definito come quelli individuati poc'anzi, mescolando al suo interno modalità costruttive diverse, come ad esempio strutture a rima baciata ed alternata (3, schema base /aa bt bt/)¹⁰³, o strutture che combinano distici di versi piani ed altri terminanti con versi tronchi (1)¹⁰⁴. oppure costituiti dall'alternanza

98 *La battaglia di Legnano* (III, 6: A₅₊₅B_t AB_t CD_t CD_t CD_t).

99 Quinari: *Un ballo in maschera* (III, 8). Settenari: *Oberto* (I, 1), *Un giorno di regno* (II, 11), *Nabucco* (III, 3), *Attila* (Pro, 7), *Rigoletto* (I, 12) e (II, 6), *Trovatore* (III, 6). Ottonari: *La battaglia di Legnano* (III, 10), *Stiffelio* (I, 5).

100 Settenari: *I due Foscari* (III, 10), *Corsaro* (III, 10).

101 Settenari: *Aroldo* (I, 1). Doppi quinari/quinari: *Attila* (Pro, 7: S₅₊₅a_{5t} Sa_t Sb_t Sb_t).

102 Ottonari: *Rigoletto* (I, 13).

103 Ottonari: *Ernani* (II, 10-11). Decasillabi: *Attila* (I, 2)

104 *Traviata* (III, 6: A₅₊₅B AB CD_t CD_t EF_t EF_t)

sdrucchiolo/piano (1)¹⁰⁵, parallela a quella mensurale settenario/endecasillabo (per cui diviene settenario sdrucchiolo/endecasillabo piano: sA sA bB).

b) Tetrastiche

Eccoci giunti alla categoria di gran lunga più numerosa, considerando che le sue occorrenze totali (243) sono di quasi un terzo maggiori rispetto a quelle delle altre macrostrofe isometriche individuate. La grande varietà di forme che queste sequenze di tetrastiche mostrano di accogliere impone un esame che proceda per gradi di complessità via via maggiore, partendo dalle sequenze più semplici ovvero da quelle formate da due tetrastiche in connessione formale. Queste infatti costituiscono più della metà (132) dei casi totali, le cui variabili strutturali, a dispetto dell'apparente semplicità, risultano essere una ventina solo esaminando la forma della prima tetrastica, e tuttavia fortunatamente la maggior parte può essere raccolta entro pochi schemi principali:

- il più ricorrente (35) è costituito dallo schema base /abbt/, mantenuto anche nella seconda tetrastica in 25 casi, quattro¹⁰⁶ con replicazione anche delle rime centrali /abbt abbt/, il resto con cambio di rime centrali ma struttura inalterata (schema base: /abbt acct/)¹⁰⁷. In nove casi¹⁰⁸ il primo verso piano risulta anarimo in quanto non rimato anche nella seconda strofa (schema base: /paat pbbt/), ribadito in un altro caso con primo

105 *La battaglia di Legnano* (III, 1), *Attila* (I, 2), *Rigoletto* (I, 15).

106 *Un giorno di regno* (I, 3; I, 8), *I due Foscari* (III, 7), *La forza del destino* (IV, 3).

107 Settenari: *Oberto* (II, 3), *Un giorno di regno* (II, 8). Ottonari: *Un giorno di regno* (I, 3; I, 4; II, 11), *Nabucco* (I, 3), *I due Foscari* (I, 6), *Macbeth I* (II, 2), *Masnadiere* (I, 3), *La battaglia di Legnano* (I, 2; I, 4), *Stiffelio* (II, 3), *Simon Boccanegra II* (I, 5). Decasillabi: *Ernani* (IV, 2), *Attila* (Pro, 2; Pro, 3), *Masnadiere* (I, 3; II, 7). Doppi quinari: *Macbeth II* (III, 5). Doppi senari: *Rigoletto* (III, 6).

108 Settenari: *I due Foscari* (I, 10; III, 4), *Simon Boccanegra I* (I, 1; III, 1), *Simon Boccanegra I* (III, 5) e II (III, 3). Ottonari: *Un giorno di regno* (I, 2), *I due Foscari* (I, 9). Doppi quinari: *La forza del destino* (III, 5), *Macbeth II* (III, 5).

verso sdrucchiolo anarimo ad inizio della seconda strofa (variando lo schema in *Un giorno di regno* I, 2: paat sbbt). In *Attila* (I, 2) invece tutti i decasillabi rimano tra loro ma si assiste ad una mutazione della struttura della seconda tetrastica a formare una coppia con schema base: /abbt cact/;

- il secondo schema in ordine di ricorrenza ha nella prima tetrastica la forma base /abat/, mantenuta anche nella seconda con cambio di rima (14 casi a schema base /abat cbct/, tra cui uno parzialmente invertito /abat bcbt/¹⁰⁹, più uno con continuità rimica piana /abat cact/¹¹⁰), mentre in quasi altrettanti casi (12) oltre alla rima cambia anche l'ordine interno della seconda strofa dando luogo a /abat bcct/¹¹¹;
- nel terzo gruppo la prima tetrastica ha lo schema base: /aabt/, mantenuto invariato sia a livello strutturale sia rimico in *Un giorno di regno* (I, 3: a₁₀abt aabt), in dodici casi con mutazione delle rime (parziale in otto casi, /aabt ccbt/)¹¹² che in alcune macrostrofe porta all'anarimicità del terzo verso di entrambe le strofe (in un caso disposte seguendo lo schema /aapt ccpt/¹¹³, in due quello replicato /aapt aapt/¹¹⁴), in tre casi con mutazione dell'ordine tra prima e seconda tetrastica (uno a schema /aabt bcct/¹¹⁵, uno a schema /aabt cbct/¹¹⁶, ed uno con irrelato il terzo verso della prima strofa ed il primo della seconda /aabt cddt/¹¹⁷). A

109 Decasillabi: *Simon Boccanegra* I (III, 5) e II (III, 3).

110 Decasillabi: *I due Foscari* (I, 11).

111 Settenari: *Oberto* (I, 2), *Attila* (II, 3). Ottonari: *I Lombardi alla prima crociata* (IV, 2; IV, 4), *Attila* (Pro, 3; II, 4), *Traviata* (I, 5). Decasillabi: *Oberto* (I, 4), *I Lombardi alla prima crociata* (I, 8; I, 8; II, 5), *Giovanna d'Arco* (III, 5).

112 Senari: *Macbeth* (IV, 2). Settenari: *Ernani* (I, 2), *Un ballo in maschera* (III, 7). Ottonari: *Oberto* (I, 3-4), *Giovanna d'Arco* (Pro, 4; II, 2). Decasillabi: *Oberto* (II, 1). Doppi senari: *Macbeth* (I, 13).

113 Decasillabi: *Un ballo in maschera* (III, 3).

114 Settenari: *Aida* (I, 1). Doppi quinari: *Aida* (II, 1).

115 Ottonari: *I Lombardi alla prima crociata* (I, 4).

116 Ottonari: *Giovanna d'Arco* (I, 4).

117 Ottonari: *Macbeth* (I, 13-14).

questo poi possono essere assimilati i due casi in cui il terzo verso abbia la terminazione sdrucchiola (/aast bbst/)¹¹⁸;

- infine nel quarto gruppo raccogliamo gli schemi che coinvolgono almeno un verso sdrucchiolo, tra cui quello più ricorrente (14) risulta disporre la prima tetrastica secondo l'ordine: /saat/, in tredici casi con struttura replicata anche nella seconda tetrastica (schema base /saat sbbt/¹¹⁹, in un caso con continuità rimica /saat saat/¹²⁰), e solo una volta acquisisce l'ordine mutato in /saat sbsb/¹²¹, lasciando irrelato l'unico verso tronco della coppia. A questi vanno aggiunti: i cinque casi con prima strofa a schema /sast/, sempre perfettamente replicati nella seconda (schema base /sast sast/¹²², variata in *Aida* I, 2: *sabt sabt*); gli altrettanti casi dello schema: *sasa* (in una sola occasione le *plane* sono sostituite dalle *tronche* nella prima strofa, adottando la struttura replicata /stst stst/¹²³), i cui esiti sono più vari dato che in due casi¹²⁴ l'ordine nella seconda tetrastica viene mutato (/sasa sbbt/), in due l'ordine rimane lo stesso ma mutano le rime (in un caso sempre *plane* con schema /sasa sbsb/¹²⁵, nell'altro *tronche* nelle canoniche sedi pari, ottenendo lo schema /sasa stst/¹²⁶), in un caso infine prosegue con continuità strutturale e rimica (/sasa sasa/¹²⁷). A questi si possono poi aggiungere i casi singoli di doppia tetrastica di *quinari* a schema base /sssa sssa/, utilizzato per costruire il bizzarro coro delle

118 Settenari: *Giovanna d'Arco* (II, 1), *Masnadieri* (I, 1).

119 *Quinari*: *Masnadieri* (III, 2). Settenari: *Oberto* (I, 1; II, 3), *Alzira* (I, 6), *Masnadieri* (III, 2), *Corsaro* (I, 3), *Luisa Miller* (I, 2), *Stiffelio* (I, 11), *Simon Boccanegra* (I, 4), *Aroldo* (I, 4), *La forza del destino* (II, 3; II, 5). Ottonari: *Nabucco* (IV, 1).

120 Settenari: *Oberto* (I, 10).

121 Settenari: *Aroldo* (I, 8).

122 *Quinari*: *Attila* (I, 4). Settenari: *Macbeth* (II, 4), *Traviata* (II, 3), *Aida* (IV, 2).

123 Settenari: *Un ballo in maschera* (I, 5).

124 Settenari: *Stiffelio* (I, 4), *La forza del destino* (IV, 9).

125 Settenari: *Simon Boccanegra* (II, 9).

126 Settenari: *La forza del destino* (IV, 2).

127 *Quinari*: *Simon Boccanegra* I (I, 5).

streghe di Macbeth, così come gli altri due inconsueti schemi: $S_{5+5}SAA_5$ $SSAa$ («Tre volte miagola la gatta in collera») e «E voi spirti» (a_4ssb $sbbb$).

Al di fuori di questi raggruppamenti restano una ventina di casi, di cui la metà caratterizzata dalla presenza di almeno due diverse rime tronche: in nove casi si assiste all'alternanza tra verso piano in sede dispari e tronco in sede pari, poiché quasi tutti¹²⁸ adottano lo schema base $/ab_t ab_t cd_t cd_t/$, eccetto un caso di continuità rimica tra versi piani in *Aida* (II, 1: $A_{5+5}B_t AB_t AC_t AC_t$). Altri cinque casi si possono riportare sempre per la prima tetrastica allo schema a rima alternata: in tre casi costituita da versi piani¹²⁹, in due sostituiti nelle sedi pari da versi tronchi¹³⁰. I restanti sono casi sparsi di schemi rari, quasi tutti costituenti casi singoli.

Passiamo ora ad esaminare le macrostrofe costituite da tre unità tetrastiche, le quali ammontano a ventisette. Anche in questo caso il gruppo più nutrito per quanto riguarda la prima tetrastica fa capo allo schema base $/abbt/$ (7), in un solo caso replicato integralmente (*Un giorno di regno* II, 10: $a_s bbt abbt abbt$), negli altri tre vengono mutate le rime bacciate centrali (*Un giorno di regno*, I, 2: $abbt acct addt$), coinvolgendo nella mutazione anche i versi iniziali nella *Forza del destino* I (III, 5: $p_saat pbbt pcct$), simile in questo ad *Aida* (I, 1: $paat sbbt scct$) dove il primo verso della seconda e terza strofa è sostituito da uno sdrucchiolo, che rende il verso piano iniziale della prima strofa di conseguenza anarimo. Le altre sue tre occorrenze mostrano ognuna una

128 Ottonari: *Macbeth* I (I, 15). Decasillabi: *Masnadieri* (IV, 5). Endecasillabi: *Attila* (Pro, 6), *Aida* (I, 1; III, 1). Doppi quinari: *Aida* (I, 1; II, 1, III, 1; III, 1).

129 Nella seconda tetrastica invece ognuno segue una diversa disposizione: *I Lombardi alla prima crociata* (I, 2: $a_{10}bab ctct$), *Masnadieri* (III, 3: $A_{6+6}BAB CC_t T$, dove il v. 7 risulta formato da sillabe onomatopoeiche «La, ra – la la ra →»), *La battaglia di Legnano* (I, 5: $a_8 bab cded$).

130 Ottonari: *La forza del destino* I (III, 11) e II (III, 8). Decasillabi: *Giovanna d'Arco* (III, 5).

variante differente nell'ordine rimico: in un caso l'ordine viene mantenuto nelle prime due strofe ma non nell'ultima (*Un giorno di regno* II, 6: abbt acct ddbt), in uno al contrario l'alterazione unisce le ultime due strofe e non la prima (*Macbeth* I IV, 1: abbt cact dedt), nell'ultimo caso essa interviene nella terza strofa, contraddistinta da una rima tronca diversa rispetto alle prime due, entrambe con i loro versi piani iniziali irrelati (*Macbeth* I, 19: a₁₀bbc_t deec_t fg_tfg_t). Accanto a questi aggiungo l'unico caso in cui la prima tetrastica adotta il canonico schema a rime incrociate di versi piani, ad aprire una sequenza in cui ogni unità è però contraddistinta da uno specifico ordine rimico oltre ad essere priva dell'uscita tronca finale (*Masnadiere* I, 3-4-5: A₅₊₅BBA CDCD EEFF).

Un secondo raggruppamento è costituito dalle sequenze la cui prima tetrastica segue lo schema base /aabt/, solo in due casi seguito anche nelle strofe successive, i quali a loro volta si differenziano per la presenza in uno di essi di un verso rimasto irrelato (*Traviata* II, 5: A₅₊₅ABT CCDT EEDT), mentre nell'altro i versi risultano tutti rimati se non altro grazie alla rimalmezzo emistichiale che interviene nel v. 3 di ogni strofa nella *Forza del destino* (II, 9): A₅₊₅AB(b₅)T CCD(d)T EEF(f)T. Altri due casi, pur condividendo la forma della prima e terza strofa, si differenziano invece per l'organizzazione di quella centrale, che riprende in *Un giorno di regno* (II, 2: a₈a₈b₈t₈ b₈c₈c₈t₈ b₆d₆d₆t₆) lo schema della successiva, nonostante il cambio della misura versale, ed in *Aroldo* (II, 2: a₈abt ccbt bddt) quello della precedente. Una variante dello schema base della prima tetrastica si ha nel caso in cui il v. 3 sia sostituito da uno sdrucchiolo (*Giovanna d'Arco* II, 3: a₈ast bcct bddt) o da un verso tronco (*Stiffelio* I, 3: aatt abab cdcd), senza però che tale schema

venga replicato anche nel resto della sequenza, tranne nel caso in cui le altre strofe contino al loro interno una diversa uscita tronca (*Attila* Pro, 6-7: A₅₊₅AB_tB_t CCD_tD_t EF_tEF_t).

Lo schema di rime alternato organizza in sei casi la struttura della prima tetrastica: in due di essi i versi risultano tutti piani, ma solo in uno le strofe successive mantengono lo stesso schema (seppure introducendo l'uscita tronca nelle sedi pari); in quattro casi¹³¹ all'alternanza rimica si sovrappone quella verso piano/verso tronco, in grado di dare maggiore stabilità alle altre unità della sequenza, le quali condividono la stessa organizzazione strutturale ma non l'uscita tronca. Un'anomala eccezione è rappresentato dalla “Preghiera finale” in *Stiffelio* (III, 9: AB_tAB_t c₈d₈c₈d₈ e_{5t}f_{5t}e_{5t}f_{5t}), una sequenza dove ogni unità, pur mantenendo inalterato lo schema alternato, risulta intessuta da una misura versale diversa ed attribuita a diversi personaggi:

Coro, Dor., Fed.

Non punirmi, signor, nel tuo furore,
O come nebbia al sol dileguerò!
Miserere di me, pietà, Signore,
Miserere, e tue glorie canterò.

Sta.: Se punii chi m'ha tradito
Nell'onore ch'è tuo dono,
Come a Davide pentito,
Dio, concedimi il perdono.

Lin.: Confido in Te,
Signor, pietà
Non nieghi a me
La tua bontà.

L'ultimo raggruppamento raccoglie le macrostrofe ternarie coinvolgenti versi sdrucchioli (5), divisibili in ulteriori raggruppamenti a seconda che la prima strofa adotti l'alternanza sdrucchiolo/piano (2) con i versi piani rimati

¹³¹ Ottonari: *Masnadiери* (III, 6), *Macbeth* (I, 15). Doppi senari: *Masnadiери* (III, 2).

all'interno di ogni strofa¹³² (in uno dei due casi i versi piani dell'ultima strofa sono sostituiti da tronchi)¹³³, o lo schema /saat/ (2), la cui struttura viene mantenuta in un caso per l'intera sequenza¹³⁴, nell'altro subisce una vistosa modifica nell'ultima sua strofa¹³⁵. In ultimo, abbiamo un caso misto¹³⁶ dove allo sdrucchiolo ai versi pari se ne alternano, nella prima e seconda strofa, uno piano al v. 2 ed uno tronco al v. 4, mentre nella terza l'alternanza rimane ristretta all'avvicinarsi di uscita sdrucchiola e uscita tronca, diversa da quella delle strofe precedenti.

Come anticipato nella parte introduttiva, man man mano che cresce il numero delle unità entro la macrostruttura strofica la varietà tende a ridursi quasi proporzionalmente. Ciò riguarda anche l'estensione delle singole unità, ma questo aspetto si chiarirà proseguendo con l'esame delle categorie successive; per ora restiamo entro l'ambito dimensionale delle strofe di quattro versi. Già a partire dalle precedenti sequenze di tre tetrastiche, ma ancor di più in quelle di quattro che verranno esaminate ora (quarantanove casi, ribadendo il favore verso le sequenze pari rispetto a quelle con numero dispari di strofe) si assiste ad una maggiore uniformità strutturale sia negli schemi adottati riguardo alla prima tetrastica, sia nel loro ripetersi lungo la serie.

Anche in questo caso il gruppo più numeroso (21) si conferma quello con schema base /abbt/ nella prima tetrastica, e tale schema si mantiene nella maggioranza dei casi anche nelle strofe successive, seppure con gradi diversi di somiglianza. In sei casi da una strofa all'altra cambiano completamente le rime piane, lasciando invariato il primo verso di ogni tetrastica (schema base /paat

132 *La forza del destino* (I, 2: sasa sbsb scsc).

133 *La forza del destino* (III, 1: sasa sbsb stst).

134 *Attila* (III, 4: saat sbbt scct).

135 *La forza del destino* (I, 3: S₅₊₅AAT SBBT (c₃)DCDT).

136 *Giovanna d'Arco* (I, 2: sasb_i sasb_i sc_isc_i).

pbbt pcct pddt/)¹³⁷, mentre in altri due casi a questo si aggiunge il cambio dopo la seconda strofa della rima tronca, che unisce le tetrastiche a due a due (/paab_t pccb_t pdde_t pffe_t/)¹³⁸. In dodici casi la mutazione rimica risulta parziale, riguardante: solo i versi centrali delle strofe pari (due casi: /abbt acct abbt acct/)¹³⁹; solo i versi centrali di ogni strofa (due casi: /abbt acct addt aeet/)¹⁴⁰; i versi centrali delle strofe ed i primi due versi delle ultime due strofe, unite così a coppie (cinque casi: /abbt acct deet dfft/)¹⁴¹, disposizione ribadita in un'occasione anche dal cambio di rima tronca (*Alzira* I, 3: a₁₀bbc_t addc_t effg_t eiig_t), seppure in un caso il cambio di rima tronca si opponga a tale disposizione sovrapponendovene una alternata (*Ernani* II, 1: a₁₀bbc_t adde_t fggc_t fhhe_t/); un caso in cui il cambio di rime riguarda, integralmente, solo le ultime due strofe della sequenza (*Ernani* III, 4: abc_t abc_t deef_t ghhf_t/). In soli due casi infine si assiste ad un'alterazione dell'ordine rimico: in uno tale alterazione porta ad alternare due forme diverse disposte l'una nelle posizioni dispari e l'altra in quelle pari (*Masnadieri* II, 3: ABBC_t DDAC_t EFFG_t HHEG_t, in contrasto con i legami rimici tra i versi tronchi che dividono la sequenza in due metà), mentre nell'altro alla somiglianza tra le strofe pari non s'accompagna un'analoga somiglianza tra le strofe dispari (unite solo dall'identica uscita tronca), in quanto l'ultima strofa recupera la struttura delle pari (*Nabucco* III, 4: a₁₀bbc_t dadc_t effg_t ehhg_t). Un fenomeno simile si può notare per quanto riguarda uno dei due casi di sequenza con prima tetrastica a schema /aabt/, la cui seconda strofa è talmente difforme da lasciare irrelati i due versi piani a

137 Settenari: *Un ballo in maschera* (I, 5), *Simon Boccanegra* II (III, 4). Ottonari: *Oberto* (II, 8), *Macbeth* (II, 7), *Corsaro* (III, 4). Decasillabi: *Corsaro* (III, 4).

138 Ottonari: *Macbeth* (IV, 1), *Aroldo* (IV, 1).

139 Settenari: *I due Foscari* (II, 2). Decasillabi: *Ernani* (II, 14).

140 Decasillabi: *Oberto* (II, 5). Doppi quinari: *Nabucco* (I, 7).

141 Settenari: *Stiffelio* (III, 8), *Aroldo* (III, 7), ma in realtà si tratta dello stesso brano trasferito dall'una all'altra opera, che ne costituisce il rifacimento. Ottonari: *I due Foscari* (III, 2), *Rigoletto* (I, 10). Decasillabi: *Rigoletto* (I, 1).

differenza delle altre che mantengono anarimo il loro v. 3 (*Un ballo in maschera* II, 5: A₅₊₅ABT CTDT EEFT GGHT), cosa che non avviene per l'altro suo caso, in cui, pur modificando le rime piane in ogni strofa, la rimicità del v. 3 viene salvaguardata dalla rimalmezzo con il verso tronco successivo (*Giovanna d'Arco* II, 3: A₅₊₅AB(b₅)T CCD(d₅)T EEF(f₅)T GGH(h₅)T).

Alla prima tetrastica a schema /abat/ fanno capo sei casi, ognuno distinto dall'altro: viene mantenuta la stessa uscita tronca per tutte le strofe in *Nabucco* (III, 3: a₈bat cbct dedt feft), *I Lombardi alla prima crociata* (IV, 3: a₁₀bat bcct dedt feft), *Giovanna d'Arco* (I, 5: a₁₀bat ccbt dedt feft) e (III, 2: a₈bat bcct dedt efft); al contrario negli altri due dove la difformità fonica delle tronche, che porta a percepirle come due coppie, pare consentire una più salda tenuta dello schema rimico donando uniformità all'intera sequenza sia in *Masnadiери* (III, 6: a₁₀bact dbdet fgfht iliht) che in *Simon Boccanegra* (II, 3: a₁₀bact dedet fgfht iliht).

Passiamo ora ai casi in cui la prima tetrastica coinvolge versi sdrucchioli, dando luogo a due forme abbastanza stabili nel loro disporsi in sequenze: in sette casi la prima strofa assume lo schema /saat/, la cui disposizione rimane inalterata anche nelle altre tetrastiche della sequenza, cambiando ognuna le rime piane dei versi centrali (/saat sbbt scct sddt/)¹⁴², con due eccezioni riguardanti entrambe le ultime due strofe, nelle quali lo sdrucchiolo cambia posizione¹⁴³; in cinque casi assume la forma alternata /sasa/, tre dei quali¹⁴⁴ mantengono lo stesso ordine anche nelle strofe successive (/sasa sbsb scsc

142 Quinari: *Macbeth* (II, 5) e (II, 7). Settenari: *Traviata* (I, 3), *Un ballo in maschera* (I, 2), *La forza del destino* I (III, 11) e II (III, 8).

143 Passando dalla prima alla seconda sede in *Un ballo in maschera* (II, 2: saat sbbt csct dsdt), e spostandosi nuovamente nella *Forza del destino* (I, 3: s₈aaht scbct ddset fsfet), dove il cambio di rima tronca mette in maggiore risalto le strofe che subiscono il cambio di disposizione.

144 Settenari: *Macbeth* I (III, 2) e (III, 3), *Masnadiери* (I, 6).

sdsd/, in un caso l'ultima strofa ha versi tronchi nelle sedi pari¹⁴⁵). Negli altri due casi l'alterazione dell'ordine rimico si manifesta nelle strofe pari della sequenza, le quali seguono in ognuno di essi la medesima disposizione (*Un ballo in maschera* III, 8: sasa bbct scsc ddst; *Aida* II, 1: sasa sbbt scsc sddt). Nell'unico caso di sequenza iniziante con una tetrastica a schema: /aast/, tale disposizione viene mantenuta anche nelle strofe successive, pur con cambio di rima piana in ognuna di esse (*Un ballo in maschera* I, 10: aast bbst ccst ddst).

Rimangono infine i due casi caratterizzati dallo schema a rima baciata: in uno tale schema caratterizza a coppie di due versi le strofe dispari ed interamente le strofe pari, intessute quest'ultime da soli versi tronchi (*Un ballo in maschera* III, 8: a₅abb tttt ccdd tttt); nell'altro l'organizzazione della tetrastica a coppie di versi a rima baciata si mantiene in tutte le strofe (*Simon Boccanegra* I Pro, 5 e II Pro, 4: A₇₊₇ABB CCDD EEFF GGHH).

Solo a partire dalle macrostrofe di cinque tetrastiche la stabilità strutturale dell'intera sequenza comincia ad apparire decisamente nitida. Su 16 casi ben nove accolgono lo schema: abbt nella prima strofa, ed in ognuno di essi tale disposizione versale viene mantenuta in tutte le strofe della sequenza: in tre casi, tutti riportabili alla prima fase della produzione librettistica verdiana, rimangono costanti il primo verso piano e l'ultimo tronco (/abbt acct addt aet afft/)¹⁴⁶, addirittura una di queste sequenze replica esattamente l'identica struttura della prima strofa (*I Lombardi alla prima crociata* I, 2: A₅₊₅BBT ABBT ABBT ABBT ABBT); in altri tre casi invece si assiste al cambio totale delle rime per ogni strofa, rendendo il loro primo verso piano anarimo (/paat pbbt pcct pd dt pfft/)¹⁴⁷; in tre casi infine questa organizzazione strofica subisce

145 Settenari: *I due Foscari* (II, 5).

146 Decasillabi: *Alzira* (I, 9). Doppî senari: *Oberto* (I, 10).

147 Settenari: *Simon Boccanegra* I (III, 6). Ottonari: *Stiffelio* (I, 2) e *Aroldo* (I, 8), anche in questo caso si tratta di uno

delle leggere modifiche, accogliendo in ultima posizione una strofa i cui versi sono disposti a rima alternata (*La forza del destino* I III, 9 e II III, 13: a₈b₈bbt cddt efft ghht itit), o mantenendo rimato il primo verso della terza e quarta strofa, facendo iniziare la quinta con uno sdrucchiolo (*Stiffelio* I, 2: p₈aat pb₈bt pcct pd₈dt seet), oppure, è il caso dell'esempio riportato all'inizio di *Simon Boccanegra* I (I, 12: a₈bbc_t addc_t aeef_t ghhf_t illf_t), mantiene la rima tra i versi iniziali delle prime tre strofe e la stessa uscita tronca nelle ultime tre strofe, lasciando al centro la terza strofa connessa sia con le prime che con le ultime due tetrastiche della sequenza. Una forma analoga ma rovesciata rispetto all'esempio di *Stiffelio*, con la sostituzione del primo verso piano con uno sdrucchiolo, la si nota in *Oberto* (I, 4: saat sbbt scct sddt peet), dove però nell'ultima strofa il primo verso anarimo torna ad essere piano. Sempre regolare, per quanto circoscritto a due sole occorrenze, appare poi il caso con prima tetrastica a schema /abat/ ed uscita tronca invariata (*Stiffelio* I, 3: abat cbct dbdt ebet fbft), che nelle successive strofe mantiene costanti anche le rime nelle sedi pari, variando solo i due versi dispari che rimano all'interno di ogni strofa, mentre il secondo caso risulta interessante dato che alterna a questa struttura nelle strofe dispari una differente nelle strofe pari, il cui testo ripete gli ultimi due versi venendo così a svolgere la funzione di ritornello a seguito della propria tetrastica precedente, alla quale è unita a formare la battuta dei due duettanti, il tutto chiuso da una tetrastica alternante verso piano e tronco (*Aida* III, 9: a₈bat cddt efet cddt btbt). I cinque casi restanti non mostrano una regolarità paragonabile a quella osservata in queste macrostrutture, dove si mescolano tetrastiche disposte secondo principi d'ordine diversi, seppure non risulta difficile riconoscere uno schema “dominante”: *Un ballo in maschera* (I, stesso brano trasferito dalla prima alla seconda opera.

5: a₁₀abt acat dedt fgft hhit), dove le tre strofe centrali vengono in un certo senso incorniciate dalle altre due; *La forza del destino* I (III, 7) e II (III, 11): A₅₊₅BBA CDCD EEFF GGHH IILL; *La forza del destino* (IV, 5: sasa sbbt scsc dsdt sese); *Aida* (III, 1: sasa sbbt cdcd efft sgg); *Simon Boccanegra* II (I, 11-12: ab_tab_t cd_tcd_t ef_tef_t gh_tgh_t ih_tih_t).

Per quanto riguarda le sequenze di sei strofe, la situazione si mostra decisamente più confusa data la reciproca diversità che caratterizza le dieci occorrenze conteggiate, per quanto tre casi possano essere riportati al solito schema maggioritario /abbt/, anche se ognuno di essi viene a distinguersi dagli altri. E così in un caso l'ultima strofa inverte i primi due versi mutando l'ordine rimico (*Ernani* I, 9: a₈bbt cddt efft ghht illt mnmt); nel secondo caso, in cui il primo verso non sia un verso piano ma sdrucchiolo (*Aida* II, 2: saab_t sccb_t sdde_t sffe_t sggh_t siih_t) la serie mantiene una completa regolarità, lasciando che le tre diverse rime tronche disegnino un andamento per coppie di strofe. Un andamento simile si riscontra anche nel terzo caso (*Traviata* II, 10: abbct addct effgt effgt hiilt hmmlt), dove però le coppie sono più facilmente individuabili avendo anche altre rime in comune tra loro, oltre a quelle tronche. Gli altri sette casi invece presentano nella prima tetrastica:

– lo schema /abat/, conosce tre occorrenze, solo una delle quali segue un assetto regolare per coppie di strofe, disposte a cornice dato che nelle ultime due ritorna l'uscita tronca condivisa dalla prima coppia, e nell'ultima strofa anche la rima dei versi dispari della prima (*Masnadiieri* II, 1: abac_t dbdc_t efeg_t hfhg_t ilic_t alac_t), mentre le altre due non mostrano alcuna costante strutturale nelle loro unità strofiche, se non il mantenimento della medesima uscita tronca (*Un ballo in maschera* II, 3: a₁₀bat cdct efft ghgt illt mnmt; *Aida* I, 1: a₈bat

ccdt aeat fgft hiht lmmt);

– lo schema /aabt/, ripetuto regolarmente quasi fino alla fine, anche se con cambio di rime ad ogni strofa, mentre la costante rimale mezzo emistichiale al v. 3 gli consente di evitare l'anarimicità (*Corsaro* II, 9: A₆₊₆A(b₆)BT CC(d)DT EE(f)FT GG(h)HT II(l)LT MNMT; *Traviata* II, 13: A₅₊₅AB(b₅)T CCD(d)T EEF(f)T GGH(h)T IIL(l)T MMN(n)T). Tale schema viene variato in /aast/ in *Un ballo in maschera* (I, 11: aast bbst ccst ddst eest ffst);

– lo schema /aaat/, regolarmente ripetuto con variazione delle rime piane in ogni strofa e ritorno nell'ultima strofa della rima che contraddistingue la prima, realizzando quella struttura a cornice già incontrata altrove (*Giovanna d'Arco* Pro, 5: a₄aat bbbt ccct dddt eet aaat), il quale, dal punto di vista delle terminazioni versali viene rovesciato in *Macbeth* II (IV, 11: a_tb_tc_td a_tb_tc_td a_tb_tc_td a_tb_tc_td a_tb_tc_td a_tb_tc_td a_tb_tc_td), dove però, pur replicando l'identica struttura, le tronche non rimano all'interno delle tetrastiche ma interstroficamente.

Rimane l'unico caso in cui all'interno delle strofe vengono alternate due misure versali: un endecasillabo piano nelle sedi pari ed un settenario tronco nelle sedi dispari per il “Coro” «Gerusalem!...Gerusalem!...La grande» nell'”Introduzione” di *I Lombardi alla prima crociata* (III, 1: Ab_tAb_t Cd_tCd_t Ef_tEf_t Gh_tGh_t Il_tIl_t Mn_tMn_t).

I sei casi di macrostrutture di otto tetrastiche si possono facilmente raggruppare in tre sottogruppi:

– il primo segue nella prima strofa lo schema /abbt/, con cambio totale di rime e conseguente anarimicità del primo verso di ogni strofa, eccetto per le ultime due a causa della tripla rima baciata che unisce i versi piani della penultima rimbalzando poi nel primo verso dell'ultima (La forza del destino I

III, 6 e II III, 10: a₈bbt cddt efft ghht eiit lmmt nnnt noot). La sua variante con verso sdrucciolo in prima posizione mantiene invece una perfetta regolarità in ogni strofa, caratterizzata da una diversa coppia di versi piani centrali a rima baciata, e risulta disporsi in coppie di strofe, con struttura a cornice, dal legame rimico che lega a due a due i versi tronchi conclusivi (Rigoletto I, 7: saab_t sccb_t sdde_t sffe_t sggh_t siih_t sllb_t smmb_t);

– il secondo ha nella prima strofa lo schema /abat/, e tale ordine permane anche nelle successive strofe, ognuna delle quali, mutando le rime, rende anarimo il v. 2 (Masnadieri, IV, 2: A₆₊₆PAB_t CPCB_t DPDE_t FPFE_t GPGH_t IPIH_t LPLM_t NPNM_t). La sua variante con versi sdruccioli nelle sedi dispari, pur mantenendo lo stesso ordine rimico in quasi tutte le strofe, imbriglia l'intera sequenza in una stretta rete di relazioni rimiche (*Aida* II, 2: sasb_t sasb_t scsb_t sdse_t sasb_t sfsb_t sggb_t sasb_t);

– l'ultimo infine fa capo allo schema base /aabt/ nella prima tetrastica, e mostra un regolare andamento a coppie di strofe individuabile osservando, oltre alle rime tronche (disposte a formare un quella sorta di cornice già vista nell'esempio citato all'inizio, tratto da Rigoletto), la condivisione per ogni coppie di tetrastiche della stessa rima al v. 3 (Masnadieri IV, 7: A₅₊₅ABC_t DDBC_t EEFG_t HHFG_t IILM_t NNLM_t OOQR_t UUQR_t).

Per concludere questa lunga catalogazione delle forme assunte dalle macrostrofe a base tetrastica, riporto le scarse occorrenze (2) delle sequenze di nove strofe: in *Aida* (II, 2: a₁₀bac_t bddc_t eefc_t ggfc_t hhil_t mmil_t nnfo_t qqro_t uuvo_t) le prime tre strofe variano la loro struttura interna, per poi mantenere invariato l'ordine rimico della terza tetrastica anche nelle successive; in *I due Foscari* (III, 10: a₆bbt abbt abbt acct abbt addt abbt aet fgft) la sequenza

ripete per otto strofe lo schema base /abbt/, ripetuto identico nella seconda strofa e in generale in quelle dispari, con cambio della rima baciata centrale nelle strofe 4, 6 e 8, mentre l'ultima strofa altera, oltre alle rime, anche la loro disposizione strutturale.

Infine vanno aggiunti i casi singoli di sequenza di undici tetrastiche, ognuna delle quali condivide la stessa struttura ma non le stesse rime (*Corsaro* III, 6: sasa sbsb scsc sdsd sese sfsf sgsg shsh sisi slsl smsm), e da ultimo di sequenza di sette tetrastiche in *Traviata* (III, 8: saab_t sccb_t sd_tsd_t sese sd_tsd_t sfsf sd_tsd_t) la cui struttura variabile risponde, qui come nel caso citato poc'anzi di *Ernani* (III, 10) e in molti altri, alla situazione drammatica che si trova a rappresentare, quasi isolando dal punto di vista strofico le prime due unità rispetto alle altre, le quali, oltre a condividere la presenza costante nelle sedi dispari dei settenari sdrucchioli anarimi, risultano disposte a suo modo con una certa regolarità inframezzando le tre strofe alternanti sdrucchiolo e tronco con due strofe in cui i versi tronchi sono sostituiti da versi piani, sempre rimati intrastoficamente.

c) Esastiche

Le macrostrofe isometriche costituite da strofe esastiche ammontano a 37, la maggior parte delle quali (25) non vanno oltre le due unità strofiche. I casi diminuiscono in proporzione alla lunghezza della sequenza, arrivando a otto casi di sequenze ternarie, due di quattro strofe, ed infine un solo caso sia per quelle di sei che per quelle di sette strofe. Non è tuttavia questo l'aspetto che pare maggiormente influenzare il grado di isostrofismo delle singole unità,

quanto piuttosto la qualità dei versi che le compongono. Infatti la loro struttura interna si dimostra particolarmente stabile nei casi in cui sono coinvolti versi a terminazione sdrucciola (18), nei quali le unità poste in sequenza ripetono sempre la struttura di quella iniziale, sia nei casi in cui gli sdruccioli occupino costantemente le sedi dispari (15¹⁴⁸, di cui solo una macrostrofa quaternaria risulta disporsi a coppie in base al cambio di rima tronca dopo la seconda esastica¹⁴⁹), sia in quelli che prevedono lo sdrucciolo solo nelle prime due sedi dispari di ogni strofa (2)¹⁵⁰, sia infine nell'unico caso in cui le due esastiche in serie risultano intessute totalmente di sdruccioli, con l'ovvia esclusione dell'ultimo verso, sempre tronco, a caratterizzare l'”Incantesimo” delle streghe in *Macbeth* (III, 1: s₆sssst ssssst).

Molto più varia e complessa la situazione nel caso di sequenze di esastiche in versi piani, sia per la varietà di forme che caratterizza la prima strofa, sia per le alterazioni che la sua struttura subisce nel disporsi entro la macrostruttura.

I casi con i primi quattro versi dell'esastica a rima alternata ammontano a 9, e mantengono inalterata la struttura sia che gli ultimi due versi siano costituiti dalla successione piano/tronco (4: /ababct/) in cui il penultimo verso rima con quelli delle altre strofe nella stessa posizione¹⁵¹ (eccetto un caso in cui fa rimalmezzo con il primo emistichio del tronco successivo¹⁵²), sdrucciolo/tronco (2: /ababst/)¹⁵³, o piano/piano (2: /ababcc/)¹⁵⁴. In un caso infine si assiste alla

148 L'esastica si dispone in questi casi sempre secondo lo schema /sasast/ con cambio di rime tra le strofe entro la stessa sequenza (eccetto *Ernani* I, 2: sasast sasast, dove questo non avviene), che può contare due unità (*Nabucco* III, 3; *I Lombardi alla prima crociata* I, 3 e IV, 2; *Ernani* I, 2; *Giovanna d'Arco* I, 5; *Rigoletto* II, 1, *Trovatore* II, 1, unico caso in doppi quinari, a differenza degli altri sempre in settenari; *Trovatore* IV, 2; *Un ballo in maschera* III, 5; *Simon Boccanegra* II, 6), tre unità (*Giovanna d'Arco* Pro, 6; *Simon Boccanegra* II, 9), quattro unità (*Un ballo in maschera* III, 5) o cinque unità (*I due Foscari* II, 6).

149 *I Lombardi alla prima crociata* (II, 2: sasasbt scscsbt sdsdset sfsfset).

150 Riguardante lo stesso brano trasferito da *Stiffelio* (I, 7) ad *Aroldo* (I, 6).

151 *Un giorno di regno* (I, 7: a8babct ababct ababct), *Giovanna d'Arco* (Pro, 1: a₁₀babct dedect) e *Stiffelio* (I, 6: a₈babct dedect).

152 *Giovanna d'Arco* (I, 4: A₅₊₅BABC(c₅)T DEDEF(f)T).

153 *Masnadiere* (II, 3: ababst cdcdst), *Giovanna d'Arco* (III, 2: ababst cbcbst).

154 *I Lombardi alla prima crociata* (II, 6: A₆₊₆BABCC DEDECC FGFGCC), *Giovanna d'Arco* (I, 5: A₆₊₆BABCC

mancata corrispondenza strutturale tra le due strofe di *Un ballo in maschera* (I, 3: a₈babst caeest).

Aggiungo in questo gruppo l'unica occorrenza del tipo con prima esastica /absbcc/, corrispondente a sua volta all'unica sequenza di sei strofe, che variano non poco la loro struttura (*Un ballo in maschera* I, 10: a₆bsbcc adsdef_t ghshif_t lmsmnn nosopq_t nrsruq_t).

Le serie (3) con prima esastica a schema /abac_tbc_t/, che solo in un caso rimane inalterato subendo unicamente il cambio di rime (*Simon Boccanegra* I, 1: abac_tbc_t cdce_t de_t fgfh_tgh_t), mentre negli altri due le altre strofe mutano anche l'ordine rimico¹⁵⁵.

In tre casi di doppia esastica ogni strofa si apre con i primi quattro versi a rima baciata seguiti dalla successione piano/tronco (/aabbct/), il cui ordine rimane quindi inalterato anche nella strofa successiva¹⁵⁶. Una sequenza *sui generis* considerando il numero di versi lasciati irrelati, ma sempre di due unità, è quella che contempla i primi due versi a rima baciata nella prima strofa ma non nella seconda (*Un ballo in maschera* I, 10: aabcdt effght).

In conclusione riporto l'unica occorrenza in cui compare nei primi quattro versi della prima esastica lo schema che abbiamo incontrato con maggior frequenza tra le macrostrofe di tetrastiche, ovvero /abbtat/, replicato anche nelle altre unità strofiche mutandone le rime (*Corsaro* II, 10: a₈bbtat cddtct efftet).

DEDEFF).

155 *Attila* (I, 6: A₅₊₅BAC_tBC_t DE_tDC_tE_tC_t FGFC_tGC_t), *Aida* (IV, 1: a₈batbt cddtct).

156 *Stiffelio* (I, 7) ed *Aroldo* (I, 6) condividono lo stesso brano a schema: A₆₊₆ABBCT DDEECT, anche *Traviata* ma con ottonari (II, 5: a₈abbct ddeect).

d) Ottastiche

Come si è varie volte accennato, le unità strofiche in sequenza tendono ad uniformare sempre più la propria struttura man mano che aumenta la loro estensione. Tale asserzione trova una piena conferma nelle sequenze di ottastiche (26) riportabili a pochi modelli formali solidamente stabili lungo l'intera sequenza. La maggior parte delle sue occorrenze (21) può essere ricondotta allo schema che nella prima emistrofa alterna sdrucchiolo in sedi dispari e verso piano in quelle pari (/sasa/), il quale può poi proseguire nella seconda emistrofe in tre diversi modi: in tredici casi, tutti di settenari, a formare l'ottastica completa /sasasbbt/¹⁵⁷ (unica eccezione di *Simon Boccanegra* II I, 12: sasabbt scscddt, con la seconda emistrofa della seconda esastica anch'essa a rima alternata), in sei lo schema ad esso affine /sasabbst/, ed in due mantenendo l'alternanza anche nella seconda emistrofe, dove però l'uscita piana dei versi pari viene sostituita con la tronca (/sasastst/)¹⁵⁸. Nel primo e nel terzo gruppo le sequenze prevedono generalmente due unità strofiche e cambio di rime nel passaggio tra la prima e la seconda, i cui schemi base possono quindi rappresentarsi rispettivamente come /sasasbbt scscsddt/ e /sasastst sbsbstst/, mentre nel secondo gruppo (costituito in ogni sua occorrenza da settenari) in un caso la struttura della prima ottastica viene integralmente replicata (*I Lombardi alla prima crociata* III, 3: sasabbst sasabbst), in un altro viene replicata solo la prima emistrofa (*Corsaro*, II, 6: sasabbst sasaccst), mentre nei restanti casi si assiste al consueto cambio di

157 Due unità strofiche /sasasbbt scscsddt/ in *Ernani* (II, 3-4) e (II, 3-4), *Attila* (Pro, 3) e (I, 2), *Corsaro* (I, 4) e (III, 8), *La battaglia di Legnano* (I, 8), *Stiffelio* (I, 4) e (I, 7, ripreso in *Aroldo* I, 6), *Simon Boccanegra* (I, 2); quattro unità in *Simon Boccanegra* I (I, 10): sasabbt scscsddt sesesfft sgsgshht.

158 *Traviata* (II, 5) e *La forza del destino* (II, 9), in entrambi i casi costituite da settenari.

rime, da cui si ottiene così lo schema binario /sasabbst scscddst/ (*I due Foscari*, I, 11; *Alzira* II, 4) o quello ternario /sasabbst scscddst seseffst/ (*Trovatore* III, 4), quest'ultimo variato in *I Lombardi alla prima crociata* (III, 7: sasabbst scscbbst sdsdcst) per la ripetizione nella seconda strofa delle rime dei vv. 5-6 della prima.

f) Decastiche e dodecastiche

Quanto affermato all'inizio del paragrafo precedente rispecchia perfettamente la situazione osservabile riguardo ai casi di macrostrofe di decastiche (3), sempre intessute da settenari, le quali a livello strofico risultano strutturarsi tramite la replicazione dello schema base /sasasbst/ con cambio di rime sia nei casi di sequenze di due unità (*Trovatore* I, 2; *La battaglia di Legnano* I, 8: sasasbst scscsdsst), sia in quello di tre unità (*Aroldo* IV, 5: sasasbst scscsdsst sesesfst).

Viceversa l'unica sequenza di dodecastiche si dimostra in opposizione con la tendenza all'uniformità strutturale delle strofe più ampie, tanto che le sue due unità mostrano una struttura interna non solo differente ma decisamente ingarbugliata (*Un ballo in maschera* III, 1: a_sbccabdefdgh_t isilliiimtnm_th_t).

g) Strofe ternarie, pentastiche, eptastiche

L'esiguo numero delle loro occorrenze (sette macrostrofe di tristici, due di pentastiche e di eptastiche) dimostra il nettissimo apprezzamento generale nei confronti delle strofe con numero pari di versi, e di contro l'emarginazione di

queste che contano un numero di versi dispari. E' comunque possibile riconoscere un certo grado di specializzazione soprattutto riguardo alle sequenze di tristici, spesso impiegati in cori e scene religiose o in generale a sfondo sacro. Tornando alle questioni formali ed iniziando dal gruppo più numeroso, in tre casi la sequenza di tetrastici mantiene come riferimento lo schema /aat/¹⁵⁹ della prima strofa anche nelle successive, con l'unica variante di unire in uno di essi le strofe a coppie in base alla differente uscita tronca (*I due Foscari* I, 1-2: A₆₊₆AB_t CCB_t DDE_t FFE_t GGH_t IHH_t). Accanto a questa si può aggiungere il caso in cui nello schema base si sostituisca al primo verso piano uno sdrucchiolo, con il secondo verso facente rimbalzo con il primo emistichio del verso tronco conclusivo (*Rigoletto* III, 2: s₅a₅(a₅)B_{5+5t} sc(c)B_t sd(d)B_t sd(d)B_t). Gli altri tre casi risultano costituiti da:

- una sequenza di due tristici interamente di versi tronchi non rimanti entro la strofa (*La forza del destino* II, 1);
- una sequenza di sei tristici con verso tronco centrale attorniato da due piani, di cui il secondo pare assumere la funzione solitamente svolta dal tronco conclusivo nel legare tra loro le unità di una stessa serie (*Aida* I, 2: ab_tc ab_tc de_tc de_tc fg_tc sb_tc hb_tc);
- una sequenza di cinque tristici di endecasillabi a costituire la ieratica “Scena del giudizio” in *Aida* (IV, 1: ABA CDC EFGT EHGT EGTGT).

2.4.2 Aggregati strofici complessi

Come abbiamo visto, le macrostrofe isometriche costituiscono organismi

¹⁵⁹ *Oberto* (I, 10: aat bbt), *I due Foscari* (I, 9: A₆₊₆AT BBT).

pluristrofici composti da almeno due unità strofiche caratterizzate dallo stesso numero di versi ciascuna, poste in sequenze coordinate. Le macrostrutture che invece saranno oggetto del presente paragrafo si compongono di due o più tipologie strofiche differenti tra loro, e perciò prendono il nome di macrostrofe eterometriche, le cui unità rimangono combinate assieme e connesse l'una con l'altra in virtù di alcune caratteristiche metriche condivise, come in particolare l'uscita tronca del verso conclusivo di ogni modulo e la misura dei versi di cui constano. Come mostra la tabella, tra le varie combinazioni possibili emerge nettamente per frequenza d'impiego quella che prevede la presenza di unità appartenenti a due sole tipologie strofiche, una delle quali consiste nella maggior parte dei casi nel distico, i cui versi non rimano tra loro ma quasi sempre mantengono saldi legami rimici con le unità precedenti, e grazie all'uscita tronca anche con le successive. Nell'esaminare le varie forme assunte da questo modulo, che per ora genericamente indicherò come strofa+distico, verranno distinti i casi in cui esso sia impiegato singolarmente, o comunque conservi una coesione decisamente forte tra le sue componenti, tanto da permettere una replicazione del modulo del tutto intatto, da quelli in cui si assista più che altro ad un assemblaggio di due blocchi strofici ognuno formato da più unità strofiche in sequenza, ottenendo quello che si potrebbe definire come aggregazione di due differenti macrostrofe isometriche montate entro un'unica macrostruttura strofica unitaria. Le altre combinazioni modulari non mostrano un'analoga ambivalenza strutturale, o forse la scarsità delle loro occorrenze non consente di cogliere nelle loro disposizioni fenomeni simili, almeno non in modo così sistematico da poterne ipotizzare una ulteriore ripartizione, che, come vedremo nelle pagine seguenti, si dimostra sempre meno necessaria man mano che la prima strofa del prediletto modulo strofa+distico aumenti le proprie dimensioni.

2.4.2.1 Strofa+distico

a) Tetrastica+distico

Si tratta della combinazione più ricorrente (103) se considerata indistintamente, ed al contempo quella che più delle altre accoglie la sua seconda variante, risultante dall'assemblaggio di due diverse sequenze modulari, sia in numeri assoluti (48) sia in rapporto alle occorrenze della prima variante (58), quella a modulo compatto, riguardo alla quale il modulo con prima strofa tetrastica risulta il secondo in ordine di frequenza.

Riguardo al primo gruppo, in 27 casi si tratta semplicemente di chiudere una sequenza di tetrastiche con un distico finale, in 14 casi alla prima sequenza segue una coppia di distici, in cinque casi una sequenza di tre distici, e solo in caso si arrivano a contare quattro distici in sequenza, preceduti da una coppia di tetrastiche. Dal punto di vista strutturale, la situazione non si discosta poi di molto da quella osservata per le macrostrofe tetrastiche isometriche, dato che, mentre i distici tendono a replicare la stessa forma, le tetrastiche in serie non dimostrano la stessa tenuta, o perlomeno in misura diversa a seconda della struttura della prima tetrastica. Infatti, nel caso di prima tetrastica con schema base /abbt/ (16), in 15 casi tale schema viene mantenuto anche nelle altre tetrastiche successive, di cui quattro¹⁶⁰ con cambio di rime totali e primo verso di ogni tetrastica anarimo e dieci¹⁶¹ con cambio di rima circoscritto ai versi centrali. Solo in *Un giorno di regno*

160 Ottonari: *Oberto* (I, 9: paab_t pccb_t pdde_t pffe, pgge_t phhi_t hi_s), *Un giorno di regno* (II, 7: paat pbbt ct ct ct), *Ernani* (II, 9: paat pbbt ct ct), *Corsaro* (II, 2: paat pbbt bt).

161 Settenari: *Un giorno di regno* (I, 5: abbt at st st) e (II, 2: abbt acct ct), I due Foscari (II, 1: abbt acct st), *Rigoletto* (II, 2: abbt acct st), *Trovatore* (I, 2: abbt acct at). Ottonari: *Oberto* (II, 1: a₈bbt acct ct), I due Foscari (I, 7: a₈bbt acct at), Masnadieri (I, 2: a₈bbt acct ct), *La battaglia di Legnano* (I, 6: a₈bbt acct ct ct). Decasillabi: *La battaglia di Legnano*

(I, 7: a₅bbt scst dt) tale ordine viene modificato dall'alternanza sdrucchiolo/piano nella seconda tetrastica e prevede un distico che rima con le strofe precedenti solo per il verso tronco.

Le altre forme assunte dalla prima tetrastica non mostrano la stessa tenuta strutturale, in particolare lo schema /aabt/ (8) viene mantenuto in tre casi, di cui due¹⁶² con cambio totale di rime e v. 3 apparentemente anarimo ma coinvolto da rimalmezzo con il tronco successivo, ed uno¹⁶³ con cambio solo della coppia baciata iniziale ad ogni strofa, mentre la rima al v. 3 e quella al v. 4 uniscono le dodici tetrastiche della serie a coppie /aabc_t ddbc_t/ con coda di due distici. In quattro casi subisce una mutazione nello schema delle altre tetrastiche: a rima alternata in *Giovanna d'Arco* (I, 2: aabt cbct st), o secondo lo schema osservato nel gruppetto precedente, che può prevedere un legame rimico tra le strofe (*Nabucco* II, 2: a₈abt bcct ct; *Luisa Miller* I, 4: aabt bcct ct), oppure in assenza di rima con la prima strofa, il cui v. 3 rimane irrelato insieme al v. 1 della seconda (*Ernani* I, 4: a₈abt cddt dt). Riguardo all'altro schema adottato, quello a rima piana alternata /abab/ è presente in tre occasioni: una volta come strofa singola + due distici (*Trovatore* IV, 1: a₆bab ct ct), un'altra a formare una coppia di tetrastiche + distico, che satura le rime dei versi pari della seconda tetrastica (*I Lombardi alla prima crociata* II, 5: a₁₀bab cdct dt), ed infine una terza in serie con altre due tetrastiche coinvolgenti in vario modo degli sdrucchioli (*Macbeth* II, 5: a₈bab scsc sdst dt st). Una variante di questa forma prevede un verso tronco in quarta posizione (*Nabucco* II, 4-5: a₈bat bt bt), che in tre casi¹⁶⁴ viene seguita da una tetrastica analoga a formare una coppia strettamente coordinata, in un altro invece da una tetrastica a schema

(II, 4: a₁₀bbt acct dt dt).

162 *Macbeth* (II, 7: A₆₊₆AB(b₆)T CCD(d)T E(e)T), *Masnadieri* (II, 6: a₈ab(b₄)t ccd(d)t e₁₀e₁₀).

163 *Attila* (II, 6).

164 *Ernani* (II, 11: a₈bat cbct ct ct ct), *Aida* (III, 1: a₆bat cbct dt), *Stiffelio* (I, 5: a₈bat cbct bt).

differente, comunque ad essa coordinata a formare una coppia che a sua volta viene ripetuta, con cambio però nell'uscita tronca di questa seconda coppia, uscita tronca che ritorna quella iniziale nei due distici finali (*Nabucco* III, 4: a₁₀ba_c_t bddc_t efeg_t fhg_t dc_t dc_t).

In dodici casi vengono coinvolti i versi sdrucchioli, che si dispongono essenzialmente secondo due modalità: sempre in sede dispari alternandosi con versi piani in seconda sede e tronchi in ultima (7)¹⁶⁵, oppure ad occupare il primo verso delle tetrastiche (eccetto che in *Un giorno di regno* II, 8: s₈aat saat bcct deet et, dove il verso anarimo iniziale diventa piano nelle ultime due tetrastiche) e spesso anche dei distici al loro seguito (4)¹⁶⁶, a cui va aggiunto l'unico caso di alternanza ristretta ai tipi sdrucchiolo ai versi dispari e tronco a quelli pari, che arriva a formare una sorta di macrostruttura compatta rappresentabile col modulo tetrastica+tetrastica+distico, replicata e caratterizzata da una rete rimica assai intricata (*Aida* II, 1: sa_tsa_t sb_tsb_t sa_t sc_tsc_t sa_tsa_t sa_t).

Passiamo ora ai casi riconducibili alla prima variante strutturale della forma tetrastica+distico, quella in cui tale modulo è dotato di una coesione così forte da essere adoperato come un'unità indistinta e replicabile. Una caratteristica che distingue tale variante non solo dall'altra esaminata poc'anzi, ma in generale da tutte le occorrenze di strofe tetrastiche, senza distinzioni, sta nella stabilità strutturale di cui le strofe combinate in tale modulo sono fornite, tanto da subire cambiamenti assai rari riguardo allo schema delle strofe impiegate entro la stessa serie. In realtà la situazione appare anche maggiormente semplificabile, dato che in quasi la metà dei casi (26) il modulo compare singolarmente, senza repliche, ma

165 Quinari: *Nabucco* (IV, 4: sasb_t sasb_t sc_t sc_t). Settenari: *Attila* (Pro, 5: sast sa st) e (III, 4: sasa st st st), *La battaglia di Legnano* (IV, 4: sasa bt bt), *Stiffelio* (I, 4: sasa bcbt dedt ct), *Trovatore* (IV, 1: sasa bbst st), *Un ballo in maschera* (I, 6: sasa stst st).

166 Settenari: *Alzira* (II, 8: saat sbbt st st), *Corsaro* (III, 10: saat sbbt scct sddt sbbt st st st), *Traviata* (II, 8: saat sbbt bt st). Ottonari: *Un giorno di regno* (II, 8: s₈aat saat bcct deet et).

in fondo non risulta così complicata nemmeno esaminandola, come abbiamo fatto finora, distinguendo le forme da esso assunte anche nei casi di replicazione.

In 20 casi la prima tetrastica assume lo schema /abbt/, tredici dei quali con replicazione dell'intero modulo, senza tuttavia modificare mai l'ordine rimico nelle tetrastiche successive¹⁶⁷, intervenendo al massimo a mutarne le rime: in due casi¹⁶⁸ il cambio è circoscritto ai versi centrali delle tetrastiche (ma esclusa l'ultima strofa di Rigoletto III, 3), in otto¹⁶⁹ invece investe tutti i versi piani, fenomeno che non s'accompagna più all'anarimicità del primo verso di ogni tetrastica, che trova sempre un partner rimico nel primo verso del distico aggregato. Tra questi, in due occasioni si assiste alla sostituzione dell'uscita tronca degli ultimi versi nel passaggio dal primo modulo di una sequenza al successivo (*Trovatore* II, 3; *Aroldo* I, 4). In 15 casi la prima tetrastica assume invece lo schema /abat/, dando luogo in poco più della metà (8) a sequenze, che possono arrivare a contare anche sei unità modulari (*Attila* II, 6: a₈ba_ct bc_t dedf_t ef_t ghgi_t hi_t lmln_t mn_t oqor_t qr_t), contraddistinta ognuna da una propria uscita tronca in rima col distico seguente, così come per le due unità consequenziali di *I Lombardi alla prima crociata* (IV, 5: a₈ba_ct bc_t dedf_t ef_t), mentre diverso è il caso di *Un ballo in maschera* (II, 1: apac_t d_td_t epec_t d_td_t gpgc_t d_td_t), in cui la stessa uscita tronca conclude tutte le tetrastiche opponendosi ad una differente che invece intesse interamente i distici, lasciando anarimo il v. 2 di ogni tetrastica. Negli altri casi¹⁷⁰ non si contano esempi analoghi dato che, mantenuto costante l'ordine rimico delle strofe, il v. 2 delle tetrastiche trova sistematicamente una corrispondenza rimica col primo verso del rispettivo distico, anche in sequenze

167 *Ernani* (II, 7: a₈bbt at abbt at), *I due Foscari* (II, 4: a₁₀bbt at abbt at abbt at).

168 *Nabucco* (I, 7: a₈bbt at acct at addt at aeet at), *Rigoletto* (III, 3: a₈bbt at acct at addt at efft et).

169 Senari: *Corsaro* (II, 4: a₆bbt at cddt ct). Settenari: *La battaglia di Legnano* (III, 10: abbt at cddt ct efft et), *Trovatore* (II, 3: abbc_t ac_t deef_t df_t). Ottonari: *Aroldo* (I, 4: a₈bbct act deeft df_t). Decasillabi: *Attila* (Pro, 5: a₁₀bbt at cddt ct) e (III, 5-6: a₁₀bbt at cddt ct efft et ghht gt illt it), *Corsaro* (II, 3; II, 4: a₁₀bbt at cddt ct), *Un ballo in maschera* (II, 2: a₁₀bbt at cddt ct).

170 *Nabucco* (I, 5: a₈bat bt cdct dt efet ft), *Attila* (I, 1-2: A₅₊₅BAT BT CDCT DT), *Masnadiere* (I, 6: a₈bat bt cdct dt), *Rigoletto* (II, 8: a₁₀bat bt cdct dt).

non troppo brevi come in *Oberto* (II, 5: a₈bat bt cdct dt efet ft ghgt ht). Una simile situazione è sovrapponibile anche ai 14 casi di prima tetrastica a schema /aabt/, con l'ovvia differenza che qui è il v. 3 a vedersi saturare la propria valenza rimica dal primo verso del distico intramodulare, acquisendo così lo schema generale /aabt bt/, come tale mantenuto nelle quattro strutture sequenziali¹⁷¹, compreso l'unico caso di cambio d'uscita tronca in *Trovatore* (IV, 3: A5+5ABC_t BC_t DDEF_t Ef_t). In *Aida* (II, 1: a₈bct bt deft et) viene impiegato uno schema assai insolito non solo per l'unicità della sua occorrenza, ma perchè prevede un'unica rima piana tra tetrastica e distico, lasciando gli altri due versi piani di ogni tetrastica privi di corrispondenza rimica.

Non molto diverso il trattamento riguardante i casi (7) comprendenti versi sdrucchioli all'interno delle tetrastiche, i quali, a prescindere dalla disposizione, trovano una corrispondenza ritmica nel primo verso, rigorosamente sdrucchiolo, del distico ad ognuna di esse successivo, tranne l'unico caso di modulo singolo in cui v. 1 del distico satura la rima del v. 2 della tetrastica (*I Lombardi alla prima crociata* I, 8: sast at). Riguardo invece alle diverse disposizioni dei versi all'interno della tetrastica, in quattro casi essi si distribuiscono secondo lo schema /saat/, con cambio della rima baciata della coppia centrale¹⁷², negli altri invece alternando sdrucchioli ai versi pari o con versi piani e tronchi in sede pari (*Un ballo in maschera* III, 1: s₁₀asb_t sb_t sasc_t sc_t), o con versi piani in sede pari, perlomeno nella prima tetrastica, ordine non rispettato dal modulo successivo della serie (*Aida* III, 1: sasa sb_t scdd_t sd_t) che lascia irrelato il primo verso tronco. L'ultimo caso (*Attila* I, 6) risulta più complicato in quanto composto certamente da tre moduli

171 *Un giorno di regno* (I, 7: a8abt bt aact ct aadt dt aabt bt, con struttura a cornice), *Nabucco* (I, 1: A₆₊₆ABT BT CCDT DT EEFT FT GGHT HT), *Luisa Miller* (A₅₊₅ABT BT CCDT DT EEFT FT).

172 Settenari: *Luisa Miller* (II, 6: saat st sbbt st scct st), *Macbeth* II (II, 2: saat st). Ottonari: *Stiffelio* (II, 6) e *Aroldo* (II, 6) condividono lo stesso brano, a schema s₈aat st sbbt st scct st sddt st.

tetrastica+distico, la cui macrostruttura complessiva travalica il limite di scena, ma questi moduli mostrano caratteristiche diverse: nei primi due le sedi dispari sono occupate da sdruccioli, nel terzo invece da versi piani, ed inoltre, se in tutti i moduli il distico è costituito da due misure versali differenti ma prosodicamente compatibili (settenario+endecasillabo), nei primi mantiene l'alternanza sdrucciolo/tronco, nel terzo invece, essendo costituito da versi piani, è caratterizzato dalla rima baciata, a suggellare la “Scena” della visione di Attila nel “Finale I”:

Scena V

Voci int. lont.: Vieni. Le menti visita,
O spirito creator;
Dalla tua fronte piovere
Fanne il vital tesor.

Attila: Che fia! Non questo è l'eco
Delle mie trombe! Aprite, olà!

Scena VI

Dalla collina in fondo vedesi avanzare, preceduta da Leone e da sei Anziani, processionalmente una schiera di vergini e fanciulli in bianche vesti recanti palme.

La scena è ingombra dalle schiere d'ATTILA in armi. Fra la moltitudine appare FORESTO con visiera calata e ODABELLA.

Chi vien?

Coro (di Vergini e fanciulli sempre avanzandosi.):

I guasti sensi illumina,
Spirane amore in sen.
L'oste debella e spandasi
Di pace il bel seren.

Attila (commovendosi a poco a poco):

Uldino! è quello il bieco
Fantasma!...Il vo' sfidar...Chi mi trattien?

Leone: *Di flagellar l'incarco*
Contro i mortali hai sol.
T'arretra...Or chiuso è il varco;
Questo de' numi è il suol.

Attila: Gran Dio! Le note stesse
Che la tremenda visîon m'impresse.

b) Esastica+distico

Seconda categoria per numeri assoluti (86), risulta essere la più frequente nella variante compatta del modulo (67), mentre per quanto riguarda la seconda variante il tasso d'impiego crolla a meno della metà dei casi (19) rispetto al modulo precedente. Rimanendo in questo ambito, in quindici di queste 19 occorrenze lo schema della prima esastica, in tutte composta da settenari, implica l'uso di versi sdrucchioli, sistematicamente posizionati nelle sedi dispari secondo gli schemi /sasast/ (11) ed /sasabt/ (4) seguiti rispettivamente da distici nel primo caso alternanti verso sdrucchiolo anarimo/tronco, nel secondo verso piano/tronco entrambi in rima con i due¹⁷³ versi precedenti dell'esastica che li precede, anche se in certi casi compaiono entrambi i tipi di distico. Tali ordini vengono mantenuti, oltre che ovviamente nei nove casi¹⁷⁴ in cui una singola esastica risulti seguita da una coda di distici, anche nei casi in cui le esastiche, riconducibili tutte al primo schema, costituiscano sequenze di due¹⁷⁵, ed in un caso anche di tre¹⁷⁶ e di quattro strofe (con cambio d'uscita tronca dopo la seconda esastica e distico a rima piana baciata)¹⁷⁷, eccetto il caso in cui i distici rimano tra loro ma non con la strofa che li precede (*La battaglia di Legnano* III, 4: sasasb_t scscsb_t de_t de_t). Le restanti quattro occorrenze sono caratterizzate ognuna da uno schema diverso, anche se in generale si può notare come la rima baciata risulti la più rappresentata: non nel caso di *I Lombardi alla prima crociata* (I, 5: a_sbabct ct ct), ma sicuramente nei due casi di *Macbeth* (I,

173 Seguono lo schema /sasabt bt/: *Attila* (Pro, 5; II, 1-2-3), *Giovanna d'Arco* (Pro, 5). Seguono lo schema /sasast st/: *Oberto* (I, 1), *Un giorno di regno* (I, 4), *Ernani* (I, 3), *I due Foscari* (III, 4), *Giovanna d'Arco* (III, 2), *Attila* (II, 1, III, 2), *Corsaro* (III, 1-2), *Stiffelio* (III, 6) ripreso in *Aroldo* (III, 5), *Traviata* (II, 1).

174 *Un giorno di regno* (II, 11) e *Giovanna d'Arco* (Pro, 2): sasast bt st st; *Ernani* (II, 13-14), *I due Foscari* (I, 11), *Alzira* (I, 3) e *Trovatore* (IV, 4): sasast st st; *Un ballo in maschera* (I, 8) e *Giovanna d'Arco* (Pro, 2; Pro, 2): sasast bt st.

175 *Nabucco* (IV, 5) ed *Ernani* (II, 11): sasast sbsbst st; *I due Foscari* (II, 6): sasast sbsbst st st.

176 *Rigoletto* (II, 6): sasasb_t scscsb_t sdsdse_t se_t.

177 *Masnadieri* (I, 7): sasasb_t scscsb_t sdsdse_t sfsfse_t gg).

4: $A_{5+5}ABCCT DDEFFT G(g_5)T$) e (I, 3: $a_8abbtt ccdeet ffgght i(i)t$), in quest'ultimo con cambio d'ordine rimico tra la prima e le altre due esastiche, ed infine in *I due Foscari* (III, 6-7: $a_{10}bbacc dt dt$).

Veniamo ora alla variante modulare maggioritaria, che si dimostra strutturalmente molto stabile anche, o meglio ancor di più, riguardo a questo tipo di combinazione. In 34 casi l'esastica assume lo schema /ababct/ sempre seguito da un distico a schema /ct/ saturante la valenza rimica libera nella strofa maggiore¹⁷⁸, tanto stabile da non subire modifiche, se non riguardo alle rime di cui ogni modulo è intessuto, in caso di forme replicate (5)¹⁷⁹. Una variante di tale schema¹⁸⁰ prevede al v. 5 un'uscita sdrucchiola, il cui intervento provoca la sostituzione del verso piano con uno sdrucchiolo anche nel distico a seguire.

In sette casi, nei quali esso compare sempre singolarmente, il modulo dispone le proprie rime secondo lo schema /aabbct ct/¹⁸¹, in un caso con rimalmezzo dell'ultimo verso piano con il tronco successivo, fatto che consente anche al distico di accogliere un fenomeno analogo (*Oberto* I, 2: $a_8abb(c)t d(d)t$).

A questi casi aggiungo, prima di passare a quelli con versi sdrucchioli, due schemi unici, nel senso che entrambi appaiono in una sola occasione, ed entrambi entro un modulo singolo: lo schema di *Trovatore* (II, 4: $a_{10}abc_tbc_t d_t d_t$) e quello alternato di *I Lombardi alla prima crociata* (II, 9: $A_{5+5}BATBT B(b_5)T$).

178 In 29 casi si tratta di modulo singolo, non replicato, a schema /ababct ct/. Senari: *Luisa Miller* (I, 7). Settenari: *Nabucco* (II, 1), *La battaglia di Legnano* (I, 1). Ottonari: *Oberto* (I, 1), *Nabucco* (I, 6; II, 8; III, 3), *I Lombardi alla prima crociata* (II, 3-4; II, 5; III, 5), *Trovatore* (II, 3), *Giovanna d'Arco* (I, 3), *Luisa Miller* (I, 12; II, 2). Decasillabi: *Un giorno di regno* (I, 12), *Giovanna d'Arco* (Pro, 5), *Luisa Miller* (I, 5), *Trovatore* (III, 1). Doppi quinari: *I Lombardi alla prima crociata* (II, 7-8-9), *Alzira* (Pro, 2), *Luisa Miller* (I, 4; III, 4), *Trovatore* (I, 2; II, 2; IV, 2). Doppi senari: *I Lombardi alla prima crociata* (I, 1; II, 7), *Luisa Miller* (I, 1), *Trovatore* (IV, 1).

179 Due moduli: *Nabucco* (II, 2: ababct ct dedeft ft). Tre moduli: *Ernani* (I, 8: $a_{10}babct ct dedeft ft gegeht ht$), *I due Foscari* (II, 3: ababct ct dedect ct fgfgct ct), *Trovatore* (I, 5: $a_8babct ct dedeft ft ghghit it$), *La forza del destino* (II, 4: $a_{10}babct ct dedeft ft ghghit it$).

180 *Nabucco* (I, 5: ababst st).

181 Settenari: *Luisa Miller* (III, 1). Ottonari: *Oberto* (II, 9), *Alzira* (I, 1), *Trovatore* (III, 1). Doppi quinari: *Nabucco* (II, 4), *Luisa Miller* (I, 7).

Infine in venti casi il modulo risulta, oltre che composto da settenari, strutturato dall'inserzione nelle consuete sedi dispari degli sdrucchioli anarimi. Più precisamente in quindici casi tale inserzione risulta completa e rispecchiata sia nell'esastica che nel distico, secondo lo schema /sasast st/, e sia quando si presenti singolarmente¹⁸², sia quando invece venga a formare una coppia di moduli (4)¹⁸³, quasi sempre con cambio di rima relativo ai versi piani, in un solo caso allargato a comprendere anche i versi tronchi (*Simon Boccanegra* I, 7: sasasb_t sb_t scscsd_t sd_t). In altri tre casi il penultimo verso dell'esastica, ed il primo del distico, accolgono un'uscita piana entrambi in rima tra loro (sasabt bt: *Alzira* I, 8; *Attila* II, 1-2-3; *Giovanna d'Arco* Pro, 5), schema mantenuto anche nell'unico caso a modulo replicato, con cambio parziale di rime limitato a quelle piane (*Attila* Pro, 5: sasabt bt scscdt dt). Infine va riportata l'unica occorrenza dello schema con v. 3 piano anarimo insieme al primo verso sdrucchiolo in entrambi i moduli replicati di *Un ballo in maschera* (III, 1: sapabc_t bc_t sdpdef_t ef_t).

c) Ottastica+distico

I casi riportabili a questo tipo di combinazione ammontano a trentasei, nettamente inferiori ai due moduli già esaminati sia per quanto riguarda la prima variante (28), sia per quanto riguarda la seconda (8), le quali risultano sostanzialmente formate da una sequenza di ottastiche seguita da uno (6) o due (2) distici, di cui:

- tre casi in cui le ottastiche si compongono di soli versi piani, con l'ultimo

182 *Oberto* (I, 1), *Un giorno di regno* (I, 4), *Ernani* (I, 3), *I due Foscari* (III, 4), *Giovanna d'Arco* (III, 2), *Attila* (II, 1; III, 2), *Corsaro* (III, 1-2), *Stiffelio* (III, 6) trasferito in *Aroldo* (III, 5), *Traviata* (II, 1).

183 Seguono quindi lo schema /sasast st sbsbst st/: *Oberto* (II, 5), *Stiffelio* (III, 6), *La forza del destino* (I, 3).

sempre tronco, ovvero *Nabucco* (III, 3: ababscddt efefsggdt hihisllmt smt), *Alzira* (I, 8: a8babccpt efefggpt ililmmpt ororuvt vt vt) con l'ultimo verso piano delle prime tre ottastiche anarimo, e *I due Foscari* (II, 3: abbtacct aasbsbst st), le cui due ottastiche assumono una struttura rimica decisamente diversa;

- cinque casi in cui le ottastiche vengono strutturate mediante la massiccia presenza degli sdrucchioli nella prima emistrofa, la maggior parte dei quali (3)¹⁸⁴ assume la disposizione /sasasbbt/ nella prima strofa e la mantiene anche nelle ottastiche successive, come nel “Concertato” del “Finale II” in *Trovatore* (II, 4: sasasbbt sasasddt sesesfft gt gt). A questi vanno aggiunti i due casi tra loro assimilabili, entrambi nella *Battaglia di Legnano* (II, 4: sasabbct sdsdeect ct) e (IV, 3: sasabbst scscbbst sdsdbbst st), distinti in base all'uscita del penultimo verso dell'ottastica, che nel primo esempio è costituito da un verso piano, sdrucchiolo invece nel secondo (ribadito in questo dal conseguente distico), ed al cambio della rima piana baciata tra i vv. 5-6 delle ottastiche del primo esempio, mantenute identiche invece nel secondo.

Anche nei casi a modulo compatto, singolo (24) o replicato (4), la maggior parte di essi (16) adotta schemi implicanti la presenza degli sdrucchioli riportabili essenzialmente a quelli appena individuati, composti sempre da settenari:

- in otto occasioni¹⁸⁵ hanno la prima ottastica a schema /sasasbbt/ seguito da distico /st/, con un unico caso di modulo replicato (*Traviata* III, 7: sasasbbt scscsddt st) e cambio di rime;

184 *Ernani* (IV, 6-7: sasasbbt scscsddt st), *Trovatore* (II, 4: sasasbbt scscsddt sesesfft gt gt) e (IV, 2: sasasbbt scscsddt st).

185 *I due Foscari* (I, 7); *Alzira* (II, 7), *Attila* (Pro, 7), *Stiffelio* (III, 3) trasferito in *Aroldo* (III, 3), *Aroldo* (II, 1; III, 1).

- in tre la prima ottastica assume lo schema /sasabbst/¹⁸⁶, a cui va aggiunto un caso in cui l'ultimo sdrucchiolo dell'esastica è sostituito con un verso piano, in rima col primo verso di conseguenza piano anche nel distico corrispondente (*Trovatore* I, 5: sasabbct ct);
- in tre occasioni la presenza degli sdrucchioli è limitata, come nell'ultimo esempio mostrato, alla prima emistrofa, seguendo in un caso lo schema /sasabbct/¹⁸⁷ ed in due lo schema /sasabcct/¹⁸⁸, col distico che andrà a saturare la rima rispettivamente del v. 7 (/ct/) o del v. 5 (/bt/);
- infine in un'occasione il modulo non viene suggellato dalla rima tronca ma risulta assegnare alle due strofe di cui è composto una diversa misura versale, quinari per l'ottastica ed ottonari a rima baciata per il distico, che viene a costituire il ritornello per il “Coro” del “Baccanale” di *Traviata* (IV, 3), la cui insolita testura è sottolineata anche dalla disposizione tipografica della macrostrofa nel libretto:

Largo al quadrupede

Sir della festa,
 Di fiori e pampini
 Cinto la testa
 Largo al più docile
 D'ogni cornuto,
 Di corni e pifferi
 Abbia il saluto.
 Parigini, date passo
 Al trionfo del Bue grasso.

L'Asia, né l'Africa

Vide il più bello,
 Vanto ed orgoglio
 D'ogni macello
 Allegre maschere,
 Pazzi garzoni,

186 *I Lombardi alla prima crociata* (II, 2; II, 3), *Stiffelio* (III, 1).

187 *Trovatore* (I, 5).

188 *Alzira* (I, 2), *Luisa Miller* (III, 2).

Tutti plauditelo
Con canti e suoni!
Parigini, date passo
Al trionfo del Bue grasso.

Avviciniamoci alla conclusione esaminando i restanti dodici casi, di cui nove sono riconducibili ad un modello che prevede per la prima emistrofa dell'ottastica lo schema alternato /abab/, proseguito in sette casi proseguito da una seconda emistrofa a schema /ccdt/ + distico /dt/¹⁸⁹, in due casi, entrambi di mano soleriana, a schema /cdct/ + distico anch'esso /dt/¹⁹⁰, e nell'ultimo a schema /scct/ + distico /st/¹⁹¹. Gli altri tre casi non compresi entro questo modello si caratterizzano viceversa ognuno per un proprio schema peculiare: basato sulla rima baciata quello di *Trovatore* (II, 1: a₈abbccde_t de_t ffgghhil_t il_t); configurando una sorta di sistema misto baciato-incrociato nella *Battaglia di Legnano* (II, 1: A₆₊₆ABCBCDT DT); e da ultimo rifiutando il suggello della rima baciata quello seguito dalla “Canzone” di Preziosilla nella *Forza del destino* (II, 2: a₆bbabacc cc dededecc cc fgfgfgf cc), cioè da un pezzo per il quale, qui come nel caso del “Baccanale” di *Traviata*, anche al di fuori della convenzione melodrammatica sarebbe previsto il canto.

d) Decastica+distico

Questa combinazione accoglie solo in un'occasione la possibilità di inserire una delle due strofe componenti in sequenza, più precisamente in *Ernani* (IV, 7:

189 Settenari: *Un giorno di regno* (I, 7). Ottonari: *I Lombardi alla prima crociata* (III, 3), *Alzira* (II, 6), *Macbeth* II (IV, 11), *La battaglia di Legnano* (I, 6), *Trovatore* (III, 4), *La forza del destino* (II, 9).

190 Ottonari: *Nabucco* (I, 3), *I Lombardi alla prima crociata* (II, 4).

191 Settenari: *La battaglia di Legnano* (III, 5).

sasasbsb st st), dove una decastica viene seguita da una coppia di distici. Negli altri 21 casi ci troviamo di fronte ad occorrenze di singoli moduli combinati secondo questa modalità, riconducibili a pochi schemi rimici di base:

- in dieci casi caratterizzati dalla presenza degli sdrucchioli ad occupare interamente (7) o quasi (3) le sedi dispari della decastica, in base all'uscita del verso precedente il tronco finale di strofa, da cui dipende anche l'organizzazione del distico: infatti se esso è sdrucchiolo avremo lo schema /sasasbst st/¹⁹² oppure quello /sasasbct ct/¹⁹³;
- in sei casi la decastica inizia con due coppie di versi a rima baciata, in tre di essi poi mantiene questa organizzazione, che dà luogo allo schema /aabbccdet et/¹⁹⁴, in altrettanti casi viene invece sostituita dalla rima alternata dando luogo allo schema /aabbcdct et/¹⁹⁵;
- in cinque casi i primi quattro versi procedono a rima alternata, condizione che può proseguire, cambiando però le rime, anche nella restante parte della strofa (/ababccdet et/ con ottonari in *Ernani* I, 7; doppi senari in *Luisa Miller* II, 2), o può interrompersi per inserzione di una coppia a rima baciata nello schema /ababccdet et/ nei settenari di *Un giorno di regno* (I, 8) e della *Battaglia di Legnano* (I, 1), rovesciando così il secondo schema appena sopra osservato, oppure ad un'organizzazione poco decifrabile in *Nabucco* (I, 7: ababstcdct st).

192 Settenari: *Alzira* (Pro, 2; I, 7-8; II, 3-4), *La battaglia di Legnano* (III, 10; III, 10), *Trovatore* (III, 6), *Traviata* (II, 5).

193 Settenari: *Alzira* (II, 8-9), *Luisa Miller* (I, 2-3; I, 4).

194 Ottonari: *Un giorno di regno* (II, 4), *Nabucco* (II, 8). Doppi senari: *Trovatore* (I, 1).

195 Doppi quinari: *Trovatore* (I, 1; I, 1), *La battaglia di Legnano* (III, 2).

e) Dodecastica+distico

Solo dieci casi in totale per questa combinazione, tra i quali otto presenze come modulo singolo, e due come dodecastica seguita da una sequenza di distici, uno organizzato quasi completamente in coppie a rima baciata (*Aroldo* III, 5: A₅₊₅ABBCCDDEEFT GT GT) con ultimo verso piano della prima strofa irrelato e serie di due distici, l'altro con tutti i versi piani rimati ma con attacco a rima alternata e seguito da quattro distici in serie (*Un giorno di regno* I, 10-11: a₈babccddeest ft ft ft ft). I moduli singolarmente impiegati rispondono invece a schemi non facilmente raggruppabili:

- in un solo caso la dodecastica risulta organizzata per coppie a rima baciata (*Ernani* I, 2: a₈abbccddeeft ft);
- in un altro i versi seguono la disposizione a rima alternata, articolandosi quasi in tre tetrastiche unite (*I Lombardi alla prima crociata* III, 3: a₈babcdcddefet ft);
- un caso simile a questo inverte rispetto al precedente l'ordine rimico degli ultimi due versi piani della dodecastica (*Giovanna d'Arco* I, 4: a₈babcdcddeeft ft);
- in due casi il modulo assume lo schema /ababccdedeft ft/ intessuto di doppi quinari in *I Lombardi alla prima crociata* (II, 7) e di ottonari in *Alzira* (II, 6), molto simile a *La forza del destino* (II, 5: sasabbscscst st) dove nelle sedi dispari, ma non riguardo al v. 5, i versi piani sono sostituiti da sdrucchioli. A questi si può aggiungere lo schema, di poco variato, di *Un giorno di regno* (I, 3: a₈babccddeeft ft), in cui però viene proseguito l'andamento a rime bacciate dopo la prima coppia;
- un caso di dodecastica che attacca con una rima baciata, continua a rima alternata per poi tornare nella seconda emistrofa allo schema iniziale (*Giovanna*

d'Arco II, 3: a₈abc₈bc₈ddeeft ft).

f) Lassa+distico

In 26 casi la prima strofa del modulo è costituita da una di quelle strutture strofiche che abbiamo definito in precedenza con il termine di lassa, le quali pur contando al loro interno un ragguardevole numero di versi variamente articolati non presenta segnali grafico-metrici che ne marchino le eventualmente regolari partizioni interne, interpretabile di fatto una unica strofa intera. Il fatto che nei casi qui esaminati essa sia in grado di combinarsi col distico entro una struttura modulare permette di percepire in maniera piena la propria individualità strofica. Essa pare in fondo posta ancor più in evidenza dal sistema di rientranze messo in luce ad inizio capitolo, che, mettendo in rilievo il distico come strofa autonoma, per quanto inserito in una combinazione modulare, consente di considerare come autonomo l'intero pezzo strofico ad esso precedente, in assenza di sezionamenti chiaramente segnalati. In sei casi poi la lassa risulta poi seguita non da uno ma da una sequenza di distici.

Nonostante la lunghezza di queste strofe, che in una lassa qui presa in esame arriva a raggiungere i quaranta versi, nella maggior parte dei casi è possibile ricondurre la loro organizzazione interna a pochi modelli strutturali:

– in tredici casi è possibile individuare una sorta di andamento per tetrastiche a schema alternato, il quale in sette lasse coinvolge solo versi piani (come ad esempio in *Luisa Miller*, libretto che accoglie altre tre strutture di questo tipo, I, 11:

a₁₀babcdcddefefghghit it)¹⁹⁶, in sei invece ricorre alla sistematica presenza di sdrucchioli nelle sedi dispari (si veda, sempre per restare sullo stesso libretto, ancora *Luisa Miller* I, 12: sasasbsbscsdscsdscsesest st)¹⁹⁷;

– in due casi la lassa pare procedere seguendo regolarmente lo schema a coppie di rime bacciate (La battaglia di Legnano III, 5-6: A₅₊₅ABBCCDDEEFFGGHHIT IT; *Rigoletto* I, 12: A₅₊₅ABBCCDDEEFFGGHHILLMT MT);

– in tre casi la lassa inizia con un primo schema alternato che da un certo punto in poi viene sostituito da un secondo a rima baciata, per poi tornare alternato in prossimità del distico (così disposta in *Un giorno di regno* I, 7: a₈babccddeeffgght ht, e I, 11: a₈babccddeet at at; *I Lombardi alla prima crociata*: I, 4-5: a₈babcdcddefefgghhit it);

– in cinque casi è possibile distinguere un sistema misto molto meno regolare in cui settori minori all'interno della lassa, spesso molto ristretti, interrompono l'andamento regolare delle rime inserendosi come delle piccole sezioni a schema diverso da quello seguito nel resto della strofa, e così ad esempio in *I Lombardi alla prima crociata* (I, 8: a₈babcdcddeefgft gt) una coppia di versi a rima baciata interviene a rompere il regolare andamento a tetrastiche a rima alternata, poi subito ripreso. In altri tre casi avviene esattamente il contrario, ovvero si assiste all'inserzione di una sezione di quattro versi a rima alternata che spezza il procedere a coppie imposto dalla rima baciata in *Corsaro* (II, 6-7: a₁₀abbcdcddeeffgghhiillmm not not qrt), *Stiffelio* (II, 4: a₈abbccddeeffghghiillmm ht ht), *Rigoletto* (I, 4-5: A₆₊₆ABBCCDDEtEtFGGFHHItIt LIt LIt MIt Mit), mentre l'ultimo alterna sezioni

196 Settenari: *Alzira* (I, 9: ababcdcddefefghghit it). Ottonari: *La battaglia di Legnano* (III, 10: a₈babcdcddefefgt gt), *Trovatore* (III, 4: a₈babcdcddefefghghililmt mt). Decasillabi: *Luisa Miller* (II, 1: a₁₀babcdcddefefgt gt). Doppi quinari: *Luisa Miller* (II, 4: A₅₊₅BABCDCDEFEFGT GT; II, 4: A₅₊₅BABCDCDEFEFGT GT).

197 Settenari: *Alzira* (Pro, 2: sasasbsbscsdscsdset et), *La battaglia di Legnano* (I, 8: sasasbsbscsdscsdst st), *Trovatore* (I, 5: sasasbsbscsdscsdst st; IV, 4: sasasbsbscsdscsd st st), *Traviata* (II, 5: sasasbsbscsdscsdscsesest st).

a rima alternata e sezioni a rima baciata in modo tutto sommato abbastanza regolare (*Luisa Miller* II, 6: a₈abc₈bc₈ddefefg₈ghihillm₈nm₈nooqr₈qr₈uuxyxy wt wt).

g) Strofe con numero dispari di versi+distico

Si tratta di formazioni strofiche estremamente rare, o più precisamente uniche, dato che sia il modulo strofa ternaria+distico (presente solo nel libretto di *Un giorno di regno* I, 5: A₅₊₅AT BT BT, di cui s'è discusso in diverse occasioni,) sia il modulo eptastica+distico (riscontrabile in *Ernani* I, 4: sasac₇t st st), costituiscono due casi unici, rafforzando così perentoriamente la generale preferenza verso le strofe con numero pari di versi, che riguardo a queste macrostrofe eterometriche diviene pressoché totale, quasi che il distico non tolleri di combinarsi assieme ad una strofa con numero di versi dispari, situazione che non risulta cambiare granché nemmeno laddove esse sono inserite nelle formazioni, simili a quelle finora osservate o ancor più complesse, che verranno di seguito esaminate.

2.4.2.2 Strofa+strofa

Abbiamo qui raccolto il ristretto numero di macrostrofe eterometriche la cui combinazione modulare rimane sempre ristretta all'assemblaggio di due diversi tipi strofici, e non prevede la presenza del distico come seconda componente. Tale categoria ammonta a quasi una trentina di occorrenze, spesso caratterizzate da schemi ancor più insoliti di quelli finora incontrati.

Iniziamo da un gruppo, pari circa ad un quinto (6) del totale, ancora riconducibile al distico stavolta però posto in prima posizione: in una sola occasione esso è seguito da una sequenza di strofe, più precisamente da due tetrastiche in *Aida* (III, 1: A₅₊₅B CDDT ETFT), negli altri casi s'unisce ad una singola strofa, che in due casi consiste in una tetrastica (*Attila* II, 6: a₁₀b btat; *Macbeth* III, 2: a₈b acbc) o in un'ottastica (*Ernani* IV, 6: tt sasasbbt; *Macbeth* I IV, 1-10-11: sa sabtbttcc), e nell'ultimo in un'esastica (*Macbeth* II, 7: ab abcctt).

Un numero maggiore di occorrenze è raggiunto dalle macrostrofe con una tetrastica in prima posizione, che, al contrario del caso precedente, solo in due occasioni risulta combinare due strofe singole: con un'enneastica in *I due Foscari* (III, 10: aast sbsbscst) e con una dodecastica di differente struttura versale in *Giovanna d'Arco* (Pro, 2: S₅₊₅a₅S₅₊₅a₅ b₈bccddeefft); in un altro caso alla prima tetrastica segue una sequenza di due esastiche (*Aida* I, 1: abab scscst sdsdst). In quattro casi la prima componente della macrostrofa risulta essere una sequenza di tetrastiche, seguita a sua volta in *Oberto* (I, 4: saat saat bccddt beefft) da una di esastiche, mentre negli altri tre la prima sequenza viene conclusa da una singola strofa: in *Ernani* (III, 3-4) un'ottastica chiude una sequenza di due tetrastiche, in *Un ballo in maschera* (III, 8) un'esastica interrompe una successione di cinque tetrastiche, in *Macbeth* I (IV, 4) sarà un semplice verso singolo a chiudere la sequenza di sei tetrastiche, in rima tronca con l'ultimo verso delle strofe che lo precedono.

In quattro casi la testa della macrostrofa è costituita da una sola strofa esastica, bilanciata a livello numerico¹⁹⁸ da una singola tetrastica in *Un ballo in maschera* (II, 2: a₈bcdst sest) e da una lassa di 16 versi in *Stiffelio* (II, 5-6: a₁₀babtt

198 Riguardo al numero di strofe, non certo alla consistenza numerica dei versi che le compongono, mai bilanciata da questo punto di vista tra gli elementi di questa categoria.

ddeffegghhiillst), mentre in due casi essa pare quasi aprire ad una coda consistente in una sequenza di due (*Un ballo in maschera* II, 2) o di quattro tetrastiche (*Un giorno di regno*, I, 11-12).

Discorso simile quello che riguarda i sei casi in cui la prima componente della macrostruttura sia un'ottastica che, con l'esclusione del caso di *Un ballo in maschera* (I, 9: absbcst sdsdeeft ggst hhst iist, in cui anch'essa viene a costituire una sequenza, seppure minima di due unità) si presenta negli altri casi come singolo elemento in combinazione con una sequenza di due tetrastiche, che insieme pareggerebbero il conto dei versi. Ciò si verifica in *Attila* (I, 3: sasabc bc dt dt stst) ed in *Luisa Miller* (II, 8: sasabbtt scct sddt), oppure con una singola tetrastica in *Stiffelio* (II, 6: sasabbtt scst), dando luogo infine nei *Lombardi alla prima crociata* (IV, 2) ad un intreccio metrico che lega, mediante la comune rima tronca, una prima ottastica di settenari alla prima strofa di una serie di tre tetrastiche in ottonari, il cui cambio di rima tronca (in parte compensata dalla forte assonanza tonica) delle ultime due strofe accompagna il passaggio dalla visione onirica di Oronte, musulmano cristianamente redento apparso in sogno all'amata Giselda, al ritorno alla realtà della fanciulla risvegliatasi dal sogno con una determinazione guerriera prima sconosciuta:

Oronte: In cielo benedetto,

Giselda, per te sono!...

Il mio pregare accetto

D'Iddio già sale al trono!

Va, grida alla tua gente

Che afforzi la speranza,

Del Siloe la corrente

Fresch'onde apporterà. (*Sparisce la visione*)

Giselda: (*svegliandosi per la grande agitazione*)

Qual prodigio!... oh in nera stanza

Or si muta il paradiso!...

Sogno ei fu!... ma d'improvviso
 Qual virtude in cor mi sta?...
 Non fu sogno!.. in fondo all'alma
 Suona ancor l'amata voce,
 De' beati ancor la palma
 In sua man vegg'io brillar.
 O guerrieri della croce,
 Su correte ai santi allori!
 Scorre il fiume già gli umori
 L'egre membra a ravvivar.

In due casi poi, uno di ambito pienamente comico (*Un giorno di regno* I, 10: $A_{5+5}ABC_tC_t DDEF_tF_t GGBBH_t III_t$), l'altro in un'opera avvicicabile per diversi aspetti, soprattutto per la leggerezza di alcuni suoi personaggi, anche ad esso (*Un ballo in maschera* III, 2: $a_{10}babt cdt$), ritroviamo un'unità strofica impiegata in modo estremamente raro, ovvero la pentastica, rispettivamente in sequenza oppure come elemento singolo, sempre in combinazione col tristico.

I tre singoli casi rimanenti riguardano, escludendo quello di decastica+tetrastica di Rigoletto (III, 10: $a_{10}abcbcdet dfft$), strofe anch'esse poco usate come la lassa, nel caso di *Trovatore* (IV, 4: $A_{5+5}BABCDCDEFEGGHT IIHT LLHT$) di 16 versi, oppure l'eptastica, in combinazione col tristico in *Ernani* (III, 6: $a_8abcbct ddt$), quasi a sottolineare dopo la pentastica l'affinità modulare delle strofe con numero dispari di versi nel combinarsi tra loro.

2.4.2.3 Moduli strofici complessi

Si tratta di combinazioni strofiche dotate di un grado di complicazione superiore a quelle osservate finora in quanto formate da più di due tipi strofici differenti, da un

minimo di tre ad un massimo di cinque, anche se, come vedremo, in alcuni casi la situazione appare ancora più complicata. Innanzitutto è da chiarire la consistenza numerica di questo gruppo, che supera di poco la quarantina di occorrenze, tre quarti delle quali concentrate nella modalità combinatoria più semplice, implicante cioè tre tipi strofici, la quale sarà la prima ad essere esaminata, procedendo poi in ordine di complessità crescente. Inoltre sarà utile ribadire che non si tratta necessariamente di singole strofe combinate insieme, anzi nella maggior parte dei casi almeno un tipo strofico viene replicato all'interno della macrostrofa a comporre una sequenza isometrica unitaria, che in fondo però pare comportarsi come un'unico organismo strofico. Così, ad esempio, dei 15 casi di macrostrofa complessa con primo elemento tetrastico, la combinazione risulta coinvolgere unicamente strofe singole in sole tre occasioni, di cui due in *Stiffelio*: il modulo “a cornice” tetrastica+esastica+tetrastica in *Un giorno di regno* (I, 7: a_sb_bt cdc_dst efet) ed in *Stiffelio* (I, 4: sasa sbsbst scct), e quello tetrastica+ottastica+distico di *Stiffelio* (II, 7: aast sbsbscct st). In ogni caso, poco più della metà delle sue occorrenze prevede il distico come secondo elemento, incorniciato, come nel primo esempio riportato, nuovamente dal ritorno della tetrastica¹⁹⁹, eccetto un caso in cui la macrostruttura si chiude con un'esastica²⁰⁰. Quest'ultimo tipo strofico viene inserito come secondo elemento in cinque casi, due dei quali (tra cui, oltre all'esempio di *Un giorno di regno* poc'anzi citato, *Stiffelio* I, 4) con struttura a cornice e ritorno della tetrastica, tre con conclusione affidata al distico²⁰¹, a cui va aggiunto l'unico caso con ottastica sopra riportato (*Stiffelio* II, 7). Nell'ultimo caso infine la situazione risulta complicarsi ulteriormente a causa del cambio di rima tronca tra le strofe di *Simon*

199 Settenari: *Oberto* (I, 9), *Traviata* (I, 1). Ottonari: *Un giorno di regno* (II, 4), *I Lombardi alla prima crociata* (III, 6-7). Decasillabi: *Rigoletto* (II, 4), *Stiffelio* (II, 2). Doppi senari: *Aroldo* (IV, 6).

200 Doppi quinari: *Nabucco* (IV, 3-4).

201 Ottonari: *Un giorno di regno* (I, 1), *Un ballo in maschera* (II, 5), *Simon Boccanegra* (Pro, 6).

Boccanegra (I, 7: paab_t pccb_t pdde_t pffe_t ghhi_t gi_t plli_t mnmnoo), che, se inizialmente permette di legare le prime quattro in coppie isometriche, giunge nella parte centrale del modulo ad unire tre strofe di estensione differente a causa all'inserimento al centro della terza coppia di un distico ad essa rimicamente coordinato con entrambi i suoi versi, tanto che il primo rima con il primo verso, solitamente anarimo, della tetrastica subito precedente, ma non con quello della tetrastica successiva, che così ritorna così ad essere regolarmente anarimo.

In quattro dei sei casi con distico come primo componente del modulo, una strofa di dimensioni maggiori viene incorniciata dal ritorno come terzo elemento della breve strofetta, che circonda in due casi ciascuna una tetrastica²⁰² od un'esastica²⁰³. In un altro caso dopo l'esastica si posiziona una tetrastica (*Macbeth* I, 13: sa sa sb sb scscsd sdst), mentre nell'ultimo si assiste ad una combinazione metricamente crescente nella successione distico+tetrastica+decastica (*Un ballo in maschera* III, 3: at bt atat bbcdceeff), seppure la coppia di distici pareggi numericamente la tetrastica successiva.

Le cinque occorrenze con esastica in prima posizione si configurano come strutture poco o per niente assimilabili l'una con l'altra, organizzando il modulo come:

- esastica+ottastica+tetrastica (*Oberto* II, 10: a₈abbct ddeeffct gcgt);
- esastica+lassa di 14 versi+distico (*Rigoletto* I, 9: sasast sbsbst scscsdsdsesest st);
- esastica+distico+tetrastica (*La forza del destino* II, 10: A₅₊₅BABCC DE DE FFGG HHII);
- esastica+dodecastica+esastica a cornice (*I due Foscari* II, 6: a₈abbtt ccddeeffggt hhiitt);

202 Decasillabi: *I Lombardi alla prima crociata* (II, 7). Doppi senari: *I due Foscari* (I, 8).

203 Settenari: *Nabucco* (IV, 2). Decasillabi: *I due Foscari* (III, 9).

- esastica+ottastica+distico (*Giovanna d'Arco* I, 1: A₆₊₆BABCC DEDEF(g₆)G(h₆)T (i₆)I(h₆)T).

L'ottastica compare in prima posizione in tre occasioni, ognuna delle quali combina insieme ad essa tetrastiche e distici, in due casi disposti in successione decrescente ottastica+tetrastica+distico in *Rigoletto* (III, 6: A₆₊₆BABCCDD EEF(f₆)T G(g₆)T H(h₆)T), nell'altro invertendo le loro posizioni (*Un giorno di regno* I, 2: sasacdt dt eest).

Gli ultimi quattro casi sono costituiti da singole occorrenze di moduli con prima componente strofica una decastica (*Alzira* I, 6: sasasbsbct deet dfft), una dodecastica in una delle poche combinazioni tra strofe con numero di versi pari e quelle con numero dispari, in questo caso un eptastica ed una lassa di undici versi (*Un ballo in maschera* II, 3: A₆₊₆ABB CDCDE_tE_tF_tF_t GHGHE_tE_tE_t ILLMF_tMF_tNNF_t), una lassa di 16 versi in serie decrescente, quasi in una successione algebrica di radici quadrate nel numero di versi (lassa di 16 versi+tetrastica+distico in *Stiffelio* III, 6-7: a₈abbcddcdeffgghht iilt lt), ed infine l'unico caso in cui il primo elemento conta un numero dispari di versi, costituito qui da una pentastica, proseguito poi con strofe di numero pari (*Un ballo in maschera* III, 3-4: abcdt esst st) che inverte il rapporto osservabile nel modulo iniziante con dodecastica precedente di qualche riga, oltre che segnalarsi per l'assenza quasi totale delle rime tra i versi interni al modulo strofico, con l'eccezione obbligatoria della rima tronca finale di ogni sua componente.

Un grado di complessità superiore è raggiunto nei quattro casi in cui vengono impiegate quattro componenti strofiche differenti, a cui si può aggiungere un altro caso in cui un tipo strofico, precisamente il distico, viene ripetuto due volte a distanza, quasi come una sorta di intervallo posto dopo i tipi strofici di dimensione

maggiore, nella successione esastica+distico+tetrastica+distico in *Alzira* (I, 2: sasabt bt scct sddt dt). In due casi poi almeno uno degli elementi combinati risulta essere a sua volta costituito da un modulo “minore” ma assai frequente costituito da strofa+distico, utilizzato sotto questa veste nella *Battaglia di Legnano* a precedere l'ultima coppia di distici, da cui però il distico complementare si distingue per l'uscita tronca che lo tiene unito all'esastica (II, 3-4: a₈babcc dede ffgghi_t hi_t lm_t lm_t), ed in *Un ballo in maschera* (II, 5: a₈bbc_t dedc_t ffc_t gghi_t li_t mmnonc_t sc_t) nella doppia veste di tetrastica+distico, distinto anch'esso per il cambio di rima tronca dopo il tristico, e di esastica+distico in ultima posizione, con ritorno alla rima tronca condivisa dalle prime tre strofe. Gli altri due casi risultano meno complicati grazie al fatto di comporsi di singole unità strofiche (*Un ballo in maschera* III, 2-3: a₁₀b_t cdcdefb_t ghilmminob_tq_t ruvvq_t).

Infine concludiamo con i quattro casi di complessità ancora superiore combinando insieme cinque tipi strofici. In realtà il grado più alto di complessità è costituito da *Ernani* (II, 13: sasasbsc_t sc_t ddbe_te_t sf_tf_te_t ge_t ghhi_ti_t sll), derivante dal doppio impiego del modulo minore strofa+distico in prima (ottastica+distico) ed in terza (tetrastica+distico) posizione, entrambe le volte seguito da una pentastica, e dalla scarsa efficacia della rima tronca nel contribuire all'individuazione di legami rimici interstrofici interni alla macrostruttura, dove invece esso pare quasi distinguere le singole componenti piuttosto che donare compattezza alle sue strutture. I restanti tre casi non accolgono siffatte costruzioni, facilitando in questo modo la loro lettura strutturale, nonostante la presenza in due di essi di tipi strofico replicati in sequenza: due sequenze di quattro tetrastiche in prima e terza posizione nella successione di ottonari tetrastica+distico+tetrastica+esastica+distico nella *Forza del destino* (IV, 5),

ancora una sequenza di tetrastiche in prima posizione ed una di due ottastiche (parificate perciò come numero di versi) in terza posizione nella successione stavolta di settenari tetrastica+esastica+ottastica+decastica+ottastica in *Aida* (IV, 1). L'ultimo infine risulta formato interamente da singole unità strofiche, costruite essenzialmente sull'alternarsi di uscite sdrucchiole, piane e tronche (*Attila* III, 3: sasasb_t sc_tsc_t sd_tsd_t sb_t sfsfsc_t sc_t).

2.5 Due libretti d'”eccezione”: *Otello* e *Falstaff*

Dopo aver passato in rassegna l'armamentario strofico impiegato dai diversi autori che fino ad *Aida* hanno collaborato con Verdi, l'attenzione verrà ora concentrata su due libretti che sconvolgono molte delle convenzioni metriche su cui la tradizione melodrammatica, compreso ovviamente il repertorio verdiano, si era basata nel confezionare i testi letterari destinati all'esecuzione operistico-teatrale. A partire da essi s'inizierà una prima descrizione, per ora limitata al livello genericamente strofico, riguardo alla cifra stilistica propria del loro comune autore, Arrigo Boito, unico tra i librettisti verdiani ad unire nella propria esperienza artistica la figura di letterato, esponente primario dell'avanguardia poetica “scapigliata”, e quella di musicista in proprio, dotato, oltre che di uno spirito, anche da questo punto di vista, avanguardistico *ante litteram* (forse meglio definibile come “avvenirista”), di una propria visione teorica dell'universo artistico del melodramma. Una sintesi del suo pensiero a questo riguardo, per quanto a quell'epoca ancora “militante”, si può trovare espressa in un articolo critico da lui stesso scritto sulla «Perseveranza» del 13

settembre 1864 in occasione della rappresentazione del *Vecchio della montagna* di Cagnoni, contenuta nella celeberrima opposizione tracciata da Boito tra *forma e formula*:

V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono forma e formula. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. La forma, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla formula, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la formula. Nata con Monteverde, la formula melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre formula, come formula era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'esser pieno; ci si levi la pretesta e lo si cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire libretto, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva tragedia, come facevano i Greci.²⁰⁴

Come rileva Edoardo Buroni, «è evidente come simili parole siano in parte dettate dalla foga giovanile ed esprimano concetti non sempre perspicui e che non resteranno inalterati lungo il percorso artistico di Boito»²⁰⁵, e tuttavia riescono comunque ad indirizzarci lungo la traiettoria di sviluppo entro la quale l'eccellente artista padovano spingeva per un radicale rinnovamento artistico. Si tenga poi presente, ancora con le parole di Buroni, «anzitutto come la concezione boitiana considerasse tra loro complementari e quasi inscindibili i diversi aspetti dell'opera lirica: la musica, la poesia, la drammaturgia»²⁰⁶, collocandosi quindi a sua volta lungo un percorso che già in quegli anni stava per dare mirabili risultati grazie alle innovazioni portate avanti da Wagner. Non

204 A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di Pietro Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1080-1081.

205 E. Buroni, *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale*. Tesi di Dottorato di ricerca in Storia della lingua e della letteratura italiana, Università degli studi di Milano, 2008/2009, p. 52.

206 *Ibidem*.

s'intende procedere qui ad un approfondimento sull'influenza subita dalle esperienze boitiane del rapporto dialettico che unisce le figure di Verdi e Wagner, argomento che esula dalla competenza di chi scrive, quanto piuttosto indicare le coordinate minime entro cui s'inserisce la collaborazione tra Verdi e Boito, tra una figura di compositore vista come “continuatrice” delle convenzioni “formulari” tradizionali, e l'intellettuale-artista che in più occasioni aveva cercato di combatterne la persistenza. E non solo in ambito strettamente critico, se si consideri l'irritazione che già aveva provocato in Verdi una seccata reazione nei confronti dell'ode *Alla salute dell'arte italiana*, nonostante il sottotitolo (*Ode saffica col bicchiere alla mano*) potesse in qualche modo ridimensionare la portata polemica di alcune sue strofe in un alveo più goliardico, per quanto il suo obiettivo venga chiarito già dalla strofa d'apertura:

Alla salute dell'Arte Italiana!
perché la scappi fuori un momentino
dalla cerchia del vecchio e del cretino,
giovane e sana

rincarando la dose in una delle strofe centrali:

Forse già nacque chi sopra l'altare
rizzerà l'arte, verecondo e puro,
su quell'altar bruttato come muro
di lupanare.²⁰⁷

Inizialmente i rapporti tra il maestro ed il giovane Boito furono in realtà decisamente cordiali, concretizzatisi quando, in vista dell'Esposizione universale di Londra (1862), il primo propose al secondo, anche grazie alle premure della loro comune protettrice contessa Clarina Maffei, di scrivere le parole per un Inno delle nazioni. Dal canto suo, non doveva essere un periodo sereno dal

207 A. Boito, *cit.*, pp. 1373-1374.

punto di vista dell'evoluzione artistica di Verdi, a seguito soprattutto delle critiche, in paradossale contrasto con quelle provenienti dalla “fazione” avvenirista, raccolte con *La forza del destino* proprio riguardo al mancato rispetto delle consuetudini convenzionali, da sommarsi a quelle del precedente *Un ballo in maschera*. Ne derivò una forte ed amara sensazione di isolamento all'interno dell'ambiente musicale nostrano, dovuta appunto al fatto che, «rifiutato dagli innovatori, mal compreso da innovatori e tradizionalisti, Verdi non può stare né con gli uni né con gli altri, attraversa anche lui un momento di revisione, di crisi, che è naturale e spontanea, ma che le circostanze esterne rendono più difficile»²⁰⁸. La situazione nel rapporto tra i due vedrà un progressivo capovolgersi nel giro di qualche anno: per quel che riguarda Boito, in particolare dopo che «gli entusiasmi wagneriani (...) incominciavano effettivamente a sbollire, come appaiono sbolliti gli articoli boitiani dell'anno successivo»²⁰⁹ al 1863, il cui atteggiamento polemico «parrebbe veramente muovere più da malintese esigenze di stile che da vera coscienza di un gusto o di un movimento strofico». Da parte sua Verdi, senza lasciarsi eccessivamente fuorviare da critiche e insuccessi, tornerà a dedicare le sue energie non più a sterili ed astratte dispute estetiche ma al campo che più d'ogni altro gli competeva, ovvero alla composizione musicale, che darà i suoi frutti nell'angoscioso ed inquietante *Don Carlos* parigino del 1867, due anni dopo il primo libretto scritto da Boito (*Amleto*) per l'amico “avvenirista” e collega musicista Franco Faccio. Sarà forse proprio la sfida nel ridurre in melodramma le opere di Shakespeare²¹⁰, così intense, complesse, ed intrise di modernità, a

208 P. Pinagli, *Romanticismo di Verdi*, Vallecchi, Firenze, 1967, p. 103.

209 *Ivi*, pp. 103-104.

210 Sfida che costituisce un punto fermo nell'esperienza verdiana a partire dal primo *Macbeth*, con la quale s'è più volte cimentato, e senza risparmiare impegno ed energia, nemmeno nel tentativo poi fallito di portare in scena l'agognato *Re Lear*, alla cui preparazione dedicò, in collaborazione con Antonio Somma (a cui verrà poi commissionato il

riavvicinare i due futuri collaboratori, a partire dalla revisione, datata 1865, che Verdi commissionerà a Boito del precedente *Macbeth* (1847), seguita diversi anni dopo da quella di *Simon Boccanegra* (1856), entrambe condotte su un precedente libretto di Piave.

Veniamo ora alla disamina formale sulle strutture metriche utilizzate per realizzare i due libretti di *Otello* e *Falstaff*, le cui innovazioni ci permetteranno di misurare con maggior accuratezza il grado di “eccezionalità” da essi raggiunto rispetto a quanto mostrato nei precedenti capitoli riguardo alla produzione verdiana anteriore, in qualche aspetto anticipate, come già accennato altrove, nel libretto del secondo *Boccanegra*.

2.5.1 Strofe libere

Nell'individuare le strofe libere all'interno del flusso poetico di cui è costituito il libretto s'è fatto costante riferimento alla sua doppia organizzazione rispondente da un lato alla divisione drammaturgica in atti e scene, e dall'altro a quella musicale organizzata in base alla successione dei numeri musicali. Entrambi i modi verranno messi sempre più in secondo piano nel passaggio da *Aida* ad *Otello*, soprattutto per quanto riguarda la divisione in numeri, e da questo a *Falstaff*, in cui sparisce la tradizionale successione delle scene sostituita da una alternativa che abbiamo già visto all'opera in *Aida* («opera in 4 atti e 7 quadri» come riportato nel frontespizio del libretto), secondo la quale l'intera opera si divide in tre atti, ognuno diviso a sua volta in due parti. Dal punto di vista dei numeri musicali, essi non appaiono più suddivisi in *Otello* nelle solite sezioni

libretto di *Un ballo in maschera*), gli anni immediatamente successivi alla conclusione, con la *Traviata*, della trilogia popolare, momento di massima ispirazione fino a quel momento raggiunto.

entro le quali venivano disposte le strofe misurate, ma indicati genericamente con i termini tecnici “Scena” o “Duetto”, oppure denominati facendo riferimento agli eventi rappresentati, come nel caso di “Uragano”, “Brindisi”, “Credo”, “Canzone” e “Ave Maria”. In *Falstaff* poi spariranno anche queste indicazioni di base, lasciando che ogni singola parte venga suddivisa in pezzi poetici non rispondenti ad ulteriori denominazioni. Si tratta di un nuovo modo d'intendere l'organizzazione del libretto d'opera la cui novità non si ferma solo a questo aspetto generale, che può sembrare quasi superficiale, ma si manifesta anche riguardo ad aspetti più specifici e circoscritti che cercheremo di illustrare nelle prossime pagine, soffermandoci qui su quelli concernenti appunto le strofe libere.

Uno degli aspetti più vistosi che caratterizza questo insolito tipo di strofe abbiamo detto essere la loro organizzazione sciolta dalla rima, spesso limitata ad unire una sola coppia di versi solitamente posti a conclusione della strofa segnando il passaggio dalla parte recitativa a quella cantabile, espressa sempre in strofe misurate. In *Otello* la situazione si dimostra assai differente dato che sulla quarantina di strofe libere in esso individuabili solo una metà scarsa rispecchia la sua forma ordinaria, in particolare la mancanza di rima, fenomeno che si manifesta qui in modo direi sistematico dato che in questi casi non compare nemmeno la consueta coppia conclusiva di versi rimati. Viceversa nelle altre strofe libere del libretto il ricorso alla rima tra i versi astrofici supera le dimensioni ordinariamente assegnatele andando a formare blocchi più consistenti di versi rimati posti ad inizio (II, 5) o alla fine della strofa (II, 5; III, 7; IV, 1), che possono raggiungere la lunghezza di dieci versi, oppure arrivando a caratterizzare interamente la strofa (I, 1; I, 3; II, 2; II, 3; II, 4; III, 4; III, 8;

III, 9) secondo un fenomeno già visto all'opera nel secondo *Boccanegra*, dove in questo modo sono composte due intere strofe libere (I, 12; II, 2). In *Falstaff* la situazione verrà nuovamente stabilizzata in seguito all'adozione di versi astrofici rimati per intessere le dodici strofe libere *ivi* presenti, che risultano perciò interamente rimate. Nemmeno i versi sdrucchioli sfuggono al contagio della rima, che anche per essi si espande dapprima gradualmente in *Otello*, dove si può ancora trovare un buon numero di sdrucchioli anarimi o in rima ritmica, per poi imporsi totalmente in *Falstaff*, dove solo in due occasioni ci si può imbattere in uno sdrucchiolo non rimato, una delle quali in rima ritmica con lo sdrucchiolo successivo (II, 2 «*Alfin t'ho colto*»), ma non nell'altra (II, 2 «*Alice! Che spavento!*»), dove esso compare isolato, lontano dodici versi dalla coppia di sdrucchioli rimati che lo precede, e pertanto si può considerare irrelato.

Un secondo aspetto riguarda la natura dei versi astrofici impiegati nelle strofe libere: se da questo punto di vista la scelta rimane fino ad *Aida* limitata all'adozione delle due canoniche misure versali, endecasillabo e settenario, nei due libretti boitiani tale limitazione viene nettamente allentata ed in *Otello* oltre alle due misure citate trova spazio un doppio settenario (II, 3), misura che Boito dimostra maneggiare con assoluta disinvoltura nelle strofe misurate, ed una quantità notevole di quinari, maggiore rispetto a quella già rintracciabile nelle strofe libere rimate del secondo *Boccanegra* (dove però compare un ottonario a chiudere una strofa libera di tre versi astrofici), che in un paio di casi (entrambi in *Otello* I, 1) costituiscono l'unico verso alternato all'endecasillabo. Il libretto di *Falstaff* poi mostra una maggiore tolleranza nel concedere spazio al quinario, il cui numero all'interno della strofa supera in un'occasione (I, 2) quello dei settenari. Inoltre, in esso compaiono delle

formazioni strofiche paragonabili alle lasse in quanto a lunghezza e ad organizzazione intrastrofica variegata, con la differenza che in questo caso esse combinano differenti tipologie di versi caratterizzandosi secondo due modalità:

- la prima prevede l'utilizzo di due misure versali, una costituita dall'endecasillabo (fatto che la rende apparentemente simile ad una consueta strofa libera) e l'altra non da un settenario bensì in due casi dal quinario (I, 2: $abbacdcdeffeghhgibbiLM$; I, 2: $abbac_sdc_sdeffeghhgillimnmooqqRU$) ed in uno dal senario (I, 2: $a_sba_sbcd_tcd_teffeG_tG_t$), la cui particolarità sta nel loro disporsi entro la strofa delineandosi come una successione di quinari o senari chiusa da due endecasillabi, irrelati se piani e baciati se tronchi, in ultima posizione;
- la seconda abbandona ogni tentativo di ripartizione interna tra le varie misure strofiche di cui si compone, venendosi a configurare come un'unica lassa polimetrica la cui lunghezza può arrivare a sfiorare la sessantina di versi. In un solo caso il loro computo si limita alla commistione tutto sommato omogenea di endecasillabi, settenari e quinari già osservata poco sopra (I, 3 «A meraviglia!/Avrò con me dei putti»). In due casi a queste misure viene ad aggiungersi il senario: in «Gaje comari di Windsor! è l'ora!» (II, 2) la sua presenza pare spingere l'endecasillabo ad uniformarsi alla sua cadenza adottando un profilo anapestico-dattilico con accenti costanti di 4^a e 7^a; in «Spiritelli! Folletti!» (III, 2) la stessa cadenza viene ribadita dalle due serie di trisillabi tronchi inserite nella parte finale della lassa. Negli ultimi due casi infine, in cui non compaiono senari semplici, l'apertura mensurale della strofa arriverà ad accogliere anche versi doppi, nello specifico nove doppi settenari a rima emistichiale in «Riforma la tua vita!/Tu puti d'acquavita» (III, 2) e due doppi settenari a rima baciata ad inizio di «Ancor nuove rivolte! -/Tu va pe'

fatti tuoi!» (II, 2), seguiti da due doppi senari anch'essi a rima baciata.

2.5.2 Strofe misurate

La ricognizione delle strofe misurate risulta ancor più ardua considerando che all'altezza del 1887, anno di pubblicazione del libretto di *Otello*, le edizioni dei libretti non erano più organizzate secondo quel particolare sistema di rientranze e sporgenze che è stato illustrato nel capitolo precedente, così efficace nel segnalare la scomposizione del flusso di versi strofici ed il loro disporsi all'interno di organismi strofici ordinati a vari livelli di complessità. Sia in *Otello* che in *Falstaff* la disposizione del testo nella pagina impone un rigido incolonnamento lungo il margine sinistro, che rende non poco complicata l'operazione di riconoscimento delle strutture strofiche in cui i versi vengono organizzati, separabili da quelli contigui se non altro per lo scarto nella misura versale, che da questo punto di vista rimane sostanzialmente valido nonostante i casi di polimetria appena esaminati. Le complicazioni maggiori riguardano soprattutto l'articolazione interna ai diversi organismi strofici, la quale potrà essere comunque ricavata basandosi sugli schemi rimici che regolano la disposizione dei versi, e sul ritorno dell'uscita tronca dei versi in ultima sede, per quanto nemmeno questo criterio appaia più così saldo come in precedenza.

Così ad esempio un brano come il seguente, tratto da *Falstaff* (I, 2):

Quell'otre, quel tino!
Quel Re delle pance,
Ci ha ancora le ciance
Del bel vagheggino.
E l'olio gli sgocciola
Dall'adipe unticcio

E ancor ei ne snocciola
La strofa e il bisticcio!
Lasciam ch'ei le pronte
Sue ciarle ne spifferi;
Farà come i pifferi
Che sceser dal monte.
Vedrai che, se abbindolo
Quel grosso compar,
Più lesto d'un guindolo
Lo faccio girar.

si dimostra suscettibile di almeno tre diverse letture: lo si può tenere così intero, a costituire una lassa di 16 versi, o assecondare lo schema rimico in virtù del quale si può leggere come una sequenza di quattro tetrastici a rima alternata in prima e terza posizione, a rima abbracciata in seconda e quarta, oppure scegliere una soluzione mediana dividendo il pezzo in due ottastiche entrambe composte da una prima emistrofa a rima alternata ed una seconda a rima abbracciata. Sia chiaro, non tutti i pezzi in strofe misurate dimostrano una tale molteplicità di letture, assai frequente in *Falstaff* piuttosto che in *Otello*, dove anzi non sono pochi i casi in cui le singole strofe trovano una sistemazione editoriale simile a quella tipica dei pezzi poetici, come ad esempio nel caso di *Otello* (I, 1):

Fuoco di gioia! - l'ilare vampa
fuga la notte - col suo splendor,
Guizza, sfavilla - crepita, avvampa
fulgido incendio - che invade il cor.

Dal raggio attratti - vaghi sembianti
movono intorno - mutando stuol,
e son fanciulle - dai lieti canti,
e son farfalle - dall'igneo vol.

Arde la palma - col sicomoro,

canta la sposa - col suo fedel,
sull'aurea fiamma - sul lieto coro
soffia l'ardente - spiro del ciel.

Fuoco di gioia - rapido brilla!
Rapido passa - fuoco d'amor!
Splende, s'oscura - palpita, oscilla,
l'ultimo guizzo - lampeggia e muor.

dove la divisione in singole unità strofiche, il cui schema rimico consentirebbe, anche grazie al cambio di rima tronca, di distinguerle comunque l'una dall'altra, viene messa in risalto dalla spaziatura che le tiene separate rendendo decisamente più semplice interpretarne la struttura come regolare sequenza di quattro tetrastiche di doppi quinari.

Un'altra innovazione consiste nell'impaginare i pezzi destinati al canto simultaneo non più per strofe successive ma dividendo la pagina in colonne ognuna delle quali destinata ad accogliere una singola sequenza strofica appartenente ad uno o ad un gruppo di personaggi il cui canto si sovrappone a quello che viene intonato da un diverso personaggio o gruppo, a cui è invece destinata la sequenza contenuta in altra colonna, in modo da far procedere il flusso testuale per sequenze parallele, distinte l'una dall'altra per testura versale ed organizzazione strofica, oltre che per il loro diverso incolonnamento.

2.5.2.1 *Otello*

Nonostante quello che è stato detto finora sulle particolarità di questo libretto, si possono comunque fare alcune considerazioni che permettono di mettere in

luce la natura degli organismi strofici comunque in esso presenti. Ad esempio, è facile accorgersi di come risultino quasi assenti le macrostrofe eterometriche, le quali contano solo quattro occorrenze, due di queste riportabili al tipo formato da due sequenze assemblate assieme: nel primo caso alla successione di due distici+tre tetrastiche in «Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali» III, 3, nel secondo a quella di due decastiche+ottastica di quinari («Quel vel mi porgi» II, 4), la quale si estende in parallelo con le due decastiche «Dammi la dolce e lieta», disposte lungo la colonna a fianco. Le altre due occorrenze appartengono ad un livello di complessità maggiore: nel primo caso si assiste alla successione di quattro strofe diverse (ottastica+distico+esastica+distico), distinte anche in base alla misura versale di cui si compongono («Di chi?/Di Bianca» III, 5: $a_5b_5c_5d_5d_5c_5(e_5)F_{5+5}(e_5)F_{5+5}$ ET $g_5d_5d_5g_5(h_5)T_{5+5}(h_5)T_{5+5}$ ET); nel secondo vengono combinate assieme le due modalità di costruzione assemblando in un'unica struttura una sequenza, ripetuta due volte, di due tetrastiche e un modulo di due tetrastiche+distico, che vengono a costituire la stanza (4+4) ed il ritornello (4+4+2, contraddistinto inoltre dalla ripetizione della stessa porzione di testo) di questa sorta di ballata, chiusa da un'ultima coppia di tetrastiche in rima tronca con la prima stanza («Innaffia l'ugola!» I, 1: $a_{5s}bc_s d_t c_s ba_s d_t$ $effg_t$ $effg_t$ eg_t $h_s il_s mt$ $l_s ih_s m_t$ $effg_t$ $effg_t$ eg_t $snsd_t$ $snd_t d_t$), il cui ultimo verso sfuma trapassando da autonomo quinario tronco conclusivo («Non temo il ver...») a primo emistichio dell'endecasillabo con cui inizia il pezzo successivo («Non temo il ver...- e bevo.../Ah! Ah!/Del calice»). Un caso simile, anche se un po' più complicato, è costituito dalla ballata grande di quinari «T'offriamo il giglio» (II, 3: $s_5 a_t s_a s_b b_a_t$ $xy_t xy_t$ $scsd_t scsd_t$ $xy_t xy_t$ $seef_t ggsf_t$ $xy_t xy_t$), preceduta e seguita da una stessa strofa di otto settenari «Dove guardi splendono» ($sasabtb_t$) in rima

tronca con la seconda stanza della ballata, che nella sua seconda apparizione viene seguita da una ulteriore tetrastica sempre di settenari «Splende il cielo, danza» a rima piana alternata.

In tre occasioni i versi strofici si raccolgono a formare lasse più o meno lunghe, solo una delle quali conserva sia l'isosillabismo sia un regolare andamento per coppie di versi a rima baciata («Furfante!/Briaco ribaldo!/Marrano!» I, 1-2: A₆₊₆ABBCCDDEEFFGG), mentre le altre si differenziano dalla consuete lasse finora incontrate per numero di versi contenuto, in entrambe dispari (precisamente di 23²¹¹ e 29 versi²¹²), per la polimetria che le caratterizza, e per il fatto, ancor più significativo se unito agli altri due, di non mostrare regolari articolazioni definite al proprio interno.

Nella maggior parte dei casi i versi strofici sono organizzati in strutture più regolari, quasi sempre articolabili al loro interno in partizioni di minore estensione anche se solo in un quarto dei casi (6)²¹³ tale possibilità è segnalata dalla disposizione tipografica sulla pagina, mentre altri quattro sono costituiti da una strofa singola²¹⁴. Negli altri tredici casi la loro ipotetica articolazione può essere ricondotta all'unità di base, in due di occasioni costituita da una coppia di doppi settenari a rima baciata, ripetuta per 5 volte in «Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto» (II, 5: A7+7ABBCCDDTT, anche se ogni doppio settenario possiede un ambiguo profilo che rende possibile leggerlo come un

211 «Credo in un Dio crudel che m'ha creato» (II, 2: ABBa₅a₅bC_ic_iDeDeFg,hhg,Ilm_iIlm_i), che pare costituire una forma assai distorta di sonetto, della cui struttura tradizionale pare mantenere quasi regolari le due terzine a schema replicato, per quanto intessute non solo di endecasillabi ma anche di settenari piani e tronchi, mentre la parte corrispondente alle due quartine non mostra alcun legame con la forma tradizionale, se non segnalando la sua divisione in due partizioni individuabili, oltre che per l'andamento sintattico, per il loro concludersi con una diversa rima tronca.

212 «Nel segno hai colto» (III, 5: a₅b₅b₅a₅c₅d₅ef₅g₅eHh₅i₅Li₅l₅m₅n₅o₅m₅o₅q₅r₅t₁₀u₅r₅u₅).

213 «Fuoco di gioia! - l'ilare vampa» (I, 1: A₅₊₅B_tAB_i CD_iCD_i EF_iEF_i Gb_iGB_i), «Quando narravi l'esule tua vita» (I, 3: AB_iAB_i CD_iCD_i EF_iEF_i GH_iGH_i Il_iIL_i), «Dammi la dolce e lieta» (II, 4: abba_icd_iceed_i fggfhi_ihlli_i), «Quella innocente un fremito» (III, 8: a₅ba₅c₅ dbdc_i ef_ief_i g₅hg₅i₅ lhli_i m₅nm₅o₅ qnqo_i), «Pietà!/Mistero!/Ansia mortale e bieca» (III, 8: AB_iAB_i SC₅SC₅ SD_iSD_i), «Piangea cantando» (IV, 1: a₅b₅c₅ d₅a₅c₅ dsb).

214 «Dio fulgor della bufera» (I, 1: a₈babctct), «Mio superbo guerrier! Quanti tormenti» (I, 3: ABABA₅), «Dove guardi splendono» (II, 3: a₆ba₅bcd_icd_i), «E tu...come sei pallida! E stanca, e muta, e bella» (IV, 4: A₇₊₇ABB).

triplo quinario), in «Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano» (III, 2: $A_{7+7}AB_tB_tCCDDEEFFGGHHIIJJKKLLMMNNOOQQR_tR_tUUVVXXYYWWZZ$ A_bA_b) per 24 volte. Negli altri undici casi la struttura risulta divisibile per unità tetrastiche, che mantengono in otto occasioni la stessa disposizione a schema rimico alternato²¹⁵, mentre nei restanti tre casi²¹⁶, seppur costituiti da sequenze di due o tre sole strofe, lo schema rimico cambia nel passaggio all'ultima unità.

2.5.2.2 *Falstaff*

Anche in questo libretto viene ribadito lo scarso favore per le combinazioni eterometriche, presenti solo tre volte, una delle quali viene a comporre il regolare endecasillabo «Dal labbro il canto estasiato vola» (III, 2: ABBA ABBA CDE CDE). Gli altri due casi consistono in una sequenza di sei tetrastiche chiusa da un esastica (II, 2 «Sta zitta! Se ridi»: $a_6bba\ cdc\ d\ e_f\ e_f\ t\ g\ h\ g\ l\ m\ l\ m\ n\ o_t\ n\ o_t\ q\ q\ r\ r\ u\ u$) ed in una struttura più complessa dove un modulo tetrastica+distico di senari è preceduto da una coppia di tetrastiche e seguito da un'altra tetrastica, tutt'e tre di endecasillabi (I, 3 «Quando il rintocco della mezzanotte»: ATATBCBC $d_{6s}e_6d_{6s}t_6\ e_6t_6\ FGFG$).

Le lasse isosillabiche ammontano a sei, di cui quattro composte di settenari semplici e due di doppi settenari. Queste ultime mostrano un andamento più regolare seguendo perfettamente la disposizione a coppie di versi a rima baciata in «Siam pentiti e contriti./L'uomo ritorna al vizio» (II, 1:

215 «Vittoria! Sterminio!» (I, 1: $s_6astsast$), «Roderigi, beviam! Qua la tazza» (I, 1: $a_{10}babcdcd\ e\ f\ e\ f\ g\ h\ i\ l\ i\ l$), «Ora e per sempre addio sante memorie» (II, 5: $AB_tAB_tCD_tCD_t$), «Sì, pel ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori» (II, 5: $A_{s8+6}B_tA_sB_tC_sD_tC_sD_tA_sB_tA_sB_t$), «Tutto è spento! Amore e duol» (III, 5: t_8aat), «Quest'è una ragna» (III, 5: $a_5tatbc\ b\ catat$), «Miracolo vago» (III, 5: $a_6ab\ t\ c\ b\ t$), «Una parola./E che?/T'affretta! Rapido» (III, 8: SASABCBCDEDESFSG $_t$ SG $_t$ HI $_t$ HI $_t$ LM $_t$ LM $_t$).

216 «Una vela!/Una vela!/Un vessillo» (I, 1: $a_{10}bt\ ab\ t\ c\ d\ t\ d\ t$), «Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini!» (I, 1: $A_{8+6s}A_sB_sTB_sC_sC_sT$), «A terra!...sì...nel livido» (III, 8: $sast\ b\ ab\ t\ s\ c\ c\ t$).

A7+7ABBCCDDEETTFFGGHHIILLTTMMNsNsOO), mentre compare una leggera imperfezione in «Padron; di là c'è un certo Messer Mastro Fontana» (II, 1: A₇₊₇ABBCBCDDEEFFGGHHIILLMMNNOOQRR). Le altre si configurano piuttosto come una successione di tetrastiche la cui organizzazione mescola però entro la stessa lassa schemi rimi diversi, riconducibili principalmente allo schema a rima alternata e a quello a rima baciata²¹⁷.

Come in Otello, le strutture strofiche rimanenti risultano articolabili in unità minori, solo in un caso separate l'una dall'altra da uno spazio tipografico che permette di individuare più facilmente le sette tetrastiche della canzonetta «Sul fil d'un soffio etesio» (III, 2: abab cd_tcd_t ef_tef_t ghhg illi mn_tmn_t hn_thn_t). Nella maggior parte dei casi tali strutture pseudosequenziali si trovano distribuite entro quegli organismi a strofe parallele di cui s'è accennato sopra, presentandosi sulla pagina incolonnate l'una a fianco dell'altra, più o meno in questa maniera:

ALICE	MEG	NANNETTA	QUICKLY
Quell'otre, quel tino!	Quell'uomo è un cannone!	Se ordisci una burla,	Un flutto in tempesta
Quel Re delle pance,	Se scoppia, ci spacchia.	Vo' anch'io la mia parte.	Gittò sulla rena
Ci ha ancora le ciance	Colui, se l'abbraccia,	Convieni condurla	Di Windsor codesta
Del bel vagheggino.	Ti schiaccia Giunone.	Con senno, con arte.	Vorace balena.
E l'olio gli sgocciola	Ma certo si spappola.	L'agguato ov'ei sdrucchiola	Ma qui non ha spazio
Dall'adipe unticcio	Quel mostro a tuo cenno	Convien ch'ei non scerna;	Da farsi più pingue;
E ancor ei ne snocciola	E corre alla trappola	Già prese una lucciola	Ne fecer già strazio
La strofa e il bisticcio!	E perde il suo senno.	Per una lanterna.	Le vostre tre lingue.
Lasciam ch'ei le pronte	Potenza di un fragile	Che il gioco riesca	Tre lingue più allegre
Sue ciarle ne spifferi;	Sorriso di donna!	Perciò non dubito;	D'un trillo di nacchere,
Farà come i pifferi	Sciena d'un agile	Poi coglierlo subito.	Che spargon più chiacchere
Che sceser dal monte.	Movenza di gonna!	Bisogna offrir l'esca	Di sei cingallegre.
Vedrai che, se abbindolo	Se il vischio lo impegola	E se i scillinguagnoli	Tal sempre s'esilari
Quel grosso compar,	Lo udremo strillar,	Sapremo adoprar,	Quel bel cinguettar.
Più lesto d'un guindolo	E allor la sua fregola	Vedremo a rigagnoli	Così soglion l'ilari
Lo faccio girar.	Vedremo svampar.	Quell'orco sudar.	Comari ciarlar.

217 «Ripeti./In due parole» (I, 2: aabccbdeedfgghililmnmnoqqruru), «Falstaff m'ha canzonata» (I, 2: ababcdceffeghghililmnmn), «Udrai quanta egli sfoggia» (I, 2: ababcdceffeghghg), «Alice! Che spavento» (II, 2: ababcdceffeghghgisillmnmnmnmn).

Tutt'e quattro possono essere interpretate in differenti modi, come è stato illustrato nella parte introduttiva (dove si è riportato solo il testo contenuto nella prima colonna), e tutt'e quattro condividono lo stesso ordine rimico, con una sola eccezione riguardo alla terza tetrastica della sequenza di Meg, che muta lo schema a rima abbracciata seguito dalle altre sequenze con quello a rima alternata. In base a questa singolare impaginazione sono organizzate le cinque pseudosequenze similari «E' un ribaldo, un furbo un ladro» ($a_8b_sab_sc_sddc_setet$) | «Falstaff, sì, ripeto, giuro» ($a_8b_sb_sacd_sdcetet$) | «Un ronzo di vespe e d'avididi» ($a_{8s}ba_sbc_sdc_sdetet$) | «Sir John Falstaff già v'appresta» ($a_8b_sab_sc_sdc_sdetet$) | «Se volete io non mi perito» ($a_{8s}bba_sc_sddc_setet$, la cui rima tronca riprende quella della prima sequenza), che seguono quelle inserite nella tabella delineando un'opposizione, fulcro dell'intera opera, tra le schiere di personaggi femminili e maschili, alle cui voci sono affidati questi ultimi brani. Secondo la stessa divisione di genere vocale sono disposte (sempre in I, 2) le cinque pseudosequenze di due tetrastiche di ottonari «Del tuo barbaro diagnostico» ($a_{8s}b_scta_sb_sct$) | «Voi dovete empirgli il calice» ($a_{8s}b_sc_b_sa_sctet$, la cui rima tronca riprende quella della prima sequenza) | «Tu vedrai se bene adopera» ($a_{8s}ba_sbc_sctc_sct$) | «Messer Ford, un infortunio» ($a_{8s}b_sc_scta_sb_sct$) | «Qui borbotta un crocchio d'uomini» ($a_{8s}bc_scta_sbc_sct$) destinate ai personaggi maschili, seguite dalle quattro tetrastiche singole di senari a schema /stst/ «Vedrai se abbindolo» | «Se il vischio lo impegola» | «E se i scilinguagnoli» | «Tal sempre s'esilari», destinate invece alle voci femminili e accomunate dalla condivisione della medesima uscita tronca. Un'impaginazione simile a colonne affiancate riappare nella seconda parte dell'atto secondo, con la differenza che le tre colonne affiancate non rappresentano divisioni per genere, ma per gruppi di personaggi che, pur agendo

separatamente, svolgono la propria parte in contemporanea con gli altri due gruppi: e così troviamo nelle colonne laterali le pseudosequenze «Se t'agguanto!/Se ti piglio» ($a_8babcdcdedefghghililmnmnooqq$) e «Facciamo le viste» ($a_6bbacd_tcd_teffeghtgghtillimnmno_tno_t$) ognuna costituita da sette tetrastiche. La conclusione del pezzo, che spesso prevede il canto simultaneo, mantiene anch'essa la stessa organizzazione in tre colonne, per cui alla prima colonna vengono ad aggiungersi dieci tetrastiche di ottonari divise in cinque coppie, una per ogni personaggio maschile (quattro a schema $a_8babctct$ con differente rima tronca per ciascuna, una a schema $a_8bbactct$, che riprende una delle rime tronche precedenti), ed alla seconda la combinazione di sequenza di 6 tetrastiche+esastica esaminata poco sopra («Sta zitta! Se ridi»), con cui proseguono le battute del secondo gruppo di personaggi, quasi tutti femminili eccetto Falstaff. Nella colonna centrale si distende invece la pseudosequenza di undici tetrastiche «Mentre quei vecchi», attraverso i cui argini sillabici scorre lo spumeggiante corteggiamento, brillantemente costruito su reciproci scambi galanti fatti di allusioni amorose e scattanti motti verbali, tra i giovani amanti Fenton e Nannetta, che procede senza ulteriori prolungamenti fino alla conclusione di questo complicatissimo pezzo d'insieme.

Al di fuori di siffatti compositi apparati strofici rimangono pochi altri casi di strofe misurate, quasi la metà costituiti da lunghe lasse organizzate in coppie di versi a rima baciata, la cui lunghezza varia da una misura breve (tre coppie di doppi settenari per «Via!.../Un, due, tre, quattro, cinque, sei, sette botte» III, 2; sei coppie di doppi senari per «Al ladro!/Al pagliardo!/Squartatelo!/Al ladro!» II, 2; sette coppie di doppi senari per «Chiudete le porte! Sbarrate le scale» II, 2) ad una decisamente più lunga di ventiquattro coppie di doppi

settenari (III, 1 «Ehi! Taverniere! - Mondo ladro. - Mondo rubaldo», concluso da un verso singolo), fino alle cinquantuno coppie di cui si compone la lassa «Falstaff!/Olà!/Sir John Falstaff!/Oh! Che vi piglia?!», in doppi settenari, con cui ha inizio l'opera. Oltre a due casi di esastica singola²¹⁸, uno dei quali accoglie una mistura polimetrica di endecasillabi e settenari in «Questa tua vecchia carne ancora sprema» (I, 2: AtAtBb), troviamo altri tre casi composti da unità tetrastiche, disposte a rima alternata sia nel caso della breve sequenza con cui termina il libretto «Tutto nel mondo è burla» (III, 2: ababctct), sia, nella sua unica occorrenza come strofa singola, a comporre il madrigale «L'amor, l'amor che non ci dà mai tregue» anch'esso in endecasillabi e settenari (I, 2: AtAt), mentre nella sequenza di quinari di poco più lunga «Vien qua./Che chiasso!» (II, 2: a₅babctctdeedfgfg) la regolarità è rotta da un'unità, la penultima, disposta invece a rima abbracciata.

218 L'altro in doppi settenari (II, 2 «In cantina.../E' farnetico!/Cogliam tempo./Troviamo»).

PARTE II: VERSI

3) Principi metodologici e metrici generali

Prima di esaminare da vicino lo stile versificatorio dei libretti verdiani, mi pare doveroso dedicare un'attenzione non minore alla modalità di scansione dei versi, o meglio ai criteri seguiti in questo lavoro. Ci si soffermerà poi, nell'analisi, su quei punti in cui essa risulta meno semplice e deterministicamente definibile, per i quali è dunque possibile individuare un doppio profilo accentuale e valutare quale riesca meglio a soddisfare i nostri criteri, al fine di giungere ad una interpretazione prosodica il più possibile univoca e definitiva anche riguardo a tali versi.

Il retroterra teorico che ha costituito le fondamenta di tale analisi si basa sul principio esposto in modo chiaro e quasi perentorio da Menichetti, secondo cui «il metro ha il suo fondamento nella lingua»²¹⁹, affermazione fino ad un certo punto ovvia nella sua semplicità, la quale esprime però un concetto spesso a torto sottovalutato, per cui il poeta, o comunque, per evitare distinzioni estetiche, lo scrittore in versi non giunge mai a prescindere totalmente, nella sua costruzione metrica, dai dati fonologici e prosodici della propria lingua, di cui anzi tenderà a sfruttarne le caratteristiche più congeniali. Certo, la lingua poetica è necessariamente distinta dalla lingua comune (questione centrale per tutta la poesia, in particolare nella poesia melodrammatica in cui questa distinzione viene quasi sempre ad essere ribadita in maniera estremamente intensa), se non altro per quei vincoli e quelle regole (la “grammatica metrica” come la definisce Menichetti) che tradizionalmente si sono imposte nel fare poetico istituzionale dalle origini e che successivamente sono state accolte dagli

219 *La metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, p. 60

autori maggiori (ad es. il principio ritmico che guida la costruzione dei versi, oppure il principio rimico che li mette in relazione a formare schemi metrici complessi); tuttavia essa semplicemente, ancora con le parole dello stesso Menichetti²²⁰, «trasforma in “convenzioni”, che ad un certo momento finiscono per sembrare irrelate con la lingua, alcuni procedimenti che hanno invece nella lingua la loro prima radice».

Quindi, non essendo mai il metro un sistema del tutto astratto da quello linguistico, il quale costituisce sempre il suo punto di riferimento fondamentale, nell'osservazione e nella descrizione della prosodia di un'opera in versi ho ritenuto d'obbligo tenere in considerazione le regole prosodiche della lingua comune, pure se l'autore assume nel suo discorso regole assenti in essa, non arrivando mai comunque ad alterarne i meccanismi naturali, se non per rispondere a principi estrinseci rispetto a quelli che stanno alla base della propria lingua (come nel caso della dieresi, la cui regola risponde spesso alle regole del sillabismo latino, eccetto i casi di “dieresì o dialefe d'eccezione”), o a quelli eccentrici di un accentuato sperimentalismo metrico-prosodico in reazione al logoramento subito dalla tradizione fino ad allora vigente.

Tutto ciò mantiene un assoluto valore anche di fronte ad un tipo di poesia, come quella melodrammatica, la quale, nonostante sia composta in vista di un suo impiego entro un eterogeneo contesto drammaturgico-musicale, conserva un accentuato rispetto verso le forme e gli schemi della tradizione letteraria, che rimane il principale punto di riferimento riguardo all'accertamento dei fatti prosodici, dalle cui convenzioni formali non si allontanerà nemmeno l'innovativo Boito, il quale si limita piuttosto ad una maggior varietà di forme, ed in certi casi ad una sorta di loro vivacizzazione combinando, come si è visto

220 *Ivi*, p. 62.

nella parte finale del capitolo precedente, misure versali differenti entro la stessa struttura strofica, oppure, come vedremo in seguito, costruendo versi passibili di doppia, regolare scansione. La duplicità strutturale insita nella stessa architettura del libretto, costruita sull'alternanza tra recitativo in versi strofici e cantabile in strofe misurate, implica una corrispondente bipartizione nel condurre l'analisi, che tenga conto della differente natura prosodica delle due componenti, le quali infatti oppongono la forma più tradizionalmente atteggiata del recitativo, costituita dalla combinazione in strofe libere di endecasillabi e settenari (con rarissime eccezioni, almeno fino ad *Aida*), a quella decisamente più cadenzata che caratterizza i versi strofici appartenenti alle strofe misurate. Questo rigido regime ritmico è facilmente riportabile alla categoria generale dei parisillabi (senari, ottonari, decasillabi, che costituiscono un'abbondante metà dei versi strofici totali), il cui profilo ritmico può essere definito “ad arsi fisse” o “bloccate” per il ricorrere degli ictus nelle medesime posizioni forti, e tuttavia risulta attivo, per quanto in proporzioni assai meno definite, anche riguardo agli imparisillabi strofici, portando spesso i loro profili tendenzialmente più variabili a seguire determinati andamenti accentuali molto meno mobili, come vedremo nel caso di pezzi in endecasillabi strofici. Proprio riguardo a tale rigidità d'accentazione, e soprattutto al rischio connaturato di perdere di vista i reali accenti linguistici in gioco a causa dell'inevitabilmente intensa inerzia ritmica verticale che dalla successione di versi siffatti viene a generarsi, acquistano valore le considerazioni di Praloran sul rapporto tra accenti ritmici ed accenti linguistici, secondo cui «il poeta utilizza come *ictus* metrici di ciascun verso gli accenti linguistici dei sintagmi che lo compongono»²²¹, poiché è proprio in questi casi che la tendenza a porre

221 *Ivi*, p. 5. A cui si può affiancare quanto scritto da Menichetti (*Metrica italiana*, cit., p. 176) «è

l'accento nelle posizioni sillabiche fisse previste dallo schema ritmico si fa sentire talmente fissa e forte che tende a distrarre il lettore dai reali accenti linguistici, facendogli talvolta percepire come sede di ictus anche sillabe linguisticamente atone, e viceversa atonizzando sillabe linguisticamente toniche. Un errore a cui l'autore del presente lavoro spera d'essersi riparato, e spera d'aver così salvato l'analisi stessa da fenomeni del genere a cui non è sempre facile resistere, data l'inerzia ritmica di alcuni versi, rimanendo per quanto possibile fedele alla linea tracciata da Menichetti e Praloran, senza mancare comunque nel mostrare le possibilità di scansione alternativa.

All'individuazione degli *ictus*, oltre alla natura atona o tonica delle singole parole, verrà tenuto conto sia della «situazione contestuale»²²² di ogni singolo verso osservata dal punto di vista strettamente prosodico, in base al quale valutare il peso ritmico relativo dei singoli elementi di cui è composto, sia della «situazione enunciativa» in cui questi si trovano inseriti²²³. A determinare il primo tipo di “situazione” concorrono due fattori legati entrambi alla maggiore o minore densità di accenti che caratterizza il verso: una maggiore densità, prodotta dalla vicinanza degli accenti, tende ad indebolirne l'intensità; viceversa una minore densità, e quindi una maggiore lontananza tra essi, tende a rafforzarne la percezione. Il primo punto fa riferimento a quegli incontri non poco frequenti che coinvolgono accenti contigui, per i quali è ipotizzabile che uno degli accenti, solitamente il primo nel caso di contiguità biaccentuale, abbassi la propria forza, oppure che, se questo primo accento risulta dotato di

indispensabile correlare strettamente i dati metrici con i fatti linguistici, d'ordine sia storico che sincronico: la poesia, nonostante la sua convenzionalità e artificiosità formale, nonostante il vincolo che la lega alla prassi precedente, si serve del linguaggio naturale e con esso continuamente si misura, ora sfruttandone le caratteristiche ora invece rifiutandole, ora limitandone le possibilità ora dilatandole secondo determinate consuetudini. Le convenzioni letterarie possono mutare nel tempo; e si constata che spesso ciò avviene sotto la pressione per così dire esterna che esercita la lingua naturale».

²²² *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 13.

²²³ *Ibidem*, p. 15.

un grado maggiore d'intensità, tra le due parole s'inserisca uno stacco che determini un contraccento, nel caso ad esempio dell'endecasillabo posto quasi sempre tra 4^a e 5^a e tra 6^a e 7^a sillaba, in corrispondenza delle due cesure istituzionali del verso. Più complicato, in quanto legato essenzialmente alla spezzatura dei versi tra differenti battute di dialogo, il caso in cui la contiguità si estenda ad accogliere tre accenti ribattuti, fatto che per convenzione porterebbe l'accento centrale a subordinarsi rispetto ai due accenti ad esso adiacenti. Dall'altra parte, e veniamo al secondo punto, l'assenza prolungata di un accento entro le parole di una stringa sintattica, che porta alla percezione di una "valle accentuale" difficilmente accettabile nella pronuncia, tenderebbe a promuovere ad *ictus* metrico il debole accento di una parola solitamente atona (spesso monosillaba). Quest'ultimo caso caratterizza in particolare quegli endecasillabi per i quali, prima dell'accento di sesta, nel caso di endecasillabo *a maggiore*, o dopo l'accento di 4^a, nel caso *a minore*, appare complicato individuare una parola normalmente tonica su cui appoggiare la pronuncia dell'emistichio, per la quale sarebbe perciò necessario ricorrere eventualmente ad una parola linguisticamente atona il cui accento spiccherà portando a considerarla in questo caso metricamente tonica. Si tratta di casi dopotutto isolati, dato che mediamente in corrispondenza dell'*ictus* istituzionale viene sempre a posizionarsi una parola sicuramente tonica, limitando a singoli casi la possibilità di procedere come detto, promuovendo ad *ictus* ad esempio un possessivo monosillabo precedente il proprio sostantivo, di solito considerato atono in simili situazioni, come in «Serba, non voglio che la tua parola» in *Simon Boccanegra* II (I, 12) e «Per lo splendore della tua corona» (*Aida* II, 2), con accento quantomeno opzionale sull'8^a sillaba, così come nel caso in cui la

medesima posizione sia occupata da un dimostrativo sempre monosillabo, per apocope, «Sì... la mia figlia... D'una tal vittoria...» (*Rigoletto*, II, 4). In «al tuo liberator! | Misericorde» (*Masnadieri* IV, 5) invece verrà posta in rilievo la tonicità del possessivo in seconda posizione, in modo da equilibrare il peso prosodico del verso altrimenti troppo spostato verso la seconda parte, anche se, dato il tono esclamativo ed la sua appartenenza alla parte finale di una battuta, la lettura dell'emistichio *a maggiore* potrebbe anche sopportare la presenza di un unico accento, enfatizzandone l'intonazione. Tra beve torneremo su questi aspetti, mi limito ad osservare come dopotutto la scarsità di casi simili a quelli qui riportati si possa considerare una sorta di indice dell'abilità versificatoria dei vari librettisti, che evitano, nei limiti del possibile ed accettandole solo raramente, di ricorrere a zeppe prosodiche per far rientrare i propri versi entro le misure metriche tradizionali (perlomeno per quanto riguarda le posizioni principali, ovvero in 6^a ed in 4^a e 8^a sillaba), finché, come si vedrà dalla provenienza degli esempi qui subito seguenti, tale corrispondenza metrico-linguistica comincerà a mostrare i primi scricchiolii nelle mani di Boito. In altri casi l'*ictus* viene infatti a cadere su particelle bisillabe, in questi casi preposizioni articolate, comunque bisillabe («Giunta all'Albergo della Giarrettiera», *Falstaff* I, 2), addirittura unite con apostrofo alla parola successiva («Come una stella sull'immensità», *Falstaff* I, 2), che meno si presterebbero a ricevere l'*ictus*, per i quali perciò il modello canonico inizia, pur salvando le apparenze, ad essere messo in crisi. Vanno segnalati infine quei casi in cui è del tutto impossibile individuare una qualsiasi particella linguistica su cui appoggiare un accento anche opzionale grazie a cui sia possibile riconoscere al verso un profilo più ortodosso, come in «Sono inclinata

alla malinconia» (*Un giorno di regno* I, 6), a meno di ipotizzare un'artificiale contraccento ponendo l'ictus sulla prima sillaba della preposizione articolata, unita dalla sinalefe con quello sicuro di 4^a, oppure un accento secondario entro lo stesso polisillabo, precisamente sulla prima o seconda sillaba di «malinconia», opzioni entrambe impraticabili sulla base dei criteri sopra esposti, per cui non rimarrà che considerarlo un verso dal profilo eccezionale di 1^a4^a10^a. Un caso simile, se non ancor più ardito, ritorna sempre in ambito comico in *Falstaff* (III, 2) «Se non ridessi ti sconquasserei!», dove sarebbe necessario valorizzare l'accento del pronome clitico, per definizione atono, in 6^a per riempire la valle atona che segue l'accento di 4^a, ovviando così allo stravagante profilo di 4^a10^a altrimenti ravvisabile²²⁴. Un grado superiore di stravaganza va riconosciuto ai versi il cui profilo accentuale non risulta poggiare, nemmeno ricorrendo ad eccezioni metriche, né sulla 4^a né sulla 6^a sillaba, ma sulla 3^a e sull'8^a, come in «O Godvino, se lo macchiasti, trema.» (*Aroldo* I, 6) e «Li accogliete. Ma ad evitar sospetti» (*Otello* III, 6), quest'ultimo impossibile da redimere (l'unico accento opzionale dovrebbe cadere sulla congiunzione dopo pausa forte, che però occupa la 5^a posizione), mentre riguardo al primo bisognerebbe accentare il clitico in 6^a posizione per dare al verso un andamento più regolare, nonostante il fatto che, oltre ad essere naturalmente atono, non risulta rilevato nemmeno da un accento di sintagma intonativo,

Per quanto riguarda quindi la prospettiva dell'enunciazione, vi sono tre

224 Anche l'avverbio di negazione in 2^a potrebbe ricevere un'intensificazione del proprio accento, considerando l'ampio spazio atono in cui si trova a spiccare, e tuttavia, pur essendo maggiormente in grado di reggere la tonicità rispetto al clitico in 6^a, non risulta essere dopotutto così essenziale sia per il minor valore metrico-prosodico della seconda sillaba rispetto alla sesta, sia per la situazione enunciativa di questo endecasillabo, il cui carattere esclamativo pare prediligere una pronuncia più rapida ed agile.

variabili, secondo Praloran²²⁵, da tener ben presenti nell'individuazione dell'*ictus*; di queste due riguardano ancora la singola parola, di cui va valutata la funzione grammaticale (si consideri ad es. la differente tonicità posseduta dall'articolo indeterminativo, atono in «Una grata sorpresa preparavi», *Un giorno di regno* I, 7, di contro al pronome passibile di *ictus*, in «Uno s'avanza!...ha gigantesche forme!», *I due Foscari* II, 1), e la consistenza fonica, la cui crescita favorisce la presenza dell'accento (se non altro, per la distanza che crea da altri possibili accenti), senza rendere però possibili accentazioni sulle preposizioni bisillabiche, sempre proclitiche nella lingua, che vanno così a rafforzare l'accento della parola che le segue. La terza allarga il campo alla situazione sintattico-intonativa, ovvero prende in considerazione gli elementi che precedono e seguono la parola in questione, spesso determinanti (si pensi al caso appena accennato delle preposizioni articolate) nel misurare il suo peso ritmico, crescente in proporzione al numero di elementi atoni che lo circondano.

Per quanto chiari possano apparire tali criteri, e per quanto possano essere meccanicamente applicati (ammesso che ciò costituisca sempre un vantaggio per una corretta scansione), non si possono negare le difficoltà derivanti da un'operazione del genere, dalla riduzione di una realtà accentuale non sempre univocamente definita, che spesso si presta a plurime interpretazioni, in una griglia di schemi numerici binari, ovvero costruiti considerando ogni sillaba o atona o tonica, *tertium non datur*.

La meccanicità dell'operazione è inoltre messa ogni volta in discussione dal peculiare profilo intonativo dei versi melodrammatici, che riflette in senso lato la loro natura drammatica, spesso spezzati al loro interno dall'intersecarsi

225 *Ivi*.

entro il flusso di versi delle battute di dialogo tra i diversi personaggi, le quali in circa un sesto dei casi vengono a rompere l'integrità del verso suddividendolo in almeno due sezioni. Nel caso del recitativo la percentuale di versi spezzati supera il 25% dei versi totali, concentrata soprattutto, com'era naturale aspettarsi, tra gli endecasillabi piuttosto che tra i settenari (che raccolgono poco più del 15 % delle occorrenze). A questo fenomeno vanno ricondotti quei pochi casi, a cui si è velocemente accennato in precedenza, di contiguità triaccentuale entro lo stesso verso, causata molto spesso dall'incontro tra due sillabe finali di battuta in contraccento ed un'altra tonica con cui inizia la successiva battuta («Ogni dì appar. | Forse un rival! | Del Doge»²²⁶, *Simon Boccanegra* I, 2), o viceversa tra una tonica finale di battuta e le due sillabe iniziali della successiva in contraccento («Va, sposa mia. | Te, Vergin santa, invoco!», *I Lombardi alla prima crociata* I, 6), oppure dalla successione di tre diverse battute («E trema dal mentir! | Chiedi! | Ove vai?», *Trovatore* III, 4). L'appartenenza a battute diverse implica che le singole sezioni a contatto appartengano a sintagmi sintattico-intonativi differenti, e da questo punto di vista risulta non del tutto efficace l'attribuzione convenzionale degli ictus agli accenti esterni con abbassamento di quello centrale, dato che in questi casi andrebbe valorizzato lo status di accento di sintagma oltre a quelli delle singole parole. Così ad esempio, se convenzionalmente sul verso tratto dai *Lombardi* la convenzione vuole che gli *ictus* vengano posti sulla 4^a e 6^a sillaba, non si può certo totalmente ignorare l'accento sul pronome in 5^a posizione che, di per sé assai debole, acquista una notevole intensità in quanto non solo

226 Con il segno grafico della barra verticale | ho inteso indicare il confine di battuta nel caso appunto un singolo verso risulti sezionato dal succedersi al suo interno di battute diverse, mantenendo comunque la barra inclinata / a segnalare una stringa di testo appartenente a versi differenti, come ad esempio nel caso di «La donna è mobile/qual piuma al vento» (*Rigoletto* III, 2).

anticipa il proprio verbo di riferimento, ma subisce da questo un distacco, per inserzione del sintagma nominale in funzione di vocativo, che separa i due elementi del sintagma verbale accrescendo in questo modo la percepibilità dell'accento sul pronome. Tuttavia la scarsità di occorrenze che tale fenomeno raccoglie, assieme al fatto che, nonostante le varie, possibili letture che a questi versi possono essere date, le sedi istituzionali di ictus risultano comunque occupate da sillabe toniche (seppur di una tonicità eventualmente interpretabile anche sul piano sintagmatico), sono un indice di come, nonostante quei casi in cui il verso parrebbe perdere la sua integrità, i principi metrici tradizionali si dimostrano in grado di poter rispondere senza eccessivi strappi alle esigenze richieste da un testo che, per quanto poetico, è comunque destinato ad essere inglobato e ad integrarsi entro due “contesti” artistici eterogenei, drammaturgico e musicale.

Un'ultima, curiosa annotazione su come l'interna divisione imposta dallo spezzettamento dell'endecasillabo mostri nei primi due esempi come esso si componga al proprio interno secondo un modulo singolare di doppio quinario + trisillabo piano. Più precisamente, nel primo di essi da un doppio quinario con entrambi gli emistichi tronchi seguito da un trisillabo iniziante per consonante, nel secondo da un doppio quinario interamente piano seguito da trisillabo iniziante per vocale, tramite la quale si lega al doppio quinario per sinalefe, grazie a cui il verso rientra perfettamente nella regolare misura endecasillabica.

Nel distinguere i diversi profili accentuali si farà spesso riferimento alla nozione di “modello” ritmico proposta da Menichetti, intesa come «una prima, embrionale ma necessaria approssimazione, tanto più generica quanto più estesa risulta la sua applicabilità» ottenuta deducendo dai singoli versi «i tratti

ritmici più sicuri e costanti»²²⁷ ed utilizzata come chiave con cui interpretare l'andamento di altri versi dello stesso tipo. Non si tratta perciò di un modello costruito in modo astratto a prescindere dai versi, con la pretesa di farvi rientrare la loro variabile realtà (estremamente variabile nel caso dell'endecasillabo o del settenario) forzando le proprietà linguistiche delle parole che lo compongono. Piuttosto si procederà a far emergere tale modello solo a partire dai versi, la cui natura compromissoria, tra le esigenze del metro e della lingua, tende ad evitare da un lato una sua applicazione troppo meccanica, con i rischi che si sono visti, dall'altro un suo trascinarsi verso i molteplici ritmi che una lettura meramente prosastica indurrebbe a promuovere. In realtà, questo concetto si basa comunque sul presupposto che il modello sia dotato di una certa inerzia ritmica verticale, in forza della quale ci si aspetterebbe di ritrovare lo stesso modulo ritmico anche nei versi successivi a quelli da cui è stato estratto: il fatto che non sempre ciò accada, perlomeno per quanto riguarda i versi imparisillabi, lungi dal mostrare l'inapplicabilità di tale procedimento, consente anzi di individuare in modo più chiaro quei punti in cui, nel contesto dei singoli versi, la pratica versale si distacca dalla periodicità indotta dal modello, esaltando accenti in esso non previsti, oppure sopprimendone alcuni tra quelli previsti (ovviamente mai l'ultimo), o ancora variando il ritmo in una successione di versi, quei punti insomma in cui la versificazione mostra di allontanarsi dall'imperatività dovuta all'inerzia ritmica. Un discorso analogo vale anche riguardo al rapporto tra il modello e la lingua, a proposito del quale verranno perciò messi in evidenza gli eventuali scarti tra una pronuncia fedele alle norme linguistiche rispetto ad un'altra più riverente nei confronti della sensibilità metrica. Come brevemente accennato,

²²⁷ *La metrica italiana*, cit., p.p. 374-375.

tale modello appare facilmente circoscrivibile per quei versi detti “ad arsi bloccate” (come ad esempio, oltre al novenario dattilico, il decasillabo anapestico di 3^a6^a9^a o l’ottonario trocaico di 3^a7^a)²²⁸. Molto più complicato, per non dire quasi impossibile, procedere analogamente nei riguardi dell’endecasillabo e del settenario (versi detti “ad arsi mobili”), per i quali è necessario sfumare non poco ogni modello proponibile in base alle loro realizzazioni particolari. soprattutto per il primo, dotato di una pressochè infinita varietà ritmica, minore, anche per la sua minore espansione sillabica, ma pur sempre notevole per il secondo.

228 A questi versi è possibile applicare quella che Menichetti chiama “scomposizione ritmica”, secondo cui «un modulo ritmico relativamente lungo è facilmente compatibile con uno costituito dalla somma di moduli più brevi purchè questi siano tra loro omogenei», individuando in essi una sorta di «inerzia orizzontale» dovuta alla molteplice ripetizione dello stesso piede ritmico al loro interno, a cui corrisponde spesso un’analoga inerzia a livello verticale.

4) Versi astrofici

Le tipologie versali costituenti le strofe libere abbiamo detto essere essenzialmente limitate ad endecasillabi e settenari, a cui solo a partire dalla collaborazione con Boito può aggiungersi sempre più stabilmente il quinario, già in diversi punti rintracciabile nel rifacimento a lui affidato del *Simon Boccanegra* di Piave (1856), dove l'alternanza rimane invece strettamente circoscritta ai due versi principali, mentre nella versione del 1880 abbiamo già visto come spuntino qua e là una mezza dozzina di quinari entro il recitativo, di cui tre nella strofa libera riportata nel primo capitolo. Il loro numero risulta poi quasi triplicato (17) nel successivo *Otello*, totalmente di mano boitiana, per triplicare infine ancora una volta in *Falstaff* giungendo a contare quarantasette occorrenze, a fronte di un aumento nel volume dell'opera di circa il 40 % rispetto ad *Otello*. Le occorrenze di versi differenti da quelli nominati finora appaiono piuttosto eccezionali dato che non trovano seguito nel proseguo della strofa in cui si trovano inseriti né dell'intero libretto, come riguardo all'ottonario di *Aroldo* (IV, 3) «A te, a prora... | Tira...forte», isolato rispetto ai versi circostanti, regolarmente appartenenti alle due misure canoniche. Altri casi si hanno in *Macbeth* (I, 2) in occasione del primo incontro con le streghe, le quali replicano per tre volte l'identico saluto «Salve!», computabile come triplo bisillabo, dato che non si susseguono sulla stessa riga ma occupano ognuno una riga propria, oppure riassembleabile in un senario giambico (lettura che non contribuisce a renderne più omogenea la misura). Simile a questo il caso, presente solo nel secondo *Macbeth* (IV, 11), del quadrisillabo tronco di saluto al nuovo re («Salve, o re!») che pare interporsi tra il recitativo che lo

precede e l'”Inno” finale che lo segue, con cui condivide la rima tronca del primo settenario di ogni strofa ma non, evidentemente, la misura versale. Sempre in *Macbeth* la ripetizione di una breve formula ripresa dal vaticinio delle streghe (espresso entro quel contesto in decasillabi) inserisce due decasillabi entro la successione regolare di endecasillabi e settenari, isolandoli al suo interno anche in forza della rima baciata che caratterizza la coppia. Diverso il caso della *Forza del destino* (II, 3) dove nella seconda versione all'interno di una strofa libera si situa una quartina di ottonari non del tutto disarticolata rispetto al resto del recitativo, dato che sul quarto ottonario («che non sono baccellieri») viene ad innestarsi un ulteriore sezione versale appartenente a battute diverse («Ah! Ah! È fuggito!») che ne completa la misura trasformandolo in endecasillabo, anche se poco canonico, con accenti di 3^a e 7^a e sinalefe che attenua lo stacco tra le due battute, la quale nasconde dal computo sillabico le indicazioni di risata con cui inizia la battuta innestata. Metricamente diversa la situazione che troviamo nel libretto della prima versione dell'opera, dove i quattro ottonari paiono essere stati normalizzati in sede editoriale, con qualche scarto sintattico, in tre settenari, sull'ultimo dei quali («nè sono baccellieri») s'innesta allo stesso modo la successiva battuta in modo da ottenere sempre un endecasillabo, stavolta però più regolare con accenti di 2^a e 6^a e diafe che, posta all'altezza della giuntura tra le due battute, viene a sottolinearne lo stacco. Non mancano poi presenze isolate di versi doppi in strofe di recitativo, registrabili solo nei libretti successivi al primo *Boccanegra*, dove ad inizio di una strofa libera troviamo il doppio quinario «M'ardon le tempia – un fuoco io sento» (III, 4) che nella seconda versione verrà normalizzato da Boito in «M'ardon le tempia...un'atra vampa

sento» (III, 3). Gli altri casi compaiono tutti nei due libretti boitiani, nei quali abbiamo già osservato come le tipologie versali accolte nel recitativo aprano la loro gamma a misure sempre più diverse passando dal primo al secondo di essi. Per la precisione uno solo di essi si trova in *Otello*, culmine di una sorta di amplificazione ritmico-prosodica, condotta per addizione di piedi anapestico-dattilici, che agisce sui versi affidati alla voce del moro «o sulla tua testa/s'accenda e precipiti il fulmine/del mio spaventoso furor che si desta» (II, 5) nel momento in cui Jago inizia ad insinuare nella sua mente il tarlo della gelosia, attirandosi così l'iperbolica minaccia, che in questa peculiare forma trova un'espressione in un certo qual modo più plastica, fruibile non solo dall'orecchio ma anche dall'occhio.

E' già stato più volte sottolineato come tra recitativo in versi astrofici ed i pezzi misurati in versi strofici che di solito lo seguono esista uno stacco dal punto vista strutturale che tiene metricamente separati i due componenti fondamentali della forma melodrammatica. A differenza di quanto osservato nella *Forza del destino* II (II, 3), dove la strofetta di ottonari risulta comunque inserita entro una strofa più ampia di recitativo, in *Otello* (I, 1) un fenomeno simile congiunge entro un unico verso la fine di un cantabile e l'inizio del successivo recitativo, attraverso un'analogia connessione laddove al termine del quinario tronco finale («non temo il ver...») dell'ebbra canzonetta «Inaffia l'ugola» s'innesta un settenario giambico sdrucchiolo («e bevo... | Ah! Ah! | Dal calice») in unione col quale viene a costituire un regolare endecasillabo (con profilo di 2^a4^a6^a10^a), seguito da un quinario addirittura bisdrucchiolo («Gli orli s'imporporino»). Alla mano di Boito è di nuovo riconducibile un caso vicino a quello appena riportato: in *Simon Boccanegra* II (III, 1) un endecasillabo

integro risulta spezzato, tra l'8^a e la 9^a sillaba, in due sezioni per incastonamento nel corpo del verso della tetrastica «Dal sommo delle sfere» con cui un “coro interno” (ma esterno alla scena) si interpone all'interno della battuta dello stesso personaggio:

PAOLO

Già mi precede nell'avel!...

CORO INTERNO:

(Dal sommo delle sfere

Proteggili, o Signor;

Di pace sien foriere

Le nozze dell'amor)

PAOLO

Ah! Orrore!!

o meglio, in forza della sua connotazione come coro nuziale, catalizza la prosecuzione della scena provocando la successiva confessione da parte di Paolo del suo misfatto principale, motore del dramma, ovvero il rapimento di quella che nelle scene precedenti è stato scoperto essere la figlia del doge Boccanegra. Vi sono casi in cui il collegamento tra recitativo e cantabile viene attuato in maniera più sottile, ad esempio prefigurando all'interno dell'endecasillabo astrofico finale di una strofa libera lo schema ritmico del verso che caratterizza la strofa misurata ad esso successiva: ad esempio nei *Lombardi alla prima crociata* (IV, 5) il recitativo termina con il verso «Favella...**chi sei tu?...Pagano io sono**», nel quale è possibile ravvisare la presenza di un ottonario canonico (in grassetto) di 3^a5^a7^a dopo il verbo trisillabo ad inizio verso, che anticipa così il metro del cantabile che segue, in due moduli tetrastica+distico di ottonari. Un caso simile lo si ritrova in *Rigoletto* (III, 10), anche se nel verso «L'acciar qui **mi piagò...Chi t'ha colpita?**» il contraccento tra 2^a e 3^a sillaba ed il conseguente profilo intonativo

contribuiscono meno a rendere percepibile l'andamento ritmico dell'ottonario individuabile all'interno dell'endecasillabo dopo la 3^a sillaba, esso pure con gli accenti canonici di 3^a e 7^a, e seguito da un modulo decastica+distico di ottonari. Anche un verso in *Otello* (I, 1) partecipa al fenomeno, più precisamente l'endecasillabo dattilico «Evviva Otello! - Vittoria! Vittoria!!», il cui profilo ritmico prosegue anche nella strofa misurata seguente («Vittoria! Sterminio!»), in senari costantemente accentati su 2a e 5a, come il secondo emistichio dell'endecasillabo che la precede, da cui viene ripresa la parola chiave dell'esultanza. Leggermente differente il caso di *Giovanna d'Arco* («tal nome or qui! - Lasciatemi – Lo voglio!», Pro, 2) sia per il tipo di verso prefigurato, un settenario sdrucchiolo, sia per la porzione dell'endecasillabo interessata dal fenomeno, non più la seconda ma la prima. Il fatto che sia possibile individuare un settenario entro un endecasillabo è dopotutto normale, tuttavia il fatto che si tratti di un settenario sdrucchiolo come quello dei primi due versi dispari della strofa misurata successiva potrebbe indicare che non si tratti di una semplice coincidenza ma come una sorta di eco anticipatrice, quasi come se il cantabile tentasse di sbocciare prima del tempo ad esso riservato. Un caso assai più pronunciato, dato che coinvolge l'intero endecasillabo astrofico, è presente in *Stiffelio* (III, 6), dove quasi ad inizio scena compare il verso «Sì...questa sera... | Voi!...Come? Udite», che può essere facilmente letto come un normale endecasillabo ponendo una dialefe all'altezza della settima sillaba, che la separa così dal verbo trisillabo che conclude il verso, per quanto non certo comune tra due atone, a prescindere dalla pausa che le separa. L'ambiguità di tale verso sta proprio in quella dialefe, che se applicata, come visto, ci fornisce un convenzionale verso di recitativo, mentre

optando per la sinalefe otteniamo un perfetto doppio quinario ritmicamente sintonizzato con il cantabile che segue («Opposto è il calle che in avvenire»), la cui prima coppia di versi, rimanti tra loro, si trova in forte assonanza con gli ultimi due del recitativo, anch'essi a rima baciata. Il legame fonico tra recitativo e cantabile è ancor più sensibile in *Giovanna d'Arco* (III, 5) grazie alla rima interna che lega l'emistichio *a minore* dell'endecasillabo astrofico finale («Rotto è il nemico, ma Giovanna è spenta!») con i vv. 1 («Quale più fido amico») e 3 («supplice a voi lo dico») dell'ottastica che viene dopo.

Infine, in un paio di occasioni il passaggio da recitativo a cantabile risulta ancora sfumato, ma in maniera meno percettibile rispetto ai casi sopra mostrati poiché il collegamento tra i due elementi strutturali non viene tracciato metricamente ma attraverso una continuità sintattica, in virtù della quale la frase con cui termina il recitativo non viene conclusa da una pausa forte ma prosegue il proprio flusso sintattico anche nei versi strofici del cantabile seguente. In *Otello* (II, 4) il passaggio dall'uno all'altro elemento avviene entro un periodo ipotetico che ha la protasi in corrispondenza dell'ultimo endecasillabo astrofico («Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato») mentre l'apodosi occupa i primi due settenari della decastica (sempre per la voce di Desdemona) «Dammi la dolce e lieta / parola del perdono», che così chiude il periodo iniziato nel recitativo. In *Corsaro* (II, 6) lo stacco è assai più sensibile dato che coinvolge una forte inarcatura sintagmatica inserita in un contesto anastrofico per cui l'endecasillabo astrofico concludente il recitativo («Fa ch'egli venga... | Onde, o Dervis? | Dei perfidi») termina con un genitivo sospeso il cui sostantivo di riferimento arriva solo al termine del successivo settenario «Fuggii pur or l'artiglio» con cui inizia

l'ottastica misurata, a saturare quindi l'intensa valenza inarcatoria dell'innesco sfociante infine in un verso strofico.

4.1 Endecasillabi astrofici

Procedendo ad una ricognizione metrica generale riguardante i profili assunti nei libretti verdiani dal verso principe della tradizione poetica, mi è parso utile iniziare da una serie di dati quantitativi sull'intero *corpus*, per poi procedere ad ulteriori più sottili e puntuali osservazioni in diacronia. Va innanzitutto precisato che l'endecasillabo compare anche come verso strofico in alcuni sporadici pezzi cantabili, e come tale verrà trattato nella seconda parte di questo capitolo. Mi pare per ora sufficiente quantificarne la presenza in 332 occorrenze, in rapporto con l'omologo astrofico di 1 a 10, contando esso poco più di 3500 versi, racchiusi tutti nelle sezioni di recitativo. La maggioranza, seppur di poco, relativa dei casi (1129) non fa riferimento ai due precipui schemi istituzionali *a minore* o *a maggiore*, ma in un certo senso alla loro combinazione nel profilo con accenti su entrambe le sedi principali, in 4^a e 6^a posizione²²⁹, stabilmente accentati quindi nella parte centrale del verso, cosa che permette loro un certo grado di ambivalenza potendo reggere un'esecuzione che metta maggiormente in risalto uno dei due ictus, oltre che esaltare l'andamento giambico che generalmente caratterizza i versi endecasillabici. Accanto a questo gruppo, con un numero quasi pari di occorrenze (1105) troviamo il modello *a maggiore*, il cui numero risulta quasi perfettamente distribuito tra i profili con tonicità maggiormente concentrata nella prima

229 A cui si possono ricondurre gli schemi: 1a4a6a10a, 2a4a6a10a, 4a6a10a, 1a4a6a8a10a, 2a4a6a8a10a, 4a6a8a10a.

parte del verso (500)²³⁰, e quelli che seguono una distribuzione degli accenti più equilibrata che conti come tonica anche l'8^a sillaba (605)²³¹. Infine più distaccato, con quasi un quarto delle occorrenze in meno rispetto agli altri due raggruppamenti, troviamo il profilo *a minore* con quasi novecento casi, di cui solo un'esigua minoranza (78) segue un ritmo regolarmente dattilico con ictus costante sulla 7^a e quasi altrettanto costante sulla 4^a (solo in otto casi il primo ictus cade sulla 3^a)²³², negli altri casi (804) esso risulta canonicamente accentato sulla 4^a e 8^a sillaba²³³. I restanti casi, costituenti meno di un settimo degli endecasillabi totali, risultano caratterizzati da un contraccento, che nella quasi totalità dei versi qui raccolti si limita a colpire, anche riguardo a questo fenomeno, le prevedibili sedi tradizionali poste tra 6^a e 7^a (224) o tra 4^a e 5^a sillaba (105), in corrispondenza delle cesure istituzionali²³⁴, dietro le quali si colloca la 3^a sillaba colpita da contraccento in un centinaio di casi (di cui 60 coinvolgenti la sillaba precedente, 44 quella successiva); assai distanti le altre posizioni (1^a e 2^a, 5^a e 6^a, 7^a e 8^a) attestate ognuna attorno alla dozzina di casi.

La tabella alla pagina seguente mostra la distribuzione dei tre profili generali sopra considerati entro ciascun libretto, e permette di procedere ad alcune osservazioni più specifiche riguardo alle dinamiche che ognuno di essi assume

230 Con riferimento agli schemi di 1a6a10a, 2a6a10a, 3a6a10a, 1a3a6a10a.

231 Schemi di 1a6a8a10a, 2a6a8a10a, 3a6a8a10a, 1a3a6a8a10a, assai affini a quelli inseriti nella nota precedente.

232 Tale schema poco ortodosso corrisponde spesso a versi di insolita fattura, come nel caso osservato nella Forza del destino (II, 3-4) con passaggio entro il corpo del verso da cantabile a recitativo, oppure, sempre nella stessa opera, nel caso del verso in latino «Tu das epulis accumbere Divum» (II, 1), che grazie a questa accentazione dimostra di potersi adattare senza eccessive complicazioni alle regole della metrica italiana.

233 Comprendente quindi i seguenti schemi: 4a8a10a, 1a4a8a10a, 2a4a8a10a.

234 A questo proposito, anche nella librettistica verdiana è possibile osservare quanto rilevato da Brizi riguardo ai libretti di Metastasio (*Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, in *Da limpida vena. Scritti scelti*, Diasistema, 2012, p. 25), dove «l'endecasillabo con accenti ribattuti di sesta e settima (...) determina spesso (...) una cesura centrale che bipartisce il verso, ne rileva la scomposizione (settenario tronco o sinalefico + quinario) e rende linguisticamente pertinente un fatto fisiologico, quello della pausa, di per sé extralinguistico». Resta valida anche una seconda considerazione nel rapporto tra versi con contraccento a maggiore o a minore, ovvero il fatto che, nonostante la minor frequenza d'impiego, il contraccento di 4a e 5a risulta più organico nell'impiego in quanto viene, in un numero proporzionalmente più alto di casi, a marcare una cesura, «per lo più in presenza di apocope in pausa forte», molto spesso in Verdi provocata dal fenomeno, già discusso, dovuto alla congiunzione di due o più battute di dialogo entro lo stesso endecasillabo.

lungo l'intera produzione librettistica composta sotto l'egida verdiana, la quale, com'è già stato precisato, si manifesta attivamente dopo il 1842, ovvero dal momento in cui, dopo il successo altalenante (ma infine colto in pieno con *Nabucco*) conseguito con le prime tre opere, composte su libretti in buona parte già conclusi prima di giungere nelle mani di Verdi, sarà lo stesso compositore ad interagire direttamente col proprio librettista nella composizione dei libretti per le proprie opere²³⁵. In ogni caso, data la limitata

	Ictus su 4 ^a e 6 ^a sillaba	Schemi <i>a minore</i>		Schemi <i>a maggiore</i>
		4 ^a e 8 ^a	4 ^a e 7 ^a	
<i>Oberto</i>	19	19		17
<i>Un giorno di regno</i>	32	17	1	45
<i>Nabucco</i>	19	17	1	13
<i>I Lombardi</i>	35	22	1	20
<i>Ernani</i>	35	21		25
<i>Due Foscari</i>	31	16		25

235 Non che il carattere del giovane Verdi si dimostri poi così permissivo, rispetto a quello della maturità, da accettare totalmente di adeguarsi ad un libretto già scritto prima di essergli presentato, piuttosto esso, pur tollerando, data l'ancora scarsa esperienza, di accettare libretti per così dire "a scatola chiusa" (decisione comunque conseguente ad una loro attenta lettura, ma fundamentalmente valida sia per *Oberto* che per *Un giorno di regno*), mostra in diverse occasioni quanto il maestro cercasse già di intervenire nell'introdurre modifiche in grado di rispondere alla veste musicale che egli andava figurandosi. Uno degli episodi più celebri ci viene narrato dallo stesso Verdi in un racconto autobiografico datato 19 ottobre 1879, trascritto probabilmente da Giulio Ricordi (riportato in *Vita aneddotica di Verdi*, A. Pugin, Ricordi, Milano, 1881; per le circostanze della stesura vd. *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di P. Pietrobelli, M. di Gregorio Casati, C. M. Mossa, EDT, Torino, 1988, p. 24 e ss.), nel quale, ripercorrendo a distanza di una quarantina d'anni quel suo travagliato ed a tratti sconsolante periodo d'esordio, c'informa delle «punte drammatiche» raggiunte dal suo «scontro con l'esterrefatto Solera» (il quale probabilmente non immaginava una simile verve nell'animo del giovane compositore, di cui era comunque più giovane di un paio d'anni), tra cui la punta massima raggiunta riguardo alla composizione della "Profezia" di Zaccaria per *Nabucco*: «nel terzo atto esso aveva fatto un duettino amoroso tra Fenena e Ismaele, a me non piaceva perchè raffreddava l'azione e sembrava togliesse un po' alla grandiosità biblica che caratterizzava il dramma: una mattina che Solera era da me gli feci tale osservazione: ma esso non voleva tenerla per buona, non tanto forse perchè non la trovasse giusta, quanto perchè gli seccava tornare sul già fatto: si discutevano d'ambo le parti le ragioni: io teneva duro ed esso pure. Mi domandò che cosa volevo in luogo del duetto, e gli suggerii allora di fare una profezia del Profeta Zaccaria: non trovò cattiva l'idea, e coi ma e coi se, disse che ci avrebbe pensato e l'avrebbe poi scritta. Non era ciò ch'io volevo, perchè sapevo che sarebbero passati molti e molti giorni prima che Solera si decidesse a fare un verso. Chiusi a chiave l'uscio, mi misi la chiave in tasca, e tra il serio e il faceto dissi a Solera: "Non sorti di qui se non hai scritto la profezia: eccoti la Bibbia, hai già le parole bell'e fatte". Solera, di carattere furioso, non pigliò bene questa mia sortita: un lampo d'ira gli brillò negli occhi: passai un brutto minuto perchè il poeta era un pezzo d'uomo che poteva aver presto ragione dell'ostinato maestro, ma d'un tratto si siede al tavolo ed un quarto d'ora dopo la profezia era scritta!». Mila tuttavia insinua dei dubbi anche sulla totale attribuzione del pezzo alla mano del forzato Solera, ma su questo cfr. M. Mila, *Verdi*, a cura di P. Gelli, BUR, Milano, 2012, p. 143.

<i>Giovanna D'Arco</i>	23	27		13
<i>Alzira</i>	30	24		17
<i>Attila</i>	8	20		11
<i>Macbeth I</i>	20	17	2	51
<i>Masnadieri</i>	20	7	1	69
<i>Corsaro</i>	13	16		19
<i>Battaglia di Legnano</i>	35	40		29
<i>Luisa Miller</i>	41	46	1	27
<i>Stiffelio</i>	22	7		19
<i>Rigoletto</i>	36	24	2	41
<i>Trovatore</i>	41	48		45
<i>Traviata</i>	64	33	1	48
<i>Simon Boccanegra I</i>	61	45	6	61
<i>Aroldo</i>	45	10	1	26
<i>Un ballo in maschera</i>	40	29	5	19
<i>La forza del destino I</i>	89	35	5	86
<i>Macbeth II</i>	25	18	3	55
<i>La forza del destino II</i>	88	45	4	73
<i>Aida</i>	42	43	5	37
<i>Simon Boccanegra II</i>	82	65	11	87
<i>Otello</i>	92	65	31	83
<i>Falstaff</i>	59	27	9	56

rilevanza musicale del recitativo, seppure sempre accompagnato dall'orchestra (tranne che in *Un giorno di regno*), e data la supervisione di Verdi che, lungi dal poter essere indicato come autore (qui inteso nel senso di verseggiatore) dei libretti da lui musicati, si erge comunque, in quanto garante ultimo della riuscita dei propri melodrammi, come costante punto di riferimento e di confronto lungo il percorso di stesura del testo poetico-drammaturgico, si

tenterà di individuare, se possibile, alcune costanti stilistiche non solo relative ai singoli librettisti, oppure di certificare la loro irreperibilità. Cominciando dalla trilogia d'esordio, balza all'occhio lo scarto che, riguardo ai profili *a maggiore* e a quelli di 4^a e 6^a, distingue un libretto comico come *Un giorno di regno* (il cui libretto originale fu composto da Felice Romani più di vent'anni prima) dai due libretti seri solariani che cronologicamente lo incorniciano, i quali mostrano viceversa un certo grado di uniformità confrontandoli l'uno all'altro (si segnala solo una lieve flessione in *Nabucco* dei profili *a maggiore*), in particolare riguardo alla terza categoria, che vede più che triplicate le proprie occorrenze. Tuttavia già a partire dalla quarta opera, non più tratta da un libretto precedentemente approntato, inizia a profilarsi una più decisa preminenza di endecasillabi appartenenti al primo gruppo, che si mantiene anche nei due successivi libretti di Piave, anche se in proporzioni sempre più ristrette, soprattutto in rapporto con i profili *a maggiore*, il cui peso numerico cresce a differenza delle altre due categorie che invece subiscono un calo. Nelle ultime due opere di Solera per Verdi, *Giovanna d'Arco* (1845) e *Attila* (1846, in realtà lasciata incompiuta e portata a termine da Piave), le proporzioni cambiano di nuovo, con un forte abbassamento dei profili *a maggiore* di contro alla prevalenza stavolta acquisita dai profili *a minore*, assai vistosa in *Attila*, prima di essere rovesciata nei due successivi libretti del 1847 sia da Piave (*Macbeth*) sia da Maffei (*Masnadieri*), nei quali si assiste alla notevole prevalenza degli schemi *a maggiore*, che nei *Masnadieri* raggiungono poco meno che il triplo delle occorrenze degli altri due raggruppamenti. Nel *Corsaro* Piave pare invece tornare ad una situazione vicina a quella degli esordi, seppure speculare, ovvero leggermente sbilanciata verso i profili *a maggiore*, senza però

raggiungere i numeri della coppia del '47.

Lungo questo percorso non ci si è dimenticati di *Alzira* (1845), ma si è deciso di tenerla finora in secondo piano per meglio confrontarla con gli altri due libretti di Cammarano ad essa successivi, *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller* (1849), data la differenza nella loro caratterizzazione metrica: abbastanza omogenee quest'ultime due opere confrontandole l'una con l'altra, in virtù della preminenza in entrambe degli schemi *a minore*, rispetto ad *Alzira*, al cui interno la distribuzione degli endecasillabi pare seguire una dinamica simile a quella rintracciabile nei *Lombardi*, ma con uno stacco maggiore tra secondo e terzo gruppo, mentre in quello lo stacco del primo verso gli altri due gruppi era molto più vistoso. In *Trovatore* vengono ribadite le preferenze, palesate già da Cammarano nei due libretti del '49, nei confronti degli schemi *a minore*, mentre gli endecasillabi con profilo *a maggiore* vedono incrementare il proprio numero fino a raggiungere la seconda posizione, anche se la distanza numerica che separa i tre raggruppamenti subisce un deciso calo.

Con *Trovatore* siamo quindi sconfinati nella trilogia popolare, i cui tre componenti non si dimostrano poi così vicini dal punto di vista stilistico, mostrando una fisionomia assai diversa l'uno dall'altro: la vicinanza numerica tra i tre gruppi accentuali osservata nel libretto di Cammarano subisce infatti un opposto squilibrio poiché mentre in *Rigoletto* Piave mostra una leggera predilezione per i tipi *a maggiore*, in linea con il di poco precedente *Stiffelio* (a prescindere dalla quantità di endecasillabi astrofici in esso impiegata, di molto inferiore a *Rigoletto*, soprattutto riguardo ai tipi *a minore*)²³⁶; in *Traviata*,

236 Il suo rifacimento nel 1857, da cui avrà origine il libretto di *Aroldo*, segna una forte crescita nel numero di endecasillabi astrofici, i cui schemi seguono una disposizione affine a quella già osservata nello *Stiffelio* del 1850, caratterizzandosi soprattutto per il nutrito incremento di endecasillabi con 4^a e 6^a sillaba accentata, più che raddoppiati nel passaggio dalla prima alla seconda versione.

sempre per mano di Piave, la situazione è completamente rovesciata con netta prominenza dei tipi di 4^a e 6^a; unico tratto comune tra i due libretti piaviani lo scarso favore raccolto dal tipo *a minore*, il quale, anche se di poco, risulta invece essere la categoria maggiormente rappresentata in *Trovatore*.

Addentrandonci nel settore cronologicamente più avanzato del *corpus*, si può notare senza grandi difficoltà come la maggior parte dei libretti condivida due caratteristiche abbastanza evidenti: la più visibile consiste nella non più sporadica (ma sempre costantemente in nettissima minoranza) comparsa di endecasillabi dattilici (di tipo quindi *a minore* ma con accento di 7^a e non di 8^a) da *Simon Boccanegra* I in poi, a partire dal quale il loro numero non risulta più ristretto a singoli casi isolati, fino all'avvento di Boito come librettista, che elegge questo tipo così cantilenante di verso quasi come propria cifra stilistica, tanto da raddoppiarne le occorrenze nella seconda versione del *Boccanegra* da lui curata, fino a raggiungere la punta massima con i 31 casi di *Otello*, incremento ancor più notevole considerando che prima del 1880 essi non hanno mai contato più di sei occorrenze, ridotte addirittura a due nei libretti precedenti il 1856. La seconda caratteristica riguarda invece la distribuzione dei tre raggruppamenti generali: in *Simon Boccanegra* e *La forza del destino*, ultimi due libretti di Piave, i casi riportabili al primo ed al terzo tipo tendono ad equivalersi (giungendo nel primo *Boccanegra* alla perfetta parità), a scapito di quelli del secondo tipo, nettamente sfavoriti. Situazione simile in *Falstaff*, per il quale è comunque necessario precisare, oltre all'appartenenza al genere comico, quanto il recitativo mostri all'altezza del 1893 d'aver oramai definitivamente smesso di configurarsi come unico elemento formalmente dinamico all'interno della tradizionale dialettica melodrammatica, in continua

oscillazione tra momenti di stasi ed azioni sceniche. Per quanto riguarda gli altri tre libretti, *Un ballo in maschera* risulta essere l'unico i cui endecasillabi, a prescindere dal loro aumento, seguono una distribuzione allineata alle proporzioni rilevate in opere appartenenti al primo settore del corpus, più precisamente nei *Lombardi* ed in *Alzira*; *Aida* ed *Otello*, ultimi due libretti rimasti, costituiscono invece gli unici casi in cui la quantità di endecasillabi dattilici permette al tipo *a minore* di raccogliere il numero maggiore di casi, quantità che si dimostra assai più decisiva in *Otello* data la mole da essi raggiunta, in grado così di superare, anche se di poco, le occorrenze del tipo di 4^a e 6^a, il quale si attesta comunque davanti ai profili *a maggiore*.

4.2 Settenari astrofici

Circa un quarto (1292) dei versi astrofici totali è costituito da settenari, sempre in combinazione con l'endecasillabo nel formare le singole strofe libere, con l'eccezione qui di seguito riportata di *Simon Boccanegra* (I, 9) dove compare l'unica strofa di recitativo composta da soli settenari:

Pietro: Che disse?

Paolo: A me negolla.

Pietro: Che pensi tu?

Paolo: Rapirla.

Pietro: Come?

Paolo: Sul lido a sera

 La troverai solinga.

 Si tragga al mio naviglio;

 Di Lorenzin si rechi

 Alla magion.

Pietro: S'ei nega?

Paolo: Digli che so sue trame,

 E presterammi aita...

Tu gran mercede avrai...

Pietro: Ella sarà rapita.

E' facile percepire come l'andamento del discorso cambi passando dai primi tre versi, cui la spezzatura, attuata dalla triplice ripetizione del modulo sintattico fatto di domanda con risposta diretta, dona un carattere assai rapido ed irrequieto, alla seconda parte della strofa, dove le battute dei personaggi possono ora distendersi ad occupare più versi. Inoltre è possibile notare come le spezzature iniziali accentuino l'agilità di cui il settenario già di per sé è dotato, dando luogo ad un rapidissimo scambio d'informazioni, preliminare alla prosecuzione del dialogo, fatto di brevi scatti linguistici. Aggiungo solo un'altra osservazione, relativa allo scheletro metrico che questi primi tre versi mettono in luce: seguendo con attenzione i punti di rottura dei versi, e soprattutto i segmenti versali che questi vengono a distinguere, ci si può accorgere di come, dopo il trisillabo con cui si apre il recitativo, tali versi paiono procedere non più come lineari settenari, ma piuttosto come quinari giambici intagliati entro le sette sillabe di cui il verso integro è formato, ancor più evidente se, con l'ausilio di un'artificiale frammentazione strumentale, che tenga conto principalmente delle pause sintattiche, tali segmenti vengono posti nella successione «A me negolla» «Che pensi tu?» «Rapirla | Come?» «Sul lido a sera», dopodichè compare il primo settenario non spezzato. Tale fenomeno ritorna però al v. 7 in occasione della successiva spezzatura, che isola nella prima parte del settenario il segmento quinario tronco «Alla magion», il quale unito con sinalefe al v. 6 forma un regolare endecasillabo, sul quale si conclude la battuta di Paolo.

Questa breve sezione di recitativo ci fornisce poi lo spunto per esaminare le tendenze ritmiche caratterizzanti il settenario astrofico, in modo da ottenere una efficace pietra di paragone che ci sarà utile quando, nel paragrafo successivo, si procederà all'analisi del settenario strofico appartenente alle strofe misurate. In particolare, vorrei attirare l'attenzione sull'assenza in essa di settenari costituiti da «una “dipodia anapestica” con coda»²³⁷, ovvero il cui schema conti una sillaba tonica in 3^a sede: questo tipo infatti costituisce una nettissima minoranza dei casi (130), pari ad un decimo del numero totale (a cui si possono aggiungere i pochi casi che prevedono un *ictus* anche sulla prima sillaba, pari a 48), a differenza di quanto si può osservare riguardo all'endecasillabo, per il quale lo schema anapestico ritorna in un settimo (699) delle occorrenze totali, numero quasi equamente suddivisibile tra i casi con accentazione più attratta verso la parte iniziale (325) e quelli invece in cui l'accento cade anche sull'8^a sillaba (374), al cui interno viene così a combinarsi un primo emistichio anapestico seguito da un secondo emistichio giambico. Da questo punto di vista, l'andamento ritmico standard del settenario appare assai più uniformato sulla «struttura “giambica catalettica”» che prevede la disposizione degli *ictus* sulle sedi pari (874), eventualmente variato (in 283 occasioni) con inversione di battuta ad inizio verso passando così «a quella con “incipit” dattilico, “trocaica”», esemplificabile con i vv. 3 («Come? | Sul lido a sera»), 8 («Digli che so sue trame»), 11 («Ella sarà rapita») della strofa sopra riportata. Il caso del v. 8, nel quale l'*ictus* di quarta cadrebbe su un verbo monosillabo solitamente atono, ci consente di mostrare l'esistenza di una ventina di casi (un terzo dei quali contenuto nel solo *Falstaff*) in cui tra l'*ictus* di 1^a e quello di 6^a troviamo una valle accentuale che tende ad innalzare allo

237 B. Brizi, cit., p. 29, da cui sono state tratte anche le successive definizioni ritmiche citate in questa pagina.

status di tonica anche particelle che linguisticamente non ne sarebbero dotate come nel caso del pronome in «Lida! | Ma noi dobbiamo» (*La battaglia di Legnano* III, 8) o del possessivo in «Evita il tuo periglio» (*Falstaff* III, 2), entrambi in quarta sede. In certi casi tale accento opzionale parrebbe poter cadere in 3^a posizione, come in «voglie non alimento» (*Luisa Miller*, I, 2) o in «crescon sulla mia testa» (*Falstaff* II, 1) dove la bisillabicità della preposizione legittimerebbe maggiormente l'ictus. Tuttavia non sono pochi i casi in cui è impossibile individuare una particella da innalzare ad ictus, dato che il verso risulta formato da due polisillabi:

Chieggo ospitalità	Ernani II, 2
Spirito menzognero!	Masnadieri IV, 3
Eccomi prigioniero	Corsaro III, 5
Iside venerata	Aida I, 1
Qualche castigatoia	Falstaff III, 1

che ne occupano integralmente lo spazio sillabico, a meno di ipotizzare la presenza di accenti secondari sulle singole parole. Tornando invece ai casi con regolare struttura giambica, tale struttura appare nella maggioranza dei casi (418) ancor più esplicita in quanto l'*ictus* cade su tutte le sedi pari del settenario, assecondando così il modello ritmico sottostante, che rimane comunque percepibile sia nei casi in cui risulta atona la quarta sede (294), sia in quelli con ictus di 4^a e 6^a (162).

4.3 Combinazioni tra endecasillabi e settenari astrofici

La semplice analisi della struttura ritmica nei versi astrofici non potrebbe dirsi completa senza una discussione delle maniere attraverso cui può realizzarsi la combinazione entro le strofe libere di endecasillabi e settenari, dato che «gli schemi accentuativi dell'endecasillabo rivestono evidente funzione compositiva complementare in rapporto al settenario», e viceversa. Tale “composizione” è permessa sfruttando «l'effetto di identità-variazione ritmica» tra le due misure versali, certamente in virtù delle possibilità di scomposizione dell'endecasillabo nei moduli *a minore* (quinario+settenario) e *a maggiore* (settenario+quinario) messe in particolare risalto nei versi con accento ribattuto, accanto alle quali abbiamo visto agire un principio di scomposizione anche riguardo al settenario, entro la cui stringa sillabica risulta talvolta possibile ritagliare una sezione minore corrispondente ad un quinario. Soffermandoci comunque sui rapporti ritmici che intercorrono nei punti di contatto tra i due tipi di verso, la funzione compositiva rilevata da Brizi pare agire spesso per influenza dell'endecasillabo sul settenario, particolarmente evidente riguardo ai settenari anapestici, ovvero che prevedono un ictus in 3^a sede, molto spesso preceduti da un endecasillabo anch'esso anapestico (che però il più delle volte non compare a contatto con un settenario ad esso isoritmico), come ad esempio in:

Se lo scritto fatal della sorella
non mi tragge in inganno

Oberto I, 3

Pur nel sogno mel togli? | Io son, mi guarda
la tua figlia son io.

Masnadiere I, 6

Assaliti saremo!...| Ahimè!...Che dici!...

Trovatore III, 6

Ma de' nostri nemici

Già conversano insieme...Ed essa inclina,
sorridente, il bel viso.

Otello II, 2

Ovviamente non mancano i casi in cui sia l'endecasillabo a seguire un settenario anapestico:

Invan tutto è finito

Aida IV, 2

Sulla terra per noi | E' vero! E' vero!

Mi tradì l'infedele!...

Aroldo IV, 2

Ah, che odiarla dovrei...pur l'amo ancora!

Lo stesso fenomeno d'identità ritmica appare evidente anche riguardo ai versi a struttura giambica, forse ancor più evidente sia per la loro maggior presenza all'interno delle strofe di recitativo, sia per l'inerzia ritmica che spesso li caratterizza, come si può osservare negli esempi seguenti:

Il capo tuo o quel d'Ernani io voglio

Ernani II, 8

Intendi?...| Abbiate il mio.

Lieve sopor. | Le più gradite immagini

Alzira I, 3

Amor presenti ad essa

Ben la conobbe il padre!...Io cieco, audace
osai!... - Ma dunque i giuri

Luisa Miller II, 7

Ma d'una ferrea maglia

Giovanna d'Arco Pro, 4

E d'una spada, e d'un cimiero forse

Sia l'onda a lui sepolcro

Rigoletto III, 9

Un sacco il suo lenzuolo!...All'onda! All'onda!

Le possibilità combinatorie prevedono anche numerosi casi in cui il recitativo venga invece costruito con alternanza ritmica tra le due misure, in modo da variarne la cadenza evitando così di lasciarsi trascinare dall'uno o dall'altro tipo ritmico:

Ebben!...sia tale! Di Nabucco figlia,
qual l'Assiro mi crede

Nabucco II, 1

Delle lagrime tue...Già mel dicesti...
Ami; e degno fia
Di te l'eletto del tuo core... | O padre,
Fra' Liguri il più prode, il più gentile...

Simon Boccanegra II, 7

fino a comporre intere strofe costruite su di una variazione ritmica continua tra i versi di cui si compongono, come in questo esempio tratto da *La forza del destino* II (III, 7-8):

Alvaro: Né gustare m' è dato
Un' ora di quiete.

Affranta è l'alma

dalla lotta crudel.

Pace ed oblio indarno io chieggo al cielo.

Carlo: Capitan...

Alvaro: Chi mi chiama? (*Riconosce Carlo*)

Voi, che si larghe cure

Mi prodigaste.

Carlo: La ferita vostra

Sanata è appieno?

Alvaro: Sì.

Carlo: Forte?

Alvaro: Qual prima.

Carlo: Sosterreste un duello?

Alvaro: E con chi mai?

Carlo: Nemici non avete?

Alvaro: Tutti ne abbiám...ma a stento

Comprendo...

Carlo: No? Messaggio non v'inviava

Don Alvaro, l'Indiano?

Alvaro: Oh tradimento!

in cui i versi anapestici risultano disposti a distanza regolare l'uno dall'altro, più precisamente: nel primo gruppo di quattro versi, costituente la parte

monologante del recitativo, le posizioni dispari sono occupate da due settenari con accento di 3^a, proseguendo in questo modo anche nel v. 5, da cui ha inizio il dialogo vero e proprio, che a sua volta si estende per un tratto di 9 versi, al centro del quale, dopo il settenario con cui prende avvio, troviamo un altro settenario anapestico al v. 9, concludendosi infine il tutto con un endecasillabo al v. 13 con accenti di 3^a6^a10^a. Sarà così più semplice notare come i versi con accento di 3^a si trovino a distanza regolare l'uno dall'altro (staccati di un verso nel breve monologo iniziale, di tre nella successiva parte dialogica), con il v. 5 a fare in un certo senso da chiave per il passaggio dalla prima alla seconda situazione scenica, dopo il quale appunto aumenta la loro distanza senza che per questo venga abbandonata la regolarità nella loro disposizione. Tale verso infine, già suddiviso in due sezioni dalle due battute con cui comincia il dialogo, risulta fungere in un certo senso da linea di congiunzione tra due endecasillabi ricavabili all'interno dei vv. 4-6, dato che in esso termina in corrispondenza con la prima sezione l'endecasillabo «indarno io chieggo al cielo./Capitan...» (preceduto a sua volta da un altro endecasillabo, qui con contraccento, ritagliato tra i vv. 3-4: «dalla lotta crudel./Pace ed oblio») ed al contempo ha inizio un successivo endecasillabo trasversale «Chi mi chiama?/Voi che si larghe cure» reso però dai suoi accenti di 3^a ed 8^a strutturalmente poco ortodosso.

5) Versi strofici

La tabella 4 in appendice mostra la distribuzione delle varie tipologie versali impiegate a comporre, entro i singoli libretti, le strofe misurate sulle quali verranno realizzate le parti cantabili. Da un punto di vista più generico va innanzitutto puntualizzato come il numero di versi strofici sia quasi perfettamente diviso tra imparisillabi (5726) e parisillabi (5358), ai quali vengono ad aggiungersi i versi doppi (2543). All'interno di ognuna delle tre macrocategorie è possibile individuare un tipo metrico predominante, anche se in proporzioni assai poco simili: per i parisillabi si tratta dell'ottonario, che raccoglie circa il 65% (3509) delle occorrenze totali, seguito dal decasillabo con il 25% (1349) e dal senario con quasi il 10% (510); per gli imparisillabi la distribuzione risulta ancor meno uniforme dato che nella quasi totalità dei casi essi sono rappresentati da settenari, la cui quota arriva all'84% (4805), accompagnati dalla residua presenza di quinari, che superano di poco il 10% (581), ed endecasillabi, con meno del 6% dei casi (330); più vicine invece le percentuali relative ai vari tipi di versi doppi, dove nessuna sottocategoria metrica annovera una maggioranza assoluta dei casi, per quanto ad essa si avvicinino i doppi quinari con il 48% (1227) delle occorrenze, non troppo distanti da quelle dei doppi senari attestantisi al 32% (807), seguiti dai doppi settenari con poco meno del 20% (501), mentre decisamente residuale appare la presenza dei doppi ottonari, che contano in tutto otto occorrenze.

Com'è facile immaginare, la situazione generale tende a rispecchiare la distribuzione interna alle tre macrocategorie dei singoli tipi metrici, e così infatti

settenari ed ottonari assommano assieme più del 60% dei versi strofici totali, con l'ovvia prevalenza dei primi (35%) sui secondi (26%). Solo i decasillabi riescono appena a raggiungere, in percentuale, la doppia cifra con il 10% delle occorrenze, seguiti a breve distanza dai doppi quinari che però si fermano al 9%. Le altre tipologie (tra cui spiccano come unica eccezione i doppi senari con il 6%) si attestano al di sotto del 4% dei casi, percentuale raggiunta dai quinari, comunque non lontana da quella propria di senari (3,5%) e doppi settenari (3,5%), e in fondo nemmeno dal 2,5% rappresentato dagli endecasillabi.

Si può notare poi come le tipologie con numero maggiore di occorrenze risultino essere quelle che, al di là delle percentuali variabili raccolte all'interno dei singoli libretti, dimostrano una maggiore continuità d'impiego lungo il nostro *corpus*, portata avanti in maniera costante per quanto riguarda il settenario e l'ottonario, con una sola eccezione per i decasillabi (*Falstaff*) e per i doppi quinari (*Ernani*), mentre già i doppi senari ne contano più d'una (*Un giorno di regno*, *Attila*, *Aida*). Questi cinque tipi metrici costituiscono una sorta di minimo comune denominatore metrico, riscontrabile in quasi tutti i libretti (con maggior evidenza se ci si concentra sui primi quattro tipi versali), ma soprattutto a partire proprio dal primo libretto, che limita ad essi la propria tessitura metrica. La situazione ritorna poi replicata in *Alzira* (primo libretto di Cammarano per Verdi), alla quale s'avvicina molto quella de *I due Foscari*, in cui però i doppi quinari paiono lasciare il posto ai senari, che subiscono un notevole incremento rispetto ai libretti che li vedevano precedentemente impiegati. Ciò suggerisce una sorta di graduale apertura del ventaglio delle possibilità metriche, che nella prima parte del *corpus* risulta non essersi ancora attuata completamente, perlomeno nel periodo antecedente a *Macbeth*, primo e per molti anni unico libretto che conti al

suo interno tutti i tipi metrici sopra considerati (il secondo esempio ci giungerà solo nel 1862 con un altro libretto di Piave, *La forza del destino*, ripetuto poi a distanza di una ventina d'anni in *Otello*). *Macbeth* risulta poi essere il primo libretto che vede impiegati i doppi settenari, anche se in merito ad essi urge precisare che i suoi due esemplari, uniti in un distico a rima baciata, non sono costituiti da due regolari doppi settenari, ma piuttosto da due versi doppi a base settenaria. Inseriti in occasione del primo colloquio con le streghe (I, 2), i due versi «Dalle incognite posse udire lo vuoi/cui ministre obbediam, ovver da noi?» combinano entrambi un regolare settenario anapestico come primo emistichio, mentre come secondo emistichio troviamo nel primo un senario dattilico, che mantiene la medesima cadenza ritmica, e nel secondo un quinario giambico, che invece la spezza. Questa composizione versale semiregolare pare trovare una corrispondenza nella distribuzione sintattica della frase interrogativa, dove lo stacco tra la relativa «cui ministre obbediam» ed il proprio antecedente «Dalle incognite posse» permette ai due sintagmi, che richiamano direttamente la dimensione ultraterrena, di occupare il primo emistichio settenario in entrambi i versi; viceversa i loro secondi emistichi, di lunghezza sillabica minore, riportano il riferimento della frase nel primo verso alla dimensione terrena di *Macbeth* («udire lo vuoi»), nel secondo a quella sorta di magico tramite tra le due dimensioni («ovver da noi») che le streghe vengono a realizzare²³⁸. In ogni caso, dopo *Macbeth* la tavolozza metrica non scenderà più sotto il limite delle sei tipologie versali, accrescendo ulteriormente dopo *Rigoletto* (ultimo libretto a limitare a sei

238 Accanto ai quali segnalo altri due “doppi settenari” anomali, non in coppia (*La forza del destino* III, 11 «Usciamo all'istante, un di noi dee morire», «Contr'uom che per primo amistade m'offria») dal punto di vista sillabico, ma non da quello ritmico, dato che il secondo emistichio, costituito da un regolare settenario anapestico, è in entrambi accoppiato ad un primo emistichio dattilico, i cui piedi ritmici risultano perfettamente omogenei. In ogni caso entrambi posso essere eventualmente ristrutturati ponendo, nel primo di essi, una dialefe d'eccezione tra due vocali atone (quella finale del verbo iniziale e quella iniziale della successiva preposizione), nel secondo facendo intervenire una dieresi, anch'essa poco legittima, sul nesso ascendente di “uom”.

il numero dei tipi metrici impiegati, preceduto da *Corsaro* e *La battaglia di Legnano*) le possibilità d'impiego ad un minimo di sette differenti tipologie, fino a che con Boito cadrà anche questo limite (che in *Aida* ancora rimane valido) allorchè il ventaglio delle scelte metriche risulta ormai completamente aperto, se si esclude la scomparsa del decasillabo in *Falstaff*.

Com'è stato già mostrato in precedenza, la maggior parte dei versi strofici risulta consistere in settenari od ottonari, o meglio quasi un terzo di essi assume i profili del settenario, poco più di un quarto quelli di un ottonario. Tuttavia, anche in questo caso, il rapporto numerico tra settenari ed ottonari, e la supremazia, netta a livello generale, dei primi sui secondi, non appare così palese in tutti i settori del *corpus*, anzi pare anch'esso subire una graduale modificazione che porterà infine a stabilizzarsi in una maggioritaria, per quanto sempre relativa, presenza di settenari all'interno dei singoli libretti. Solo con Boito tale rapporto verrà totalmente ridimensionato. Nei suoi libretti da un lato si riscontra la perdita da parte del settenario delle prime due posizioni nella gerarchia delle preferenze metriche, tanto da classificarsi in quarta posizione in *Otello*, in terza in *Falstaff*, praticamente alla pari con l'ottonario (che conta una sola occorrenza in meno). Dall'altro lato, tale passaggio non avviene più a vantaggio del concorrente ottonario (quasi del tutto scomparso in *Otello*), ma di tipi versali assai marginali lungo l'intera produzione librettistica verdiana, come, nel caso di *Otello*, quinari, endecasillabi e doppi settenari, oppure senari ed ancora doppi settenari nel caso di *Falstaff*.

Se tutto ciò mostra in maniera fedele le dinamiche caratterizzanti la seconda metà del *corpus*, la situazione nella prima metà appare ancor più movimentata ed innegabilmente più confusa, ma soprattutto del tutto rovesciata rispetto a quanto

descritto finora. Per un significativo periodo di tempo, ancor più significativo in quanto corrispondente ai primi cinque anni d'attività operistica di Verdi (pari alle prime sei opere), risulta essere l'ottonario il verso con la maggior frequenza d'impiego, probabilmente per i legami che intercorrono, anche riguardo alle preferenze formali, tra i libretti *ivi* cronologicamente situati e le consuetudini formali del libretto primottocentesco, in una fase in cui il compositore non aveva ancora raggiunto una supervisione totale sulle diverse fasi compositive del testo melodrammatico²³⁹. Non pare comunque difficile accorgersi di come, col passare degli anni, ed escludendo per il momento il libretto di *Un giorno di regno* in quanto opera buffa (nel quale la forbice tra le due misure metriche raggiunge una delle punte massime, naturalmente a favore dell'ottonario), le percentuali d'impiego dei due versi tendono inesorabilmente ad avvicinarsi fino ad *Ernani*. Dal successivo libretto, datato anch'esso 1844, e nei cinque seguenti fino al 1847, la situazione appare assai mobile: nei *Due Foscari* il rapporto viene ad essere totalmente sovvertito con un deciso incremento di settenari a scapito degli ottonari, tanto che la differenza tra le loro relative percentuali raggiunge il punto massimo, stavolta a favore dei settenari. Gli ottonari scendono così a toccare percentuali molto vicine a quelle dei decasillabi, ed infatti un paio d'anni dopo, in *Attila*, verranno da questi nettamente superati, fatto che si ripeterà poi a diversi anni di distanza in *Rigoletto* ed in *Un ballo in maschera*. Tornando a quel breve giro d'anni, il ritorno di Solera al rango di librettista con *Giovanna d'Arco* (1845) riporta l'ottonario in cima alla gerarchia delle preferenze metriche, mentre l'ingresso nell'universo verdiano di Cammarano alla sua prima esperienza di

239 Allineato in questo alle convenzioni melodrammatiche attive, almeno secondo Friedrich Lippmann (*Versificazione italiana e ritmo musicale*, Liguori Editore, Napoli, 1990, p. 31) per tutta la prima metà dell'Ottocento, più precisamente «dal terzo al sesto decennio», dalle quali tuttavia Verdi ed i suoi librettisti paiono precocemente emanciparsi, dato che già a partire dal '44 l'ottonario tornerà a subire la forte concorrenza del settenario, fino a che dopo il '47 verrà sancito il suo costante superamento da parte di quest'ultimo.

collaborazione col maestro, che avviene nello stesso anno (*Alzira* è infatti coetanea di *Giovanna d'Arco*), pare portare come conseguenza una rinnovata predilezione per il settenario, ribadita anche nell'ultimo libretto soleriano dell'*Attila* (1846). Le due opere del 1847 risultano infine le ultime in cui l'ottonario superi le occorrenze del settenario, in maniera nettamente più marcata in *Macbeth*, assai più dissimulata a livello numerico nei *Masnadierei* dove le percentuali dei due tipi metrici risultano molto vicine, unitamente a quella dei doppi senari.

Un altro aspetto da sottolineare riguarda l'assenza quasi totale dall'intero corpus del novenario, «inconsueto all'Ottocento come al tardo Settecento»²⁴⁰, con due sole occorrenze nel *corpus*, l'una regolarmente anapestico-dattilica, con accenti di 2^a5^a8^a, ed uscita sdrucchiola, in *Otello* (II, 5 «s'accenda e precipiti il fulmine»), l'altra ritmicamente giambica con accenti di 2^a6^a8^a in *Falstaff* (II, 2 «poi passo alle notizie ghiotte»), quasi una sorta di verso composto da trisillabo+settenario. La sua assenza pare essere spiegabile con le caratteristiche proprie allo stile musicale in voga nella parte centrale del secolo, considerando che:

il disegno melodico del primo e pieno Ottocento era sempre condotto con periodicità e simmetrie di struttura. Anche se ciascuno schema accentuativo si prestava a più d'una formulazione ritmica, il canto si fondava su una quadratura isometrica e prevalenza degli schemi costruttivi binari, con esiti di semplificazione linguistica quanto mai consentanei a quell'ideale di “popolarità” - vale a dire: d'immediata evidenza - tanto vagheggiato dal romanticismo. (...) In quell'era quaternaria, le articolazioni fraseologiche constavano dunque di arcate melodiche solitamente fondate su quattro accenti forti principali.²⁴¹

L'insofferenza nei confronti di questo tipo di verso, talmente accesa che, secondo

240 F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, cit., p. 31.

241 P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino, 2007, pp. 128-129.

l'opinione di Julian Budden, «era impensabile che un italiano dell'epoca formasse un periodo [musicale] con un novenario»²⁴², deve aver provocato la sostituzione di un coro originariamente previsto in novenari con l'«Ensemble» finale in senari («O fe brillante») a conclusione del terzo atto di *Les Veprę Sicilienne*. Tuttavia queste considerazioni valgono fino ad un certo punto, o meglio si dimostrano sostanzialmente valide per quanto riguarda la forma rigidamente ternaria del novenario, corrispondente al verso sopra riportato di *Otello*, ovvero scomponibile nel *triplicatum trisillabum* già condannato da Dante, ma non per gli altri profili ritmici che tale verso può assumere. Infatti sia i novenari con base ritmica giambica ed accenti nelle sedi pari (come in «La scure prendi su, Lombardo»²⁴³), sia quelli con attacco trocaico ed accenti sulle prime sillabe dispari del verso (con l'esclusione dell'ultimo accento rigorosamente sull'ottava sillaba), esemplificabile con un altro esempio pascoliano: «C'è una voce nella mia vita», *La voce*, v. 1)²⁴⁴, mostrano di possedere senza alcun problema una successione di quattro accenti, in grado così di reggere quelle «arcate melodiche solitamente fondate su quattro accenti forti principali» a cui si riferisce Fabbri. Il fatto che tali profili alternativi non paiono essere mai stati presi in considerazione, a questo punto potrebbe derivare (a meno di imputare la loro mancanza alla semplice questione del numero dispari di sillabe) probabilmente dallo scarso utilizzo che di essi è stato perpetrato nella nostra tradizione poetica. Solo nell'Ottocento si assiste in poesia ad una loro effettiva rivalutazione, unita alla sagace sperimentazione delle loro qualità ritmiche, mentre il sistema metrico del melodramma risulta ancora tassativamente refrattario ad accogliere questa

242 In *Le opere di Verdi: dal Trovatore alla Forza del destino*, vol. II, EDT, Torino, 1985, p. 206.

243 E come in tutti i versi pari delle otto ottastiche de *La partenza del taglialegna*, seconda poesia dei *Canti di Castelvechio*, BUR, Milano, 2006.

244 Anche in questo caso questo profilo ritmico caratterizza i versi pari delle tetrastiche da cui è formato il poemetto, mentre nei versi dispari esso assume il profilo anapestico-dattilico.

“novità” metrica, adagiandosi piuttosto sulle misure ad esso convenzionali, almeno fino agli ultimi decenni del secolo.

Un'ultima precisazione prima di procedere con l'esame delle singole tipologie metriche rappresentate nella tabella 4. Alcune misure versali, del tutto marginali come numero di occorrenze, sono state escluse dalla rappresentazione, sostanzialmente per la scarsità nel loro impiego, spesso limitato ad un'unica rapida comparizione in contesti testuali circoscritti. Si tratta sostanzialmente di misure molto brevi, la cui presenza è legata a particolari situazioni sceniche, come nel caso dei già citati tre trisillabi di saluto da parte dei cori di streghe in *Macbeth* (I, 2 «Salve!/Salve!/Salve!»), eventualmente componibili a formare un senario trocaico, oppure nella sfilza di epiteti ironicamente offensivi, metricamente indicabili come trisillabi tronchi con uscita condivisa, lanciati contro Falstaff nella scena finale dell'omonima opera (III, 2), raccolti in due gruppi di sei («Cialtron!/Poltron!/Ghiotton!/Pancion!/Beon!») e quattro trisillabi («Capron!/Scrocon!/Spaccon! | Perdon!»), anche se la disposizione degli ultimi due, con il secondo sensibilmente spostato verso destra, suggerisce una loro possibile ricomposizione rispettivamente in tre e due quinari tronchi, in linea con la misura metrica del quinario «In ginocchion!» con cui si chiude il primo gruppo, oltre che degli impropri (come ad esempio «Pancia ritronfia!/Guancia rigonfia!/Sconquassa-letti!/Spacca-farsetti!» ecc.) inseriti tra il primo ed il secondo raggruppamento. Più complesso il caso dei quadrisillabi (32), la cui presenza si manifesta solo in due brani del corpus, i quali però vengono a configurarsi, a differenza delle misure appena viste, in organismi strofici regolarmente articolati, in entrambi i casi espressione di voci “sovrannaturali”: il primo costituisce infatti il “Coro di Spiriti malvagi” nelle sei tetrastiche di

Giovanna d'Arco (I, 5 «Tu sei bella»), il secondo l'ultima parte (le due tetrastiche «E voi spirti») del pluriarticolato “Incantesimo” delle streghe in *Macbeth* (III, 1). Un'ultima tipologia versale minore dal punto di vista numerico (una ventina di versi raccolti in un solo libretto del nostro *corpus*) ci appare però di estremo interesse in quanto dimostra il tentativo di inserire elementi di metrica barbara all'interno del codice metrico melodrammatico.

Tale originale operazione non poteva che essere condotta da Boito, il quale già attorno al 1868²⁴⁵ si dimostra cultore in proprio di poesia barbara, inserendola, entro una prima fase di sperimentazione, nel *Mefistofele* rappresentato in quello stesso anno, lavoro in cui per la prima volta il poliedrico artista padovano indossò la doppia veste di librettista e compositore. I versi barbari rintracciabili in *Otello* appartengono invece ad una successiva fase sperimentale, tentata nuovamente in ambito musicale attraverso un metodo radicalmente diverso rispetto al modello carducciano:

Se Arrigo Boito si scostò dall'esempio del Carducci, le cui odi riproducono il suono dei versi greci e latini letti secondo l'accento grammaticale, non si smarrì né anche a cercare, come già il Tolomei e la sua scuola in Italia e gli scrittori della Plejade in Francia, le arbitrarie leggi di una quantità di cui le lingue moderne àn quasi perduta ogni traccia. Fece ciò che i poeti moderni inglesi e tedeschi avevan fatto: prese, cioè, a fondamento della quantità l'accento della parola, e sostituì la sillaba tonicamente accentata all'arsi, àtona alla tesi.²⁴⁶

Il metodo alternativo a cui Boito s'affida prevede perciò «la scansione secondo gli accenti metrici» che «garantisce una corrispondenza precisa tra il metro classico e quello italiano»²⁴⁷, vicino in questo alla metrica barbara pascoliana, secondo il cui modello ogni verso classico viene reso come «una misura unitaria, sinarteta (e

245 Cfr. E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 261.

246 R. Giani, *Il «Nerone»*, Bocca, Torino, 1924, p. 151.

247 In d'Angelo, *cit.*, p. 267.

poco importa che possa essere puramente ritmica oppure quantitativa), in cui gli eventuali versi italiani individuati non dovrebbero essere valorizzati come tali»²⁴⁸. Il modello svolto da Boito parrebbe comunque porsi ancora “al di qua” rispetto alla posizione di Pascoli, in un certo qual modo collocabile come un punto di mediazione tra questi due modi d'intendere la metrica barbara, dato che, se è vero che Boito adotta la concezione propria dei «poeti moderni inglesi e tedeschi», è pur vero che, come vedremo, almeno dal punto di vista metrico-prosodico i versi barbari di *Otello* risultano composti dall'unione di due misure versali metricamente marcate dalla cesura, che sistematicamente distingue i differenti emistichi. E così infatti le due tetrastiche «Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini» (I, 1), e le tre tetrastiche «Sì, pel ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!» (II, 5) risultano intessute di versi che variano dalle tredici alle quindici sillabe, composti da un ottonario come primo emistichio ed un senario (tronco, «con ipodocmio»²⁴⁹, in ultima posizione, sdrucchiolo nelle altre) come secondo emistichio, ad imitazione, come segnalatoci da Lavagetto²⁵⁰ e Powers²⁵¹, del tetrametro trocaico catalettico²⁵². La loro caratteristica principale tuttavia sta nell'accorta selezione, condotta dal librettista, dei profili ritmici dei singoli emistichi che, se per quanto riguarda gli ottonari si comporta in modo

248 In P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010, p. 236. Illuminante su questo punto la testimonianza dataci da Boito in una sua lettera (citata da E. d'Angelo, *cit.*, p. 260) a Francesco d'Ovidio (19 agosto 1909, in *Lettere di Arrigo Boito*, a cura di R. de Rensis, Società editrice di «Novissima», 1932, 181-184), nella quale espone un'osservazione assai ardita, secondo cui il secondo verso del distico elegiaco dovrebbe essere considerato «un esametro d'una struttura speciale», procedendo poi a scandirlo nel seguente modo (dove ad ogni tempo forte corrisponde un accento tonico): «tu batti il piede ad ogni tempo forte, io lo segnerò con un accento:

Quàle la | può cer|càr | quàle la | dève vojlèr.

Hai battuto il piede sei volte. Lo giuro. E se non è un esametro mi lascio tagliare la testa».

249 *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, *cit.*, p. 265.

250 *Quei più modesti romanzi*, Garzanti, Torino, 1979, p. 140.

251 *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 22-24 febbraio 1993), a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze, 1994, p. 378.

252 Come ricorda d'Angelo, «ritenuto da Aristotele il metro originario della tragedia» (*Arrigo Boito drammaturgo per musica*, *cit.*, p. 265), ma che Fabbri tende ad interpretare dal punto di vista formale piuttosto come «una variante sbilanciata del martelliano» (in *Metro e canto nell'opera italiana*, *cit.*, p. 158).

convenzionale adottando l'usuale profilo trocaico, predilige tale profilo anche per il senario, nonostante la sua scarsa presenza nel nostro *corpus*, ed in generale nel repertorio melodrammatico. Uno schema ritmico che si dimostra in ogni caso del tutto omogeneo a quello caratterizzante il primo emistichio ottonario, venendo così a comporre in ogni verso una catena lineare lunga esattamente sette piedi trocaici, ottenuta attraverso una combinazione che, «se non può proprio essere ritenuta frutto di un'esperienza d'imitazione di un metro classico»²⁵³, rimane comunque un'invenzione totalmente attribuibile al librettista padovano, consapevole del rischio di lasciare il lettore/spettatore «barbaramente deluso» da questa sorta di metro barbaro melodrammatico, che verrà comunque replicato nel successivo, travagliatissimo *Nerone*. Sarà poi lo stesso Boito a confessare con ironia, nella stessa lettera a d'Ovidio, di aver «errato prima del Carducci (il mio errore porta la data del 1868)», e di aver «errato più di lui», pur riconoscendo che «è bensì vero che ho dovuto combattere contro un'idra di più: la Musica»²⁵⁴.

5.1 Quinari

Come mostrato in tabella, le percentuali raccolte da questo tipo metrico risultano tendenzialmente basse, tanto che dei diciassette libretti in cui viene impiegato in undici non supera il 2,5% (quasi la metà di essi arriva a contarne appena lo 0,5%). Una decisa rivalutazione verrà portata avanti da Boito, nei cui libretti le occorrenze del quinario raggiungono quote sempre più rilevanti, costituendo in *Falstaff* il gruppo più utilizzato, seppure già in *Macbeth* aveva

253 *Ibidem*.

254 *Lettere di Arrigo Boito*, cit., p. 259.

conosciuto una considerevole crescita numerica. Tuttavia la sua presenza in percentuali generalmente basse andrà ricercata nel suo frequente impiego non entro strutture strofiche isosillabiche, ma in combinazione con altri tipi di versi a formare strofe composte da almeno due misure versali: in sei casi si assiste all'aggregazione tra il verso semplice e la sua variante raddoppiata, come nei quattro distici di *Attila* (Pro, 1 «Eroi levatevi! Stia nella polvere/chi vinto muor»); in altrettanti casi la combinazione è attuata con il settenario, che spesso intesse quasi interamente una strofa poi conclusa dal quinario, come avviene nelle romanze di Manrico nel *Trovatore* (I, 3 «Deserto sulla terra»; IV, 1 «Ah, che la morte ignora»); in tre casi poi il quinario viene invece ad unirsi all'endecasillabo, mentre nelle due strofe carnevalesche che danno luogo al “Baccanale” di *Traviata* (IV, 3) osservate già nel capitolo precedente, per due volte si alternano un'ottastica di quinari ed un distico di ottonari, che viene così a costituire una sorta di ritornello. Infine rimangono da citare tre casi in cui, oltre al quinario, vengono utilizzati due diverse misure versali, distinti tra loro in base al tipo di combinazione di volta in volta adottata. Solo a proposito del “Credo” pronunciato da Jago in *Otello* (II, 2), le tre misure versali (endecasillabo, settenario e quinario) risultano distribuite senza un'ordine apparentemente determinato all'interno della lunga strofa di 23 vv.. Negli altri due casi la disposizione dei diversi tipi metrici viene a corrispondere ad una precisa divisione della strofa in sezioni metricamente uniformi: corrispondenza rigorosamente applicata in *Stiffelio* (III, 9) dove i dodici versi della “Preghiera” sono costituiti, nell'ordine, da una tetrastica di endecasillabi («Non punirmi, Signor, nel tuo furore»), una di ottonari («Se punii chi m'ha tradito»), e infine una di quinari tronchi («Confido in Te»); meno distintamente suddivisa nel “Racconto” di

Giovanna d'Arco (Pro, 2), la cui seconda sezione di dodici ottonari («Nell'orrobile foresta») è preceduta da una tetrastica che alterna doppi quinari ai versi dispari e quinari ai versi pari («Allor che i flebili – bronzi salutano/il dì che muor»). Assimilabile a questi ultimi esempi parrebbe il caso, già discusso, di *Aida* (IV, 2 «Morir! Sì pura e bella!»), lungo i cui nove versi (con accento costante, a prescindere dalla misura, sulla 4^a sillaba) si succedono una tetrastica di tre settenari con quinario di chiusura, un distico di endecasillabi, ed un'ultima sezione di tre quinari.

Dal punto di vista ritmico, oltre all'accento fisso sulla 4^a, il primo ictus, mobile, cade in poco più del 50% dei casi sulla 2^a sillaba, prediligendo così un attacco giambico rispetto a quello trocaico con 1^a sillaba tonica, che comunque conta un nutrito numero di casi, pari al 37% circa dei quinari totali. Dietro a questi due profili biaccentuali di quinario troviamo il tipo monoaccentuale (12%) che non prevede altri accenti forti oltre a quello principale di 4^a. Molto rari i casi di contraccento, limitati a tre casi possibili con contraccento tra 1^a e 2^a (*Macbeth* II, 5; II, 7; *Falstaff* II, 2), provocato da un avverbio di luogo monosillabo in prima posizione, come in «Qui solo amor» (*Macbeth* II, 7). Più complicati, anche per l'intersecarsi di più battute entro le poche sillabe del verso, i tre casi di contraccento che coinvolgono 3^a e 4^a sillaba, in un caso riportabile ancora alla posizione dell'avverbio monosillabo ma in corrispondenza appunto di un cambio di battuta (*Falstaff* I, 2 «Sss./Vien qua./Taci»), simile in questo a «Basta./Amor mio!» (*Falstaff* I, 2), dove però ad attenuare lo stacco contribuisce la sinalefe che agisce senza problemi a cavallo tra le due battute, entrambi accolti nel primo degli amorosi quanto fitti dialoghi tra Nannetta e Fenton, mentre il terzo ed ultimo caso compare invece nel verso «Non dirò niente» (*La forza del destino* II,

2) mantenuto stavolta integro.

5.2 Senari

L'impiego del senario risulta sicuramente meno costante rispetto al quinario, e a differenza di quanto osservato per esso è possibile individuare alcuni determinati settori del *corpus* maggiormente caratterizzati dalla sua presenza, assai continua nei libretti appartenenti alla prima metà, e viceversa altri in cui il senario rasenta, se non realizza completamente, la sua scomparsa. Si tratta di una sezione cronologica piuttosto ampia, che arriva ad occupare più o meno il decennio '49-'59, corrispondente quindi ai libretti che vanno da *Luisa Miller* fino ad *Un ballo in maschera*, dove invece ritorna ad attestarsi ad una quota decisamente più rilevante (5%), passando per *Traviata*, in cui il ricorso al senario è molto vicino allo zero, limitato com'è ad un risicatissimo 0,5%, ritenuto perciò numericamente trascurabile. Tale aumento alle soglie degli anni '60 non porterà però ad un recupero del metro negli ultimi libretti, anzi, come invece abbiamo osservato accadere per il quinario, dopo il '59 le sue occorrenze tornano a scendere, anche se non in modo poi così vistoso, per poi risalire, seppure di poco, solo in *Otello*, ed infine raggiungere in *Falstaff* una percentuale mai raggiunta in precedenza in nessun libretto (13%), in grado di renderlo il secondo verso più ricorrente dopo il doppio settenario.

Anche riguardo a questo tipo metrico è possibile rintracciare diversi casi (6) di composizioni strofiche eterometriche dal punto di vista versale, la metà dei quali unisce la forma semplice del senario alla sua forma raddoppiata, solitamente

presente in maggior numero: è il caso ad esempio dei due senari in *Traviata* (III, 4), posti ognuno come verso conclusivo («Or tutto finì») delle due eptastiche di doppi senari «Addio del passato bei sogni ridenti» e «Le gioie, i dolori tra poco avran fine». Un uso sistematico dell'unità versale semplice a ricalzo del verso doppio risulta già impiegata da Piave in un contesto scenico di tutt'altra temperie emotiva, ossia nei distici per il “Coro di Ribelli e Banditi” introduttivo in *Ernani* (I, 1), alternanti sistematicamente doppio senario al primo verso e senario al secondo («Allegrì!...beviamo – Nel vino cerchiamo/almeno un piacer!», dove però sintatticamente viene isolato il primo emistichio del doppio senario, saldando viceversa il suo secondo emistichio con il successivo senario semplice, fenomeno che non si ripete negli altri distici), mentre in *Masnadiere* (III, 3) Maffei inserisce, anch'egli in un “Coro di Masnadiere” (più precisamente nella sua quarta sezione «Ma quando quell'ora d'un tratto risuoni»), all'interno di una successione di doppi senari un senario semplice («La rà...la la rà...») con funzione “melodico-onomatopeica” in penultima posizione, che imita così il ritmo generale del canto. Gli altri casi appartengono tutti all'ambito buffo: il primo appare nella “Cabaletta” dell'introduzione in *Un giorno di regno* (II, 2), costituita da due tetrastiche di ottonari («Deh lasciate a un'alma amante») chiuse da un'ultima tetrastica di senari («Ah sì, del contento»); una disposizione simile in cui tipi differenti di versi caratterizzano sezioni determinate all'interno di un organismo strofico complesso ritorna anche in *Falstaff* (I, 2), dove però il modulo esastica+distico di senari («Fandonie che ai bamboli») viene ad interrompere, quasi fungendo da commento, una successione di due tetrastiche narrative di endecasillabi («Quando il rintocco della mezzanotte») conclusa però solo dopo la sezione in senari con una terza tetrastica nello stesso metro («S'avanza livido e il

passo converge»).

Com'è facile notare dagli esempi, il profilo ritmico che caratterizza in maniera preponderante questa misura versale risulta essere quello dattilico con accenti fissi sulla 2^a e sulla 5^a sillaba, senza deroghe nel 94% dei casi. Entro questo gruppo si trovano una ventina di casi di contraccento, quasi tutti collocabili attorno la 2^a sillaba²⁵⁵, a cui vanno aggiunti i quattro casi in cui esso cade tra 4^a e 5^a sillaba, in due dei quali per inserzione di un monosillabo tonico appena prima dell'ultimo bisillabo, come in «la tazza là mira» (*Attila* II, 6), negli altri due viceversa per posticipazione di un monosillabo che segue così il proprio termine di riferimento, con pronome che segue il verbo in «vendetta avrem noi» (*Attila* II, 6), oppure con possessivo che segue il proprio nome in «Tradì l'amor mio» (*Un ballo in maschera*, I, 10).

Infine, solo in *Otello* (III, 2 «Dove guardi splendono») è possibile reperire una struttura strofica i cui senari assumono in modo sistematico²⁵⁶ un profilo ritmico, alternativo a quello imperante altrove, a base trocaica (pari al 6% dei versi totali) con ictus principali sulle sedi dispari, in poco più della metà dei casi (18, pari al 3,5%) tutt'e tre toniche, come ad esempio nel verso iniziale riportato qualche riga

255 Tra questi in gran maggioranza risultano i contraccenti tra 1^a e 2^a sillaba, riportabili quasi tutti all'inserzione in prima sede di un monosillabo, sicuramente tonico ad esempio in «Stuol d'ombre vaganti» (*Attila* II, 6), in altri casi meno ma rafforzato dalla sua ripetizione anaforica ad apertura di verso, come avviene nel secondo colloquio delle Streghe di *Macbeth* (III, 1 «Tu rospo venefico/Che suggi l'aconito,/Tu, vepre, tu, radica/Sbarbata al crepuscolo,/Va', cuoci e gorgoglia/Nel vaso infernal./Tu, lingua di vipera,/Tu, pelo di nottola,/Tu, sangue di scimmia,/Tu, dente di bòttolo,/Va', bolli e l'avvoltola/Nel brodo infernal./Tu, dito d'un pargolo/Strozzato nel nascere,/Tu, labbro d'un Tartaro,/Tu, cuor d'un eretico,/Va' dentro, e consolida/La polta infernal»), oppure dalla sua appartenenza ad una battuta iniziata nei versi precedenti, come il possessivo, sicuramente tonico in quanto seguente il sostantivo, che chiude la propria battuta in apertura appunto del secondo verso «Tu corri all'ufficio/tuo | Vo' ch'egli miagoli». In questo caso la cadenza dattilica è messa in crisi dal pronome bisillabo che segue il verbo monosillabo, il quale, in unione col possessivo in 1^a posizione, parrebbe delineare piuttosto un profilo trocaico, se ciò non fosse in contraddizione con il modello ritmico che caratterizza l'intera serie entro cui questi versi si trovano inseriti, ma che tuttavia accoglie altri casi di contraccento, stavolta tra 2^a e 3^a in due versi consecutivi, complicati da continue interruzioni: «Buon dì, Meg | Nannetta,/buon dì. | Addio. | Buon dì», ma sempre in corrispondenza della formula di saluto “buon dì”.

256 Infatti vi sono casi in cui la cadenza ritmica del senario dattilico diviene talmente forte da provocare l'impiego in diastole di alcuni termini alfine di assecondarne il modello, come nei due versi di *Attila* (II, 6) «M'irriti, o Romano» e «Breton non sei tu?».

sopra, per il resto con ictus principale sulla 1^a e sezione centrale del verso atona («nuvole di fiori», 2,5%), e solo in tre casi, che in realtà si possono semplificare ad uno in quanto si tratta di un verso ripetuto tre volte, non però consecutive, con ictus solo sulla 3^a («ne accompagna il suon»). La cadenza trocaica che ne risulta pare essere stata espressamente scelta da Boito, che infatti confessa come per questo pezzo necessitasse di un senario accentuato «non come i soliti, bensì con un accento forte ed uno debole, uniformi», il cui ritmo «accenna ad un tempo ternario». Nella lettera, da cui sono stati tratti i passi appena citati, Boito continua precisando poi come questo non vada affatto considerato un tratto innovativo, fatto «per amor di verità», ma vada semplicemente inteso come la ricerca di «un ritmo che potesse accompagnare con frequenza di note le singole stanze quinarie che vi si intercallano»²⁵⁷ in un rapporto di 2:1, ovvero facendo corrispondere nella linea musicale un quinario a due senari. Per illustrare meglio la questione egli ricorre allo schema esemplificativo che riporto qui sotto:

$\frac{3}{4}$	Měnrě	all'ăură	völă	liětă	lă	cănzōn	ecc.
$\frac{3}{4}$	Ā	tē	děl	sā	lī	cē	ecc.

dove però le «stanze quinarie» da accompagnarsi nel canto a quelle “senarie” dovrebbero probabilmente essere quelle della canzonetta «T'offriamo il giglio», a differenza di quanto indicato nella riga inferiore, dove compare, a questo punto solo a titolo esemplificativo, un verso forse improvvisato sul testo della “Canzone del salice”, che però viene intonata solo ad inizio del quarto atto²⁵⁸.

257 Lettera datata 17 giugno 1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 52-58.

258 Ricorda però molto da vicino, anche in considerazione dell'uscita sdrucchiola, il verso iniziale dell'Inno a Satana carducciano («A te dell'essere») datato 1863, il cui spirito doveva essere sentito non poco affine da parte dell'allora giovane scapigliato. Si noti poi come la diversa divisione dei due versi venga condotta attribuendo alle loro sillabe metriche la notazione classica d'accento breve riguardo al senario e lunga al quinario, la cui relazione rispetta regolarmente la corrispondenza tra due sillabe brevi (dei senari) ed una sillaba lunga (del quinario), e consente, allungando la quantità accentuale delle sillabe del quinario, di intrecciare melicamente le due linee versali.

5.3 Settenari

Non ci si soffermerà ulteriormente sulla dinamica diacronica che caratterizza questa tipologia versale, dopo le considerazioni svolte nella parte introduttiva, passando ad esaminarne i profili ritmici da essa assunta all'interno del nostro *corpus*. In generale, tra i due modelli tradizionalmente proposti alla base del settenario, «entrambi assecondanti l'inerzia orizzontale e perciò tendenzialmente imperialistici»²⁵⁹, il modello a base giambica risulta anche ad orecchio largamente maggioritario, tanto da raggiungere quasi il 95% delle occorrenze rispetto a quello alternativo a base anapestica di 3^a6^a, di molto distaccato fermandosi appena all'1,5%. Questa distribuzione viene così a confermare la preferenza assegnata dai librettisti agli effetti musicali che i piedi giambici conferiscono al verso rispetto a quelli anapestici, accusati spesso di «rompere l'unità»²⁶⁰ di certe strofe e di ostare alla musicalità dei testi in cui prevale il modulo giambico. Da questo punto di vista si dimostra efficace la definizione di settenario melico, «verso che ha la sua particolarità nel fatto che rifiuta l'accento di 3^a»²⁶¹, data l'assoluta marginalità quantitativa di questo tipo ritmico, assai maggiore rispetto a quanto già osservato in merito ai settenari astrofici, riguardo ai quali il profilo anapestico rimane sempre in netta minoranza, ma nell'ordine del 10% circa rispetto al concorrente profilo giambico. Anche nei libretti scritti per Verdi il settenario strofico segue dunque il fenomeno già evidenziato da Brizi²⁶² nei confronti dei libretti

259 *La metrica italiana*, cit. p. 432.

260 Bianchi D., *Della musicalità considerata nella struttura del verso*, in «La rassegna», s. IV, 32, Napoli. Perrella, 1925.

261 R. Fasani, *Endecasillabo e cesura*, in *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Longo, Ravenna, 1992, p. 85.

262 B. Brizi, *Da limpida vena*, cit., p. 41.

metastasiani, laddove nota che «per richiamo dell'endecasillabo, può seguire lo schema di una “dipodia anapestica con coda” (x x – x x – x)». Le percentuali rilevate vengono quindi a confermare la «specializzazione di un tipo particolare di settenario come verso dell'aria, opposto al settenario “libero” del recitativo»²⁶³, seppure le occorrenze dei settenari astrofici con profilo anapestico non arrivino neppure lontanamente a mettere in crisi il modello giambico dominante che caratterizza in generale il settenario melodrammatico. A rimarcare in un certo senso l'avversione verso i settenari con ictus di 3^a contribuiscono i casi, superiori ad essi in percentuale (circa 2%), in cui si può riconoscere un contraccento che chiama in causa proprio la 3^a sillaba, contiguo ad un precedente ictus sulla 2^a in quasi una cinquantina di casi (1%), la maggior parte dei quali raccolta nella seconda metà del *corpus* (a partire dal '47 è infatti presente in quasi tutti i libretti, più raro in quelli precedenti questa data)²⁶⁴, oppure ad uno successivo sulla 4^a in più di trenta casi (0,8%), distribuiti anch'essi in modo simile a quelli precedenti, seppure con una presenza meno costante²⁶⁵. Il ricorso ad essi, come indicato da Zucco, sulla scorta di Fasani, parrebbe connesso con le esigenze di rendere musicabili anche i settenari anapestici, perlomeno laddove sia possibile intravedere per la linea melodica un appoggio in una appunto delle sillabe contigue alla 3^a, consentendo così «di regolarizzare il profilo del verso nell'esecuzione musicale, ciò che non sarebbe possibile in presenza di un solo

263 R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento*, cit., p. 41.

264 Interessante da questo punto di vista la situazione di Cammarano, che non solo non accoglie alcun caso in *Alzira*, seguendo in questo la ripartizione cronologica appena messa in luce, ma discostandosene poi quando ripeterà un analogo rifiuto anche nella *Battaglia di Legnano* (1849), limitandosi ad un solo caso nella coetanea *Luisa Miller* (provocato dalla segmentazione del verso «Addio. | Pur... | M'intendesti» in più battute), mentre assai più largo si dimostra in *Trovatore*, dove invece si possono contare quattro casi di contraccento tra 2^a e 3^a sillaba, nessuno dei quali in concomitanza con un'interruzione interna al settenario.

265 A questo proposito, oltre a rilevarne l'assenza dai libretti di Cammarano, va sottolineato come la loro presenza, decisamente più scarsa rispetto ai contraccenti di 2^a e 3^a, anche nei libretti successivi al '47, conosca una considerevole concentrazione in *Aida*, che ne accoglie ben dieci casi, quasi tutti riportabili alla posticipazione di un possessivo monosillabo rispetto al proprio sostantivo, che a sua volta subisce troncamento mettendo così a contatto la propria ultima sillaba tonica col possessivo seguente, come in «Vieni, amor mio, m'inebria» (II, 1), oppure in «E l'onor mio restò» (IV, 1).

accento di 3^a». Un fenomeno che è stato documentato da Menichetti (come riportato da Zucco nel suo volume) già alle origini del melodramma «nell'aria “Udite, udite, amanti” di Ottavio Rinuccini, musicata da Giulio Caccini», dove «la melodia del secondo verso, che normalmente ha accenti metrici e musicali di 4^a (es. “udite, o fere erranti”) deve adattarsi anche al settenario “sol io sento il mio duolo” che ha invece l'ictus in 3^a»²⁶⁶, seppure sia comunque possibile, come suggerito da Zucco, promuovere ad accento principale il pronome in seconda sede, che così «permette l'alleggerimento metrico di quello di 3^a», oltre a facilitare «l'adattamento melico»²⁶⁷ dell'intero verso.

Tornando all'imperante modello ritmico giambico, esso pare estendere la propria inerzia ritmica dalla dimensione verticale finora considerata a quella orizzontale, data la netta prevalenza dei profili triaccentuali rispetto a quelli che contano due soli accenti principali. Infatti la maggioranza relativa delle occorrenze del settenario giambico va ricondotta al profilo di 2^a4^a6^a (35%), il quale prevede appunto che tutte le sedi pari siano toniche, eventualmente variato con inversione della prima battuta nel profilo ad esso assimilabile di 1^a4^a6^a (28%), percentuali che sommate assieme consentono ai profili triaccentuali di raggiungere quasi i due terzi dei settenari strofici totali, tanto che non è poi così raro imbattersi in intere strutture strofiche intessute da versi appartenenti solo a queste due categorie ritmiche, come ad esempio la doppia ottastica costituente una sezione del complesso “Duetto Giselda e Oronte” nei *Lombardi alla prima crociata* (III, 3):

Giselda: O belle, a questa misera,
 Tende lombarde, addio!
 Aura da voi diffondesi
 Quasi di ciel natio!...

266 A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 68

267 R. Zucco, *ivi*, p. 40.

Ah!... più divino incanto
Da voi mi toglie in pianto!
Madre, perdona!... un'anima
Redime un tanto amor!

Oronte: Fuggi, abbandoni, o misera,
L'amor de' tuoi pel mio!
Per te, lombarda vergine,
Tutto abbandono anch'io...
Noi piangerem d'un pianto
Avremo un cor soltanto!
Lo stesso Dio che veneri
Avrà mie preci ancor!

Più frequente tuttavia imbattersi in strutture strofiche come la seguente “Aria Egberto” in *Aroldo* (III, 1):

Mina, pensai che un angelo
In te mi desse il cielo,
Raggio d'amor purissimo
Degli anni miei sul gelo...
Stolto!... sognai!... sparita
La gioia è di mia vita;
Una innocente lacrima
Spirando non vedrò;
Solo seguace al feretro
Il disonore avrò.

dove, pur mantenendo una salda maggioranza di settenari con profilo triaccentuale (che alternandosi occupano interamente i primi cinque versi), viene variato il ripetitivo ritmo ternario con l'inserzione nella seconda parte di settenari biaccentati, dunque principalmente con ictus di 2^a6^a (vv. 6, 8) e di 4^a6^a (v. 7 e 10). La proporzione tra questi ultimi due profili, a differenza di quanto si può ricavare dall'esempio citato, dove sono numericamente pari, mostra al contrario una maggiore predilezione, con numero di occorrenze quasi doppio entro questa

seconda categoria ritmica, verso l'accento di 2^a in confronto a quello di 4^a, raccogliendo quest'ultimo circa l'11,5% dei casi rispetto al 20% dell'altro profilo giambico biaccentuale. Rispetto a quanto osservato per i moduli giambici ternari, è molto difficile riuscire a distinguere intere strofe composte solo da versi di questo tipo, in grado al massimo di costruire una singola, breve sezione strofica all'interno di una struttura più ampia, ad esempio nella seconda delle quattro tetrastiche in cui consiste la prima sezione strofica del “Duetto Leonora Oberto” (*Oberto*, I, 4 «Guardami! - Sul mio ciglio»):

Non ti bastò il periglio
D'un padre sventurato...
L'onore hai tu macchiato
Di sua cadente età.

Ancor più raro rintracciare sezioni strofiche intessute da soli settenari di 2^a6^a, utilizzati, ad esempio, per foggare la prima tetrastica del “Coro di Zingarelle” in *Traviata* (II, 10):

Noi siamo zingarelle
Venute da lontano;
D'ognuno sulla mano
Leggiamo l'avvenir.

nonostante ciò appaia più semplice se ci si concentra su quei brani, analoghi a quello appena visto, destinati già di per sé ad essere cantati, come dimostra il coro interno che abbiamo visto inframezzarsi, spezzandolo, all'interno di un endecasillabo strofico in *Simon Boccanegra* (III, 6):

(Dal sommo delle sfere
Proteggili signor;
Di pace sien foriere
Le nozze dell'amor.)

A concludere il quadro vanno poi ricordati i circa cinquanta casi di settenario con i due accenti posizionati ad inizio ed in fine verso (profilo quindi di 1^a e 6^a), il cui ampio spazio atono interno non pare consentire in alcun modo la promozione ad ictus di qualche particella atona, a meno che essa non provochi un accento ribattuto venendosi a trovare in contiguità con uno dei due poli tonici del verso, ad esempio in:

Voi mi mortificate	<i>Un giorno di regno</i> (I, 8)
Bagnami col tuo pianto	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> (III, 7)
Piangi? Delle tue lagrime	<i>Aida</i> (I, 1)
Poi ci smaschereremo	<i>Falstaff</i> (I, 2)

a cui vanno aggiunti i due soli casi di settenario monoaccentuale, entrambi in *Falstaff* (III, 1):

E lo tempesteremo
Se ne ritornerà

pur rimanendo per essi la possibilità di innalzare ad ictus una delle due particelle monosillabe in apertura di verso, in modo da riequilibrarne la tonicità.

Infine, il settenario risulta coinvolto, in una quindicina di casi in combinazioni eterometriche con altre misure versali, nella maggior parte dei quali (9) affiancato da endecasillabi, ad esso regolarmente alternati²⁶⁸, eccetto il caso di *Attila* (Pro, 3; I, 6), dove la combinazione prevede invece una strofa di settenari chiusa da un ultimo verso endecasillabo. A questi poi si aggiungono i sette casi, già esaminati, in cui viene ad accompagnarsi al quinario, ed i due di *Otello* (II, 2; IV, 1). Il primo è costituito dal malefico “Credo” di Jago, che vede mescolati al suo interno endecasillabi, settenari e quinari, senza che sia possibile riconoscere alcun determinato principio d'ordine. Il secondo emerge invece nella seconda parte della

268 *Trovatore* (I, 1), *La battaglia di Legnano* (III, 1), *La forza del destino* (IV, 6), *Falstaff* (II, 1).

“Canzone del Salice” (IV, 1), riconducibile ad una forma per così dire alternata, almeno per quanto riguarda la coppia di distici iniziale e quella finale del pezzo, tra le quali è posta una tetrastica di settenari, che viene a fungere così da ritornello, tipograficamente separata dall'ultima coppia di distici²⁶⁹:

*«Scorreano i rivi fra le zolle in fior,
Gemea quel core affranto,
E dalle ciglia le sgorgava il cor
L'amara onda del pianto.
O Salce! Salce! Salce!
Cantiam la nenia blanda.
Cantiamo! Il Salce funebre
Sarà la mia ghirlanda.»*

*«Scendean gli augelli a vol dai rami cupi
Verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangean tanto, tanto,
Da impietosir le rupi.»*

5.4 Ottonari

Tipologia metrica prevalente nei primi anni dell'attività operistica verdiana²⁷⁰, la sua frequenza d'impiego viene inevitabilmente ridimensionata dopo il 1847, tanto che, se si esclude il libretto di *Stiffelio* (trasformato poi in *Aroldo*), le sue occorrenze rimarranno sempre al di sotto del 20%, registrando il punto più basso in *Rigoletto*, dopo il quale la sua percentuale si attesterà su una media del 13-14%.

Dal punto di vista ritmico, l'ottonario adotta esclusivamente il profilo trocaico

269 In corsivo nel libretto.

270 Non a caso con questi versi inizia l'*Oberto conte di San Bonifacio*, il primo libretto da lui musicato, più precisamente con l'“Introduzione” corale «Di vermiglia amabil luce», consistente in due tetrastiche (dunque otto versi) di ottonari: una sorta di battesimo segnato metricamente dal numero otto.

con accenti sulle sedi dispari, di cui la 3^a, oltre alla fondamentale 7^a e penultima sillaba, risulta costantemente tonica, con poche, deboli eccezioni nell'intero *corpus*, in quanto tutte facilmente rimediabili promuovendo, come negli esempi seguenti, ad ictus un monosillabo in 3^a sede:

S'ora fu sospeso il fulmine	<i>Stiffelio</i> (II, 6)
Mentre sta rodendo il cacio	<i>Falstaff</i> (II, 2)

solitamente atono anche in considerazione della regolare disposizione sintattica in cui l'ausiliare nel primo verso, il verbo *stare* nel secondo, precedono sempre rispettivamente il proprio participio e gerundio. Il “leggero” profilo biaccentuale di 3^a e 7^a risulta così essere il più diffuso raccogliendo il 32,5% degli ottonari totali, quasi il doppio rispetto al profilo più tonicamente “appesantito” di 1^a3^a5^a7^a (17%). Ad un livello intermedio si collocano gli altri due schemi ritmici rintracciabili, nei quali si assiste alla caduta di uno solo dei due accenti secondari: nel 25% dei casi si tratta del primo ictus, fatto che rende più intenso quello principale sulla 3^a, mentre in poco meno del 20% a cadere è l'ictus sulla 5^a sillaba, che si dimostra in questo modo più disponibile ad accogliere una sillaba tonica, consentendo all'ottonario di mantenere un attacco trocaico, caratteristico in più di un terzo dei casi. La fondamentale rilevanza dell'accento in 3^a sede è rimarcata dall'attrazione che tale sillaba esercita nei casi di contraccento, non a caso essenzialmente concentrati attorno ad essa, e quasi equamente divisi tra contiguità d'accento con la 2^a sillaba (2,5%), legato ai profili con attacco atono, oppure con la 4^a (2%), più vicino a quelli che non prevedono tonica la 5^a sillaba.

Infine, oltre ai casi esaminati nei paragrafi precedenti, rimane ancora qualche brano da considerare, in cui l'ottonario si combina con altre misure versali. Partiamo innanzitutto, data la sua unicità, dal brano formato dalle due

pentastiche di doppi ottonari tronchi a rima baciata, sia versale che emistichiale, «Di Provenza il mare, il suol – chi dal cor ti cancellò», coincidente con l'«Aria Germont» in *Traviata* (II, 8), chiuse da un semplice quinario tronco, in rima con l'uscita tronca della prima («Dio mi guidò») e della seconda strofa («Dio m'esaudì»). Lo schema ritmico di questi otto doppi ottonari si dimostra in linea con le preferenze appena messe in luce, con una sola, complementare eccezione al v. 4 della prima strofa:

E che pace colà sol - Su te splendere ancor può

dove entrambi gli emistichi mostrano un accento ribattuto in corrispondenza dell'ultimo ictus di 7^a, fenomeno assai raro negli ottonari semplici (riscontrabile in meno dell'1% del totale), spesso dovuto al contatto tra un sostantivo (tronco) l'aggettivo che lo segue:

Così avvien col sapor ostico Falstaff (I, 2)

oppure che, con inversione sintattica, viene a precederlo:

Vieni meco a fatal luogo Rigoletto (III, 3)

inversione che nel caso dei possessivi porta l'aggettivo a seguire il proprio sostantivo:

quant'io t'ami... | ...E l'onor mio? Ernani (I, 7)

il mio cenno, il voler mio Luisa Milller (I, 12)

Non è desso! | O furor mio! Un ballo in maschera (II, 5)

fenomeno che, già osservato riguardo ad altre tipologie di versi, provoca un numero notevole di questi contraccetti.

Tornando alle combinazioni eterometriche, anche nei *Masnadieri* (I, 1) si trova una pur breve strofetta che unisce un verso più lungo, in questo caso un endecasillabo, a due ottonari che lo seguono nel coretto «Una banda, una banda; eroi di strada.../Col pugnale – e col bicchier/nessun vale – il masnadier»,

entrambi suddivisi in modo da mostrare da un lato i segmenti quadrisillabi di cui sono costituiti, dall'altro l'impossibilità di considerarli doppi quadrisillabi data la sinalefe che nasconde metricamente la prima sillaba del secondo segmento, il quale, se preso isolatamente, sarebbe piuttosto definibile come un quinario monoaccentato. L'ambiguità nella costruzione non si ferma ai due ottonari, dato che anche l'endecasillabo, suddivisibile senza difficoltà nei suoi due emistichi (settenario+quinario, anche qui legati da sinalefe) dalla cesura *a maggiore* in corrispondenza di pausa forte, pare mostrare un primo emistichio costituito da due segmenti quadrisillabi adattati alla misura settenaria tramite sinalefe, senza la quale essi verrebbero a costituire un regolare ottonario di 3^a e 7^a. Ultimo caso, molto meno contorto, in *Stiffelio* (III, 9), dove la “Preghiera” del protagonista abbiamo già accennato comporsi di tre tetrastiche (affidate ognuna a personaggi diversi) in prospettiva metrica “decrementi” in quanto la misura versale che le caratterizza viene sempre più restringendosi da endecasillabi, ad ottonari, ed infine a quinari²⁷¹:

Coro, Dorotea, Federico:

Non punirmi, Signor, nel tuo furore,
 O come nebbia al Sol dileguerò!
 Miserere di me, pietà, Signore,
 Miserere, e tue glorie canterò.

Stankar: Se punii chi m'ha tradito,
 Nell'onor ch' tuo dono,
 Come a Davide pentito,
 Dio, concedimi il perdono.

Lina: Confido in Te,
 Signor, pietà
 Non nieghi a me

271 Si noti anche in questo caso come i quattro quinari possano essere facilmente letti come successione di due settenari giambici tronchi («Confido in Te, Signor/pietà non nieghi a me») e quinario conclusivo anch'esso giambico e tronco, aderendo con maggior fedeltà al flusso sintattico, a riprova della frequente intercambiabilità tra le due misure, non limitabile alla sola mano di Boito, seppure nei suoi libretti, come vedremo, verranno raggiunti i risultati più sottili e pregevoli.

La tua bontà.

5.5 Decasillabo

Il decasillabo non è un verso da commedia, almeno per Verdi, che lo accetta nel libretto di *Un giorno di regno* impostogli dal contratto con l'impresario Merelli, ma ne farà poi a meno, senza troppi scrupoli, nel *Falstaff*. Metro celebre soprattutto per l'impiego nei cori, in particolare in quelli risorgimentali come ad esempio quello di *Nabucco* (III, 4 «Va pensiero sull'ali dorate») e dei *Lombardi alla prima crociata* (IV, 3 «O Signore, dal tetto natio»), oppure ancora quello di *Ernani* (III, 4 «Si ridesti il Leon di Castiglia»), esso è infatti ricondotto genericamente ad esprimere «il furore, l'agitazione, gli empiti bellicosi»²⁷², e lo stesso Verdi conferma tale connotazione formale quando chiederà a Ghislanzoni di sostituire il metro di una strofetta inizialmente stesa in ottonari con dei decasillabi²⁷³, nonostante avesse già raccomandato «altre volte di evitare quel metro, perchè negli *allegri* diventava troppo saltellante; ma in questa situazione quell'accento *a tre a tre* percuoterebbe come un martello e diventerebbe terribile». Tuttavia, il carattere che questo verso mostra di assumere nel «Va pensiero» non si concilia facilmente con l'intensità sonora, esaltata in quelle righe, che lo sferzante ritmo ternario donerebbe al decasillabo, senza riconoscere a nostra volta che la sua connotazione convenzionale possa in certi casi essere piegata ad esprimere altri sentimenti, quali la mesta nostalgia del ricordo «del

272 P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, cit., p. 120.

273 Come in tanti altri luoghi simili dell'epistolario, la richiesta non assume i toni di un ordine autoritario, piuttosto di un suggerimento stilistico, senza per questo che la frase «"Alla patria, al re spergiuro," adoprerei il decasillabo» potesse correre il rischio di venir disattesa dal poeta. A questo contribuiva lo schema complessivo della parte finale della lunga "Scena del giudizio" di *Aida* (IV, 1) che occupa le pagine seguenti della lettera, nel quale in luogo della strofa in questione appariva l'indicazione «Quattro o sei versi decasillabi», spazio che verrà poi riempito dalla tetrastica «Rhadamès: è deciso il tuo fato». Cfr. *I copialettere*, cit., pp. 655 e ss.; R. Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, cit., pp. 270-271.

tempo che fu», oppure altre situazioni, ad esempio l'atmosfera inquieta e tenebrosa di congiura in questi versi di *Un ballo in maschera* (II, 3):

Odi tu come suonano cupi
Per quest'aura gli accenti di morte?
Di lassù, da quei neri dirupi
Il signal de' nemici partì.

La schematizzazione ritmica appare assai semplice data la natura di verso “ad arsi bloccate” che caratterizza questa tipologia versale, ancor più decisamente bloccate anche rispetto ad un verso, esso pure, come abbiamo visto, stabile nel proprio modello ritmico, quale l'ottonario appena esaminato. Il decasillabo infatti, oltre a seguire con assoluta fedeltà la cadenza ritmica dattilica che generalmente, «soprattutto dal Settecento in poi»²⁷⁴, lo contraddistingue, mantiene costantemente toniche le sillabe che nel modello prevedono l'ictus, ovvero la 3^a, la 6^a e la 9^a sillaba, senza mai che alcuna di esse possa, come nel caso della 1^a o della 5^a sillaba dell'ottonario, essere abbassata al rango di atona. Le uniche due varianti del modello riguardano lo spazio sillabico che precede l'ictus di 3^a, distinguendo quindi tra decasillabi ad attacco trocaico, con conseguente profilo di 1^a3^a6^a9^a, oppure ad attacco atono, limitato quindi al profilo “essenziale” di 3^a6^a9^a, che raccoglie la maggioranza delle occorrenze (59%) rispetto a quello concorrente (36%). La percezione sonora di martellamento, dovuta certamente *in primis* alla triplice ripetizione dell'ictus ad intervalli regolari, parrebbe in parte derivare anche dal trattamento che spesso viene riservato a questo tipo di verso, libero di distendere la propria cadenza nella maggior parte dei casi senza ostacoli di natura sintattica, come mostra la strofa che, nella “Stretta” del “Finale” in *Alzira* (I, 9), è affidata alle voci di Ovando e

274 P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., p. 167.

altri guerrieri²⁷⁵:

Nel tremendo apparato dell'armi
Agl'insani mostriamo la fronte...
Di nemici cadaveri un monte
Tutto il campo fra poco sarà!

anche se non sempre tale fluidità sintattica riesce a caratterizzare un'intera strofa. Non mancano certo casi in cui all'interno di un decasillabo sia possibile incontrare una pausa sintattica che rompe il flusso anapestico-dattilico degli accenti. A questo proposito, Lippmann ci avverte di come, dal punto di vista musicale, «pure s'incontrano non poche melodie con cesura», precisando subito dopo che «non si tratta ovviamente mai di una cesura al mezzo, sibbene di una cesura dopo la quarta sillaba metrica», luogo maggiormente deputato, anche dal punto di vista poetico, ad accogliere una pausa sintattica spesso in corrispondenza appunto della 4^a sillaba, fenomeno che può riverberarsi più volte nello spazio di un'intera strofa ed oltre, come nella doppia tetrastica con cui ha inizio il “Finale” di *Giovanna d'Arco* (III, 9):

S'apre il cielo...Discende la Pia
Che parlar mi solea dalla balza...
Mi sorride...mi addita una via...
Pare accenni che seco mi vuol.
Ecco!...nube dorata m'innalza...
Oh!...l'usbergo tramutasi in ale!...
Addio, terra!...Addio, gloria mortale...
Alto io volo...già brillo nel Sol!

dove la distribuzione dei versi cesurati segue, nella prima tetrastica, la stessa disposizione alternata delle rime, mentre nella seconda divide simmetricamente la prima coppia di decasillabi, con pausa in corrispondenza della prima sillaba, tonicamente rilevabile (ma non necessariamente) anche nel v. 6, dalla seconda nei

275 Dove la pausa interviene piuttosto a marcare il confine tra primo e secondo distico.

cui decasillabi ritrova la consueta posizione in corrispondenza del primo accento fisso. Assai più scarsi risultati porta invece la ricerca di versi con cesura in corrispondenza del secondo accento fisso, spesso provocata dall'intervento di una nuova battuta:

Si risparmi quell'uom. Prode invero	<i>Corsaro</i> (II, 9)
Tuoi supplizi non temo. Ah, pietà!	<i>Simon Boccanegra</i> (I, 6)
Con piacere l'udremo... Ascoltate	<i>Traviata</i> (II, 11)
D'una grazia vi supplico. E quale?	<i>Un ballo in maschera</i> (III, 2)

diffusi soprattutto nei libretti appartenenti alla seconda parte del corpus, e spesso attenuati, nel passaggio dall'una all'altra battuta, dalla sinalefe, che contribuisce a mantenere prosodicamente unito un verso drammaturgicamente destinato a spezzarsi. In realtà, se reperire esempi di versi con pausa forte solo dopo la 6^a sillaba appare più difficile, risulta al contrario piuttosto semplice imbattersi in versi che sopportano senza problemi anche due (come nei primi tre esempi tra quelli che seguono) o più soste (come in quelli ad essi successivi):

Che?...ti fermi?...coraggio non hai?	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> (I, 9)
Qual rumore!... Un duello!...Abbassate	<i>Stiffelio</i> (II, 5)
Lassù...in cielo, vicina alla madre	<i>Rigoletto</i> (III, 10)
No, di questo, no, giorno più bello	<i>Ernani</i> (II, 1)
Sire! Ah, Sire! che fu?...quali nuove?	<i>Macbeth</i> (IV, 7)
Tu?...Gulnara, omicida!... Ei perì.	<i>Corsaro</i> (III, 8)
Su, prosegui. No...lasciami. Parla.	<i>Un ballo in maschera</i> (I, 10)

anche in questo caso distribuiti con maggior frequenza nella parte cronologicamente seriore del *corpus*, fino a comporre intere strutture strofiche con versi variamente spezzati:

Gilda:	V'ho l'ingannato...colpevole fui...
	l'amai troppo...ora muojo per lui!..
Rigoletto:	(Dio tremendo!...ella stessa fu colta (da sè)
	dallo stral di mia giusta vendetta!...)
(a Gilda)	Angiol caro...mi guarda, m'ascolta...

parla...parlami, figlia diletta!
 Gilda: Ah, ch'io taccia!..a me...a lui perdonate!..
 benedite alla figlia, o mio padre...
 lassù... in cielo...vicina alla madre...
 in eterno per voi...pregherò.
 Rigoletto: Non morir...mio tesoro, pietade...
 Mia colomba...lasciarmi non déi...
 se t'involi qui sol rimarrei...
 non morire, o qui teco morirò!..

meglio adatti a tratteggiare situazioni di afflitta disperazione e doloroso tormento, quale ci viene fornita dall'ultima sezione della “Scena e duetto finale” con cui si conclude *Rigoletto* (III, 10).

5.5 Endecasillabi

La presenza dell'endecasillabo come verso strofico si mostra assai sporadica nei libretti precedenti ad *Aida*, tra i quali solamente ne i *Masnadiери*, ad opera del “classico” Maffei, raggiungono una percentuale abbastanza considerevole, vicina a quelle riscontrate in *Aida* e *Falstaff*, mentre solo in *Otello* il ricorso a tale metro risulta decisamente ragguardevole, tanto da renderlo il secondo tipo metrico per frequenza d'impiego. Come si è potuto ricavare dai paragrafi precedenti, l'endecasillabo, anche al di fuori del recitativo, viene spesso coinvolto secondo varie modalità in combinazioni strofiche con altri metri, la maggior parte dei quali ad esso omogenei come il settenario ed il quinario, a cui vanno aggiunti due casi di combinazione con l'ottonario ed uno col senario, di cui s'è già discusso nei paragrafi precedenti. Tali brani eterosillabici raccolgono in ogni caso meno di un terzo degli endecasillabi strofici totali (30%), la maggior parte dei quali viene invece a comporre organismi strofici più o meno complessi, comunque

perfettamente isosillabici.

In generale, la strutturazione interna dell'endecasillabo strofico non si discosta eccessivamente da quanto osservato riguardo al suo gemello astrofico; mantengono pertanto la loro validità i profili generali considerati nella tabella 4 in appendice, pur modificando le loro reciproche proporzioni. Sulla base perciò delle tre categorie generali summenzionate, spicca la prevalenza del profilo *a minore* rispetto agli altri, che assomma da solo quasi la metà dei casi (40%), dietro al quale gli altri due profili appaiono numericamente abbastanza ravvicinati, con il profilo di 4^a e 6^a (29%) superiore ad ogni modo a quello *a maggiore* (24%). La situazione si fa più interessante andando ad osservare quanto accade all'interno del raggruppamento *a minore*: una parte considerevole degli endecasillabi (45%) assume lo schema dattilico fortemente cadenzato con accenti fissi sulla 4^a e sulla 7^a sillaba, arrivando ad incidere con una percentuale attorno al 18% rispetto al numero totale degli endecasillabi strofici; di poco superiore la percentuale ottenuta dal più ortodosso profilo di 4^a e 8^a, che conta quindi il 55% dei casi entro la propria categoria ritmica, corrispondenti ad un generale 22%. Interessante anche esaminare la differente distribuzione di queste due sottocategorie metriche: gli endecasillabi di 4^a e 8^a risultano sparsi più o meno in tutti i pezzi strofici composti in endecasillabi, e sempre in combinazione con endecasillabi appartenenti alle altre categorie ritmiche; al contrario gli endecasillabi dattilici si concentrano nella metà dei casi all'interno del libretto dei *Masnadieri* (I, 7 «Un messaggero di trista novella»; II, 5 «I cittadini correano alla festa»), dove vengono a comporre due intere strofe, rispettivamente di dieci e diciotto versi, così come il breve «Coro» di reclute «Povere madri deserte nel pianto» nella *Forza del destino* (III, 9). In *Otello* e *Falstaff*²⁷⁶ la loro presenza si fa

²⁷⁶ Libretti che, insieme a quello di *Aida*, contengono quasi tutti i casi (una dozzina in tutto) di contraccanto tra 6^a e 7^a

invece così sporadica da non consentire l'individuazione di un'intera strofa, o almeno di un'intera sezione strofica, composta interamente da versi dattilici. Particolare invece il loro impiego in *Aida* (I, 1) dove compaiono per un breve momento nella penultima sezione della “Scena di Aida” che conclude il primo quadro dell'opera:

I sacri nomi di padre, d'amante
Né profferir poss'io, né ricordar;
Per l'un... per l'altro... confusa, tremante,
Io piangere vorrei, vorrei pregar.
Ma la mia prece in bestemmia si muta...
Delitto è il pianto a me, colpa il sospir...
In notte cupa la mente è perduta,
E nell'ansia crudel vorrei morir.

a formare una doppia tetrastica che vede regolarmente alternarsi endecasillabi dattilici nelle posizioni dispari ed in quelle pari endecasillabi con accento costante sulla 6^a, di cui i vv. 2 e 6 con cesura *a maggiore* ed accento ribattuto in 7^a, mentre il v. 8, a differenza degli altri, assume il profilo anapestico nel primo emistichio con ictus di 3^a6^a8^a10^a. Se si considera poi che anche nei versi dispari, e dunque dattilici, della prima tetrastica la punteggiatura pone una pausa sintattica dopo l'ictus di 7^a, a dividere in entrambi i casi una sorta di dittologia sinonimica²⁷⁷, è facile accorgersi della fluidità che invece, con l'eccezione del v. 5, cesurato in contraccanto (ancora a dividere due elementi qui legati dal parallelismo sintattico, in climax discendente, della doppia anastrofe) caratterizza i versi della seconda tetrastica, sintatticamente autonomi l'uno dall'altro, rendendo così

sillaba.

277 Con riferimento alla doppia condizione familiar-sentimentale di *Aida* in quanto figlia di Amonasro, re d'Etiopia in guerra con l'Egitto, e al contempo amante, in senso ovviamente spirituale, di Radamès, comandante dell'esercito egiziano. Lo scontro tra le duplici dimensioni della sua sfera esistenziale, e lo smarrimento da questo causato nella giovane schiava, trovano espressione proprio in questa prima tetrastica, dove in particolare il v. 3 subisce continue, e ritmicamente regolari, interruzioni, tanto che in base ad esse è possibile individuarvi all'interno una composizione di quattro trisillabi, di cui il primo tronco, mentre entro gli endecasillabi *a maggiore* cesurati è facile distinguere la tradizionale suddivisione settenario+quinario, valida in realtà anche per il v. 8 nonostante in esso la cesura non cada in corrispondenza di una pausa sintattica.

percepibile, a livello letterario, una sorta di articolazione in due “tempi” simile a quella che, dal punto di vista musicale, distingue la successione «articolata allo stesso modo di Aria e Rondò, cioè in Adagio-Allegro (vale a dire: Cantabile-Cabaletta)»²⁷⁸, tipica della «Cavatina di sortita» che troverà una consacrazione definitiva nelle opere dell’“astro maggiore” Rossini.

5.7 Versi doppi

La simmetria che musicalmente caratterizza il “periodo quadrato” dominante nello stile dei compositori ottocenteschi, in base alla quale il trattatista Silvio d'Anna sentenzierà che «il numero quattro, e il suo quadrato, sono le basi della musica»²⁷⁹, pare essere, secondo Fabbri, la causa principale della «maggior diffusione delle misure duplicate (...) utili per sostenere frasi a due membri», seppure d'altro lato Lippmann tenda a ridimensionare questa apparentemente fondamentale connessione considerando che l'uso di versi «semplici o in coppia (...) non ha gran peso per il musicista: si danno di frequente arcate melodiche ampie (...) su versi semplici, mentre per converso ai versi accoppiati compete spesso una cesura musicale fortemente pronunciata a metà del verso»²⁸⁰, analogamente a quanto accade dal punto di vista metrico. Lungi dal volerci inserire in una questione che esula dalle competenze di chi scrive, e in fondo anche dal contesto teorico di questo lavoro, ci limiteremo per ora a constatare che una certa quantità di versi doppi, in alcuni maggiore che in altri, non manca in

278 P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, cit. p. 101.

279 *Nuovo sistema musicale. Grammatica riguardante i principi elementari della musica*, Michele Amenta, Palermo, 1866, p. 61, cit. in V. Bernardoni, *La teoria della melodia vocale nella trattatistica italiana (1790-1870)*, «Acta musicologica», LXII, 1990, 1, pp. 29-61: 53, entrambi cit. in P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, cit., p. 129.

280 *Versificazione italiana e ritmo musicale*, cit., p. 37.

nessuno dei libretti musicati da Verdi. Se poi prendessimo in considerazione le occorrenze raccolte da questo generico raggruppamento, ci si accorgerebbe senza difficoltà di come il loro numero si mostri assai rilevante in opere come *I Lombardi alla prima crociata* (unica appartenente alla prima fase artistica verdiana), e poi *Luisa Miller*, *Trovatore*, *Traviata* e *La forza del destino*. In esse risultano infatti costituire il secondo raggruppamento metrico maggiormente impiegato, giungendo infine ad imporsi in entrambi i libretti di Boito al vertice nelle preferenze metriche dell'ultimo librettista verdiano, peraltro anticipato in questo già da Piave nel *Rigoletto*, ed ancor prima da Maffei nei *Masnadiers*. Dopo aver messo in luce l'emersione di questa categoria ancora indifferenziata, resta solo da esaminare con attenzione una ad una le tre tipologie versali che per semplicità abbiamo deciso finora di considerare unite.

Tra esse, i doppi quinari si dimostrano la tipologia presente con maggior costanza lungo l'intera produzione librettistica verdiana (poco più di 1200 versi, pari al 48% dei versi doppi totali), anche se con percentuali trascurabili sia nel primo che nell'ultimo libretto, ma assenti totalmente solo nei *Due Foscari*, e viceversa assai utilizzate nel triennio '51-'53, durante il quale si assiste alla composizione della trilogia popolare, tanto da contare in *Rigoletto* (15,5%) e *Trovatore* (15%) le massime percentuali mai raggiunte, seguiti a breve distanza (14%) da *Luisa Miller* (*Traviata* rimane più distaccata, attestandosi comunque ad un rilevante 10%). La presenza del doppio senario (circa 800 occorrenze, 32% dei versi doppi) appare a prima vista poco meno diffusa rispetto a quella del doppio quinario, essendo assente solo in *Un giorno di regno*, *Attila* ed *Aida*. Se però si osservano con attenzione le occorrenze rintracciabili entro i singoli libretti, queste appaiono decisamente più basse arrivando, anche qui solo in tre occasioni, a

superare la quota del 10% nei *Lombardi* (10%), nei *Masnadiери* (15%) ed in *Rigoletto* (14,5%), avvicinandosi ad essa ancora un'ultima volta con *Aroldo* (8,5%), a partire dal quale inizia una fase gradualmente declinante che lo vede raggiungere in *Otello* (1,5%) il punto più basso (alla pari con *Traviata*). Il doppio settenario, minore nelle occorrenze (501) rispetto agli altri due tipi di verso doppio, situazione che riflette la sua totale assenza nella maggior parte dei libretti del *corpus*, pare invece caratterizzarsi per una dinamica stilisticamente più marcata. Infatti dopo la sua prima e quasi impercettibile apparizione, data la sua già osservata parziale regolarità, in *Macbeth* (I, 2), interviene nel computo metrico con maggiore continuità solo a partire dal decennio che va all'incirca dal 1853, anno d'esordio sia di *Trovatore* sia di *Traviata*, al 1862, data della prima rappresentazione della *Forza del destino*, durante il quale la sua presenza si attesta su una quota abbastanza bassa compresa tra il 4,5% raggiunto in quest'ultima opera, ed il 2% di *Simon Boccanegra* (1856)²⁸¹. Assente di nuovo, stavolta assieme al doppio senario, in *Aida* (nel cui libretto la presenza di versi doppi viene così nettamente circoscritta al doppio quinario), il doppio settenario verrà infine riscattato per opera di Boito, che in *Otello* lo eleva ad una percentuale già di per sé considerevole (9,5%, poco distante dall'endecasillabo che *ivi* occupa la seconda posizione), per poi incoronarlo in *Falstaff* come misura

281 Dalla tabella appare chiaramente come in *Aroldo*, opera risalente a quest'arco di anni, esso non compaia, e tuttavia la sua assenza pare anche in questo caso dovuto all'origine di tale opera, nata dalla revisione del precedente *Stiffelio*, provocata più che altro per cause riconducibili alla censura, come già più volte accennato, piuttosto che ad un ripensamento artistico di Verdi o di Piave, il quale conserverà una parte significativa dell'intelaiatura metrica del libretto originale, tra cui appunto il mancato ricorso (*Stiffelio*, rappresentato per la prima volta nel 1851, precede di qualche anno il *Trovatore*) al doppio settenario. Un altro tipo di riflessione riguarda un'opera, *I vespri siciliani* (prima rappresentazione a Parigi nel 1855, poi rappresentata per la prima volta in Italia con il titolo *Giovanna di Guzman*, con traduzione di Arnaldo Fusinato), non schedata nel nostro *corpus* in quanto composta sulla base di un libretto originariamente francese: questa sua natura in un certo senso di ponte tra la metrica italiana, a cui Verdi era abituato, e quella francese, che già aveva incontrato in occasione della traduzione in *Jèrusalem* (1847) dei *Lombardi alla prima crociata*, potrebbe far nascere l'idea che la lezione dell'alessandrino francese possa aver spinto a favore l'impiego del doppio settenario da parte di Verdi (che già da molto tempo dimostrava comunque di avere una certa dimestichezza con la cultura francese, oltre ad essersi più volte stabilito, e per periodi anche abbastanza lunghi), teoria che però in base ai dati qui presentati non trova sostegno.

metrica di gran lunga prediletta raggiungendo una mole numerica pari al 19%, e distaccando alle sue spalle i due metri tradizionalmente più impiegati, ovvero il settenario (semplice) e l'ottonario, al secondo posto con il 12,5% delle occorrenze. Il dato appare ancor più significativo in considerazione del fatto che questi ultimi due libretti accumulano più del 70% dei casi, e solo *Falstaff* arriva a raccogliere una quota superiore, seppur di poco, al 50%, ma soprattutto non va preso come frutto di una semplice modifica metrico-formale. Il massiccio ricorso al doppio settenario implica in realtà un cambiamento radicale che, già in parte manifestatosi in *Otello*, cui forse la sua natura tragica suggeriva un maggior rispetto verso alcune tra le forme melodrammatiche tradizionali, trova in *Falstaff* uno spazio più disponibile ad offrire occasioni per una maggiore libertà di sperimentazione formale, tanto da intessere intere lasse di doppi settenari disposti a coppie in rima baciata, lunghe decine di versi, a caratterizzare la comunicazione del personaggio Falstaff nei suoi dialoghi (I, 1 «Falstaff! | Olà! | Sir John Falstaff! | Oh! che vi piglia?!», 102 vv.; II, 1 «Siam pentiti e contriti. | L'uomo ritorna al vizio», 95 vv.; III, 1 «La bella Alice... | Al diavolo te con Alice bella!», 36 vv.) e monologhi (III, 1 «Ehi! Taverniere! | Mondo ladro. - Mondo rubaldo», 22 vv.) collocati nell'ambito scenico dell'«Osteria della giarrettiera», che diviene così una sorta di pittoresco quartier generale da cui il protagonista studia e discute delle proprie sortite amorose assieme ai suoi improbabili complici Bardolfo e Pistola, ed al finto confidente Mastro Fontana.

Il trattamento riservato ai doppi settenari si mostra anche dal punto di vista ritmico più insolitamente vario rispetto alle altre due doppie misure versali, in particolar modo nei confronti del doppio senario, che non mostra mai di discostarsi dalla cadenza anapestico-dattilica, continuamente scandita dal

monotono ripetersi in entrambi i suoi emistichi degli accenti fissi in 2^a e 5^a sillaba, con leggere deviazioni rilevate dal raro intervenire di un accento ribattuto, che spesso precede (in sei casi nel primo emistichio, in nove nel secondo) o segue (una dozzina di casi in ognuno dei due emistichi) l'ictus in 2^a sede, oppure molto raramente si trova collocato (cinque casi in tutto) in corrispondenza dell'ictus in 5^a sede.

Per quanto riguarda il doppio quinario, i suoi tre principali profili accentuali vengono tutti accoppiati l'uno con l'altro, a partire da quello giambico di 2⁴, il più frequente sia come primo emistichio:

Invano al labbro – presta il veleno	<i>Nabucco</i> (II, 4)
M'è d'uopo...Vieni...te ne scongiuro	<i>La battaglia di Legnano</i> (III, 6)
E' tarda l'ora. Su, via, t'affretta	<i>La forza del destino</i> (I, 3)
Dal raggio attratti – vaghi sembianti	<i>Otello</i> (I, 1)

sia come secondo:

Oberto! Oberto! Qual lieto grido	<i>Oberto</i> (II, 3)
Ed io colpevole di questa prole	<i>Masnadiere</i> (IV, 7)
Ah scellerata!...oh donna infame	<i>Trovatore</i> (I, 1)
Te i riti attendono d'un altro amor	<i>Aida</i> (III,1).

Il profilo con attacco trocaico, ed ictus dunque sulla 1^a sillaba, risulta sensibilmente preferito come primo emistichio:

Sire un diverbio di nessun conto	<i>Un giorno di regno</i> (I, 10)
Da umil fanciulla – l'uomo ha salute	<i>Attila</i> (I, 6)
Trarvi potrete dal disonore	<i>Aroldo</i> (III, 5)
Re dei panciuti! Va via, tu puti	<i>Falstaff</i> (III, 2)

non però eccessivamente superiore come occorrenze rispetto al doppio quinario con secondo emistichio di 1^a e 4^a:

Sia lode eterna – Carlo, al tuo nome	<i>Ernani</i> (III, 6)
Del mio Sultano chiude l'Haremme	<i>Corsaro</i> (III, 4)
Vegliava annosa donna su lei	<i>Simon Boccanegra</i> (Pro, 6)

Trema, vil schiava! Spezza il tuo core... *Aida* (II, 1)

tanto che non sono pochi i casi (circa 150) in cui entrambi gli emistichi assumono tale profilo:

Parmi da folgore – l'alma percossa... *Giovanna d'Arco* (II, 3)

Una pur avvene sola, divina *Rigoletto* (I, 12)

Soffia l'ardente – spiro del ciel *Otello* (I, 1)

di gran lunga superati, anche a questo riguardo, dai casi (più di 300) assai cadenzati con doppio emistichio giambico:

La terra spargere – di sangue umano *I Lombardi alla prima crociata* (II, 9)

Tre volte miagola la gatta in fregola *Trovatore* (III, 1)

Da questo palpito s'io t'ami impara *Traviata* (III, 6)

Sbranato il cor per sempre m'ha! *Un ballo in maschera* (II, 5)

disposti in modo da assumere una fisionomia che consente loro di mantenere un identico andamento melodico, esaltando la vocazione cantabile di cui questo verso, sia nella sua versione semplice che replicata, dimostra di possedere.

Non mancano poi casi di doppi quinari con emistichio monoaccentato sulla 4^a, sia in prima (primi tre esempi), sia in seconda posizione (ultimi tre esempi):

Interponetevi!...Sire, impediti... *Un giorno di regno* (I, 12)

nel palesarvi la mente ascosa *Luisa Miller* (II, 4)

D'interrogarla – quasi ho sgomento *Aida* (III, 1)

Adoro il nume che l'inspirò *Alzira* (II, 9)

Trarvi potrete dal disonore... *Stiffelio* (III, 6)

Arde la palma – col sicomoro *Otello* (I, 1)

sia infine in entrambe:

S'allontanarono! - N'accozzeremo *Macbeth* (I, 4)

Ma rimaneva la maledetta *Trovatore* (I, 1).

Numericamente scarsa (una trentina di casi) ma comunque presente la sua variante con accento ribattuto tra 3^a (sempre in corrispondenza dell'ultima sillaba di parola tronca) e 4^a sillaba, nella maggior parte dei casi collocata nel primo

emistichio:

Tuo divin frutto – sia benedetto	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> (I, 6)
Un velen bevve! Figlia!...Un velen!	<i>Luisa Miller</i> (III, 4)
Un regal serto sul crin posarti	<i>Aida</i> (I, 1),

in un terzo dei casi nel secondo emistichio:

Tu...tu! Foresto? Tu, l'amor mio?	<i>Attila</i> (I, 2)
All'ora stessa teco avrò morte	<i>Simon Boccanegra</i> (II, 6)

ma mai in entrambi.

Il trattamento riservato al doppio settenario, al di là delle due eccezioni metriche di *Macbeth* (III, 2), appare inevitabilmente più complesso data la maggiore variabilità ritmica di cui sono dotati i suoi emistichi, ma soprattutto mostra di distinguersi in modo abbastanza netto rispetto a quanto osservato nei confronti del settenario semplice. Innanzitutto la struttura ritmica dei singoli emistichi eptasillabici si discosta dalla predominanza che la modulazione giambica ha mostrato di esercitare sui settenari strofici, affiancando ad essa, che pure raduna la maggioranza assoluta dei casi, una quota significativa di emistichi settenari con profilo anapestico ed accento fisso sulla 3^a sillaba, attestantisi attorno al 17% (ma concentrati sostanzialmente in *Otello* e *Falstaff*) sia in prima posizione (primi due esempi) che in seconda (ultimi due esempi):

Vigilate; soventi le oneste e ben create	<i>Otello</i> (III, 2)
Se lo porti all'inferno con Menelao suo avolo!	<i>Falstaff</i> (II, 1)
Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello	<i>Otello</i> (II, 3)
Povera donna! Un giglio di candore e di fe'!	<i>Falstaff</i> (II, 1)

in una minoranza di casi con attacco trocaico e concomitante accento sulla 1^a sillaba:

Sì, perchè ho sei figliuoli... Perchè ne avete sei?	<i>La forza del destino</i> (IV, 2)
Come un reo nel vedervi. Credo che Cassio fosse	<i>Otello</i> (II, 3).

In circa un quarto dei casi infine il profilo anapestico del primo emistichio viene replicato anche nel secondo:

quella vil cortigiana ch'è la sposa d'Otello	<i>Otello</i> (III, 2)
Stratagemmi ed equivoci, destreggiar, bordeggiare	<i>Falstaff</i> (I, 1)
Hai battuto i miei servi!... Oste! Un'altra bottiglia	<i>Falstaff</i> (I, 1)
Dolce cosa! Il buon vino sperde le tetre fole	<i>Falstaff</i> (III, 1)

mentre nella maggior parte dei casi è stato preferito procedere ad un cambio ritmo nel passaggio tra l'uno e l'altro da giambico ad anapestico, o viceversa, riconoscibile nei primi due gruppi di esempi citati. Un rapporto numerico simile tra casi totali e casi che replicano il medesimo profilo ritmico in entrambi gli emistichi lo si riscontra mediamente anche tra i doppi settenari a schema giambico, seppure esso tende in proporzione a sbilanciarsi a favore del profilo di 2^a6^a:

La vittima...nel foco la traggo, la sospingo	<i>Trovatore</i> (II, 1)
Che ad arte si ravvolge nell'ombra del mistero...	<i>Simon Boccanegra</i> (Pro, 4)
Passaste recitando rosari e Miserere...	<i>La forza del destino</i> (IV, 2)
La guardo, non mi guarda; la cerco e si nasconde	<i>Falstaff</i> (II, 1),

risultando assai meno pronunciato riguardo ai profili triaccentuali:

Quel detto un'eco eterna in questo cor lasciò	<i>Trovatore</i> (II, 1)
Signor Marchese! Scostati. S'arresti l'empio. Guai	<i>La forza del destino</i> (I, 4)
Qui desiata giungi Cessi il cortese invito	<i>Traviata</i> (II, 12)
Più non ti lascio, o maschera; mal ti nascondi. Eh via!	<i>Un ballo in maschera</i> (III, 8)

ed infine diminuendo nuovamente in quelli di 4^a6^a:

Non allegrò i veroni della romita stanza	<i>Simon Boccanegra</i> (Pro, 4)
Virilità del mondo. Che giornataccia nera!	<i>Falstaff</i> (II, 1).

In generale, è necessario precisare che i profili a tre ictus risultano anche per i doppi settenari in assoluta maggioranza nei confronti dei profili biaccentuali

(anche nel caso in cui volessimo conteggiare i profili anapestici), perlomeno considerando il primo emistichio, con lieve vantaggio di quelli ad attacco giambico (primi tre esempi):

Un quattro! | Ancora hai vinto. | Sfortuna nell'amore *Traviata* (II, 12)
Ma vedi in notte cupa per le deserte sale *Simon Boccanegra* (Pro, 4)
Le labbra lente, lente, movea nell'abbandono *Otello* (II, 5)
Dunque! Fai grazia a lui se parli, e non a me *Un ballo in maschera* (III, 8)
Perde i suoi cinque sensi, poi ti narra una favola *Falstaff* (I, 1),

dato che riguardo al secondo emistichio la situazione è esattamente ribaltata, con una maggioranza assoluta dei profili biaccentuali, a cui contribuisce il deciso incremento dei settenari di 2^a6^a come componenti la parte finale del verso doppio, raggiungendo da soli la maggioranza relativa:

Invan tentò la misera fermarsi e benedirmi! *Trovatore* (II, 1)
Onde cotanta senti pietà della mia vita? *Un ballo in maschera* (III, 8)
E scaricò la soma sul dosso a Melitone *La forza del destino* (IV, 2)
Nol sapreste. | Ah! | Temete, signor, la gelosia! *Otello* (II, 3).

In questo modo il doppio settenario viene a delineare un'insolita fisionomia che prevede una prima sezione appesantita dal triplice ritorno dell'ictus, a distanza regolare o con inversione della prima battuta, che in qualche modo si scarica nella più leggera sezione successiva in quanto caratterizzata da due sole sillabe toniche, spesso posizionate in 2^a e 6^a sede, come si può notare ad esempio nella seconda parte dell'ottastica «Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo» di *Trovatore* (II, 1):

Chè, fra bestemmie oscene, pungendola coi ferri,
Al rogo la cacciavano gli scellerati sgherri!
Allor, con tronco accento: Mi vendica! Esclamò.
Quel detto un'eco eterna in questo cor lasciò

dove solo l'ultimo verso accoglie tre ictus in entrambi gli emistichi, premettendo a conclusione del brano di continuare la battente cadenza giambica lungo tutto il

verso fino al termine dello spazio sillabico, preceduto però da tre versi con secondo emistichio biaccentuale di 2^a e 6^a ai vv. 1-3 (ma primo emistichio triaccentuale) e di 4^a e 6^a al v. 2 (con due ictus dunque come il suo emistichio complementare, di 2^a e 6^a), disposizione ribadita anche dal verso che viene subito prima della sezione qui riportata, citato anche in precedenza («Invan tentò la misera fermarsi e benedirmi»).

In conclusione, vorrei concentrare ora l'attenzione ai soli libretti di *Otello* e *Falstaff* in modo da porre nel giusto risalto uno degli aspetti più noti e pregevoli della sperimentazione metrica condotta da Boito, che proprio nei doppi settenari trova un esito assai apprezzato non solo dal punto di vista poetico ma anche certamente da quello musicale. Si tratta di un'innovativa maniera d'intendere il verso che accentua la più volte riconosciuta possibilità di ritagliare, all'interno di una misura versale più lunga, una regolare misura più breve, spesso ad esso omogenea, nel caso dell'endecasillabo ad esempio evidenziando quasi sempre la sua originaria composizione nei due segmenti settenario e quinario, o viceversa. Nel caso del doppio settenario, in alcuni, e come vedremo drammaturgicamente circoscritti casi, esso lascia intravedere una fisionomia estremamente versatile, nella quale alla naturale divisione del verso nei suoi due emistichi settenari viene a sovrapporsi una scansione alternativa che permette di leggerlo come triplice successione di quinari. Come osserva Powers:

tale diversità delle forme metriche boitiane è in rapporto diretto con la nuova flessibilità della linea musicale e del ritmo declamatorio propri delle due opere ultime di Verdi. (...) In *Otello* si trovano tre brani di dialogo in cui Boito accentua ancor di più la flessibilità dei versi martelliani, incorporando sezioni in doppia scansione, che è una tecnica inventata da lui e sfruttata musicalmente al massimo da Verdi. (...) Ci sono due episodi di scansione doppia del *Falstaff*, entrambi si connettono al tema della seduzione di Alice, progettata da Falstaff nella prima parte del primo Atto e tentata nella seconda del

secondo.²⁸²

Per quanto riguarda *Otello*, è interessante seguire il modo in cui l'applicazione di questa duplicità metrico-prosodica venga a connettersi con il progredire del subdolo quanto micidiale tentativo d'inganno, motore dell'intero dramma, portato avanti da Jago contro lo sprovveduto Otello. Al suo spazio d'azione verbale sono infatti affidati i primi due brani in cui si può vedere all'opera tale meccanismo, entrambi collocati nel secondo atto, durante il quale il falso amico del moro ha modo di mettere in atto la sua raffinata opera di manipolazione mentale: uno è collocato entro il primo dialogo tra i due nella terza scena, precisamente dopo l'avvertimento («Temete, signor, la gelosia!») con cui, fingendo di preoccuparsi per Otello, Jago riesce ad insinuare nella mente del proprio comandante la parola “maledetta” («gelosia»), richiamando con essa tutte le componenti emotive che inevitabilmente s'accompagnano, procedendo poi orrendamente a raffigurarla in questo distico di doppi settenari con duplice veste metrica, ambivalente come l'atteggiamento ipocrita che caratterizza la figura del manipolatore:

E' un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
Sé stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno

dove entrambi i versi risultano passibili sia di normale scansione binaria:

E' un'idra fosca, livida, || cieca, col suo veleno²⁸³,

sia di alternativa scansione ternaria:

E' un'idra fosca, || livida, cieca, || col suo veleno

che in questo verso in particolare si dimostra maggiormente in sintonia con quella suggerita dalla punteggiatura, in virtù della quale all'occorrenza può prestarsi, come mostra il secondo verso del distico, ad essere letto come combinazione

282 H. S. Powers, *Boito rimatore per musica*, cit. pp. 359-362.

283 Utilizzo la doppia barra verticale per segnalare i confini tra le sezioni del verso individuate in base al tipo di scansione di volta in volta adoperata.

versale di quinario+doppio quinario:

Sé stessa attosca, || vivida piaga le squarcia il seno.

La particolare fattura di questo distico può essere maggiormente apprezzata considerando il contesto metrico entro cui esso s'inserisce, costituito da una sequenza di doppi settenari per i quali tale scansione non si dimostra possibile, o comunque più difficoltosa: seppure a qualche verso di distanza siano comunque rintracciabili altri doppi settenari singolarmente disponibili alla doppia scansione, come in:

Dopo la prova || (Otello ha sue || leggi supreme)

oppure in:

Un tal proposto || spezza di mie || labbra il suggello

le singole sezioni del verso non paiono però seguire per niente, a differenza che nel distico, le pause sintattiche, tantomeno mostrano collegamenti rimici interni con quelle del verso in rima baciata con cui ognuno di essi è accoppiato (rispettivamente «Amore e gelosia vadan dispersi insieme!»²⁸⁴ e «Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello»), che rifiuta in entrambi i casi la scansione ternaria. Tale legame viene infine corroborato nel secondo, e forse più celebre brano tra quelli qui in esame, oltre ad essere l'unico in cui la doppia scansione pare applicarsi ad un'intera strofa: esso è costituito dalla decastica (formata da cinque coppie di versi a rima baciata) contenente il mendace racconto con cui sempre Jago, nel suo secondo dialogo con Otello (che ha luogo nella quinta scena, dopo il colloquio tra i due sposi) denuncia esplicitamente il presunto amore di Cassio per Desdemona, narrandogli di aver “intercettato” alcune frasi amorose pronunciate nel sonno dallo stesso Cassio:

Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto.

284 Interpretabile però come un endecasillabo di 2^a6^a8^a10^a unito ad un ultimo segmento trisillabo.

Con interrotte voci tradia l'intimo incanto.
Le labbra lente, lente movea, nell'abbandono
del sogno ardente, e allor dicea, con flebil suono:
Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda.
Cauti vegliamo! L'estasi del ciel tutto m'innonda.
Seguìa più vago l'incubo blando; con molle angoscia
l'interna imago quasi baciando, ei disse poscia:
Il rio destino impreco che al Moro ti donò.
E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

Nessuno dei versi in corsivo, che rappresentano le frasi attribuite a Cassio, ammette la scansione ternaria, mantenendo integra la loro originaria misura emistichiale, e così anche l'ultimo verso, che chiude la breve parentesi narrativa. Ciò non vale per gli altri versi, ovvero per i primi quattro e per il penultimo distico, attraverso i quali l'abile doppiogiochista riesce definitivamente a fissare nella mente di Otello, oramai in preda allo smarrimento, l'idea dell'infedeltà di Desdemona (con tanto di indizi decisivi di colpevolezza): la loro duplicità di scansione, proprio in virtù dell'alternanza consapevolmente ricercata con distici ad univoca scansione binaria, dà l'impressione di assumere il ruolo di segnale metrico-prosodico, manifestandosi nei momenti decisivi in cui il tarlo della gelosia, fatto già penetrare da Jago durante il primo dialogo, mostra di procedere con la sua opera di scavo tra gli abissi psicologici di Otello, il quale, alla fine della scena (coincidente con la fine dell'atto) confessa di esserne del tutto dominato²⁸⁵. Il compimento dell'opera arriva però solo nel terzo atto, scena seconda, quando, dopo aver chiesto inutilmente (perchè in realtà nelle mani dell'accorto Jago) a Desdemona di

285 Il contributo che le parole di Jago, raccolte nel primo distico a doppia scansione riportato («E' un'idra fosca»), mostrano di aver impresso al processo di trasformazione di Otello da marito innamorato a geloso furente, viene ribadito in modo ancor più significativo dall'immagine con cui lo stesso Otello raffigura la mostruosa gelosia che lo possiede («L'idra mi avvince!»), e che gli chiede ossessivamente («sangue! sangue! sangue!!») vendetta, fino a spingerlo al funesto giuramento al «Dio vendicator» che conclude l'atto («Sì, pel cial marmoreo giuro! Per le attorte folgori!»).

mostrargli il fazzoletto ricevuto da lui in dono, Otello inizia a narrare di un'oscura quanto fantasiosa maledizione che si celerebbe dietro a quell'oggetto, i cui versi vengono così ad assumere la duplice scansione che finora era stata riservata alle sole battute di Jago:

Una possente maga ne ordìa lo stame arcano:

Ivi è riposta l'alta malia d'un talismano.

Bada! Smarrirlo, oppur donarlo, è ria ventura!

Il vero parli? | Il vero parlo. | Mi fai paura!...

ma che giunge ora a caratterizzare le parole dello stesso Otello, e nella concitazione anche quelle di Desdemona nell'ultimo verso (cui appartengono il primo ed il terzo segmento), indicando attraverso l'ambigua natura di questi doppi settenari fino a che punto il valoroso comandante sia diventato succube della maligna volontà del suo diabolico sottoposto, dove, analogamente a quanto si può notare anche per gli altri due brani, l'alternativa scansione ternaria trova attuazione nel momento in cui la scena diviene più intensa.²⁸⁶

Un fenomeno analogo dal punto di vista formale è segnalato dallo stesso Boito in una lettera a Verdi, dove viene illustrata un'ulteriore applicazione di questa duplice possibilità di scansione, condotta stavolta non più sul doppio settenario, ma sull'endecasillabo. Più precisamente, essa caratterizza quel gruppo di endecasillabi che, nel “Finale” del terzo atto di *Otello* compongono le tre tetrastiche «Pietà! | Mistero! | Ansia mortale, bieca» (III, 8), «formate da due coppie parallele ABAB; rime interne dei quinari all'inizio regolarmente *abcde*»²⁸⁷ e, impaginate in parallelo a queste, le cinque tetrastiche «Una parola. | E che? | T'affretta! Rapido» (III, 8), nelle quali, in entrambi i casi, ogni endecasillabo «si

286 In questo caso però la disposizione delle rime porterebbe ad individuare una composizione di doppio quinario+quinario, dato che entro ognuna delle due coppie risultano rimati solo il secondo e terzo segmento quinario, a differenza del brano precedente dove tutti i segmenti quinari risultano rimati.

287 *Metro e canto nell'opera italiana*, cit., p. 158.

può spezzare, sì o no, come lei vuole, e, se si spezza si risolve in tanti quinari da cima a fondo. Lei può dunque adoperare a sua scelta or l'una or l'altra delle sue movenze»²⁸⁸, come si può facilmente verificare ad esempio nella prima delle tre tetrastiche:

Pietà! Mistero! || Ansia mortale, || bieca
Ne ingombra, || anime assorti, || in lungo orror.
Quell'uomo nero || è sepolcrale, || e cieca
Un'ombra || è in lui di morte || e di terror.

I quattro endecasillabi si trasformano effettivamente in una sequenza di dieci quinari (cinque per ogni coppia di endecasillabi), legati anch'essi a coppie rimate da un'organizzazione rimica verticale analoga a quella osservata per i doppi settenari. Questa sorta di doppia scansione, che pare quindi manifestarsi anche al livello delle rime, mostra di mantenere la conformità con lo schema che lega i versi integri: poiché questi accolgono la disposizione a rima alternata, a differenza dei doppi settenari legati a coppie dalla rima baciata, anche la rima verticale si adatta ad essa, unendo allo stesso modo tra loro i quinari dei versi pari e quelli dei versi dispari. Nel caso invece della prima delle cinque tetrastiche:

Una parola. || E che? T'affretta! || Rapido
Slancia || la sua vendetta! || Il tempo vola.
Ben parli. E' l'ira || inutil ciancia. || Scuotiti!
All'opra || ergi tua mira! || All'opra sola!

l'ordine rimico (abcba dceda), diverso da quello solitamente seguito, viene ulteriormente differenziato modificandosi nel passaggio dalla prima alla seconda coppia di versi, che, se considerati nella loro integrità mensurale, mantengono lo schema alternato, con uscita sdrucchiola ai versi dispari (SASA)²⁸⁹. Più regolare invece si dimostra la successiva tetrastica:

288 Brano appartenente ad una lettera datata all'estate 1881, in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., vol. I, p. 60.

289 Nella tetrastica successiva la disposizione delle rime subisce un deciso cambiamento, nella seconda ad esempio segue lo schema ab(c)bcd per la prima coppia, e prosegue come ef(c)fed nella seconda coppia che chiude la strofa, dopo la quale si ritorna nelle altre tetrastiche allo schema iniziale.

Io penso a Cassio. || Ei le sue trame || espia,
l'infame || anima mia || l'averno inghiotte!
Chi gliela svelle? || Io. | Tu? | Giurai. || Tal sia,
Tu avrai || le sue novelle || in questa notte...

dove il pur contorto schema di rime²⁹⁰ che caratterizza i segmenti quinari della prima coppia di versi viene comunque replicato quasi completamente anche nella seconda coppia, tornando infine nelle ultime tre tetrastiche allo schema generale (abcde abcde) osservato in precedenza.

In realtà la scansione sistematica in quinari²⁹¹, per quanto riguarda l'endecasillabo, delinea piuttosto una sorta di triplice scansione, data la possibilità di procedere comunque ad una più tradizionale scomposizione dei normali emistichi quinario+settenario («Pietà! Mistero! || Ansia mortale, bieca») o settenario+quinario («Ne ingombra, anime assorti, || in lungo orror.»), oltre a quella di considerare l'intero verso nella sua unità, senza necessariamente voler individuare un'effettiva cesura, che ad esempio nel verso:

tu avrai le sue novelle in questa notte

con cui si chiude la seconda strofa del secondo brano in oggetto, non pare porre in rilievo alcuno stacco particolare dopo la 7^a sillaba che isoli l'ultimo sintagma circostanziale, anzi la disposizione dei suoi accenti ad intervalli regolari dona all'endecasillabo un'armonia ritmica apprezzabile solo leggendolo con continuità, la quale da questo punto di vista ritmico sembra invece opporsi alla scomposizione, pur teoricamente praticabile, nei suoi due emistichi.

Per concludere, tornando al doppio settenario, va infine segnalata una variante della duplice scansione finora considerata, attraverso la quale il verso si dimostra

290Disposte seguendo l'ordine ab(c)bcd ef(c)fed.

291Probabilmente causa dei due accenti ribattuti tra 4^a e 5^a sillaba nel v. 1, e tra 2^a e 3^a nel v. 4, il quale può essere perciò letto sia come un endecasillabo giambico che anapestico, perlomeno nella sua prima sezione, se si valorizza rispettivamente l'accento in 2^a («Ne ingòmbra») o in 3^a sede («ànime»).

disponibile a sezionarsi non più in tre ma in quattro segmenti. Si tratta della seguente tetrastica eterometrica, tratta da *Falstaff* (III, 2):

ALICE

(sbucando cautamente da sinistra con alcune Fate)

Inoltriam.

NANNETTA

(sbucando a sinistra con altre Fate e scorgendo Falstaff)

Egli è là.

ALICE

(Scorge Falstaff e indica alle altre)

Steso al suol.

NANNETTA

Lo confonde

il terror

(tutte si inoltrano con precauzione)

LE FATE

Si nasconde

ALICE

Non ridiam!

LE FATE:

Non ridiam!

NANNETTA:

(indicando alle Fate il loro posto, mentre Alice parte rapidamente da sinistra)

Tutte qui, dietro a me.

Cominciam.

LE FATE:

Tocca a te

che alterna doppio settenario nelle posizioni pari e settenario semplice in quelle dispari, ma i cui versi possono essere interpretati rispettivamente come successione di quattro e due segmenti quadrisillabi tronchi (eccetto quelli finali dei primi due versi, con uscita piana in rima baciata). La struttura interna ed esterna della tetrastica risulta più facilmente leggibile in questa forma essenziale e stringata:

Inoltriam. || Egli è là. || Steso al suol. || Lo confonde

il terror. || Si nasconde.

Non ridiam! || Non ridiam! || Tutte qui, || dietro a me.

Cominciam. || Tocca a te

fornendoci così un'ulteriore prova della sottile quanto frizzante abilità versificatoria boitiana, che trova una sicura conferma proprio nei «funambolismi metrici di questo Boito, che per il musicista predispone versi proteiformi nelle loro plurime scansioni»²⁹², lasciando unicamente alla musica di Verdi la possibilità di sfruttarne a fondo la loro molteplice fisionomia.

292 In Roccatagliati (recensione a Rita Garlato, cit., p. 176), che riporta nella pagina precedente la porzione testuale da noi sopra riprodotta. Il passo prosegue poi con l'avvertimento riguardante il rischio di «favorire equivoci di lettura», come infatti capita proprio a Garlato che, nel suo *Repertorio metrico verdiano*, oggetto della recensione di Roccatagliati, interpreta la tetrastica di doppi settenari e settenari semplici alternati, passibile di doppia lettura, come una semplice alternanza di quadruplo quadrisillabo e di doppio quadrisillabo, senza considerare la loro componibilità in strutture versali di maggiori dimensioni.

APPENDICE

Tabella 1

Opere	Strofe	Distico	Tristico	Tetrastico	Pentastico	Esastica	Eptastica	Ottastica	Enneastica	Decastica	Dodecastica	Più di 12 versi
Otello	6 (20)	1 (2)	19 (41) 4									
Un giorno di regno	4 (12)		15 (34)			1 (3)		3 (4) 2		1 (1) 1		
Nabucco	2 (4)		6 (18)			1 (2)				1 (1) 1	2 (2) 2	
I Lombardi alla prima crociata	1 (2)		14 (38) 1			4 (11)		6 (9) 4		1 (1) 1		
Ernani	7 (22) 1	1 (1) 1	12 (29) 3			1 (2)		3 (5) 1				1 (18 versi)
I due Foscari	4 (14)	2 (8)	12 (37)			1 (7)		3 (5) 1				1 (20 versi)
Giovanna d'Arco	3 (7)		15 (39) 3			10 (16) 5		5 (8) 4			2 (2) 2	
Alzira	2 (10)		4 (13)					2 (2) 2		1 (1) 1		
Attila	4 (10) 1		18 (38) 3			3 (5) 2		3 (5) 1				
Macbeth I	4 (8) 1	1 (1) 1	23 (54) 3			2 (4)		2 (2) 2		2 (2) 2		1 (14 versi)
I masnadieri	3 (3) 3	1 (1) 1	25 (70) 5			2 (4) 1		2 (2) 2		2 (2) 2		6 (2 x 18; 1 x 14, 16, 20, 24 versi)
Il corsaro	4 (21)		6 (29)	1 (2)		2 (5)		7 (11) 3		2 (2) 2		2 (18, 24 versi)
La battaglia di Legnano	3 (10)		4 (8)					2 (3) 1		1 (2)	2 (2) 2	
Luisa Miller	4 (10)		2 (4)					2 (4)				1 (24 versi)
Stiffelio	4 (21)		9 (29)			5 (8) 2		2 (4)			3 (3) 3	
Rigoletto	7 (25)	1 (4)	5 (19)			2 (3) 1		2 (2) 2			1 (1) 1	6 (3 x 14; 1 x 16, 24, 27 versi)
Il trovatore	5 (13) 1		6 (8) 4			2 (4)	2 (2) 2	5 (8) 3		2 (3) 1	1 (1) 1	2 (16 versi)
La traviata	4 (27) 1		7 (31) 1	1 (2)		1 (2)	1 (2)	5 (6) 4				4 (16, 26, 36, 42 versi)
Simon Boccanegra I	3 (12)	2 (2) 2	13 (38) 1			3 (8)	1 (4)	5 (6) 4				3 (2 x 16; 1 x 24 versi)
Aroldo	8 (27) 1		8 (22) 2			5 (7) 3		2 (3) 1		1 (3)	1 (1) 1	2 (16, 22 versi)
Un ballo in maschera	2 (6)		16 (54) 3			5 (15) 1					2 (3) 1	1 (24 versi)
La forza del destino I	5 (17) 2	1 (2)	24 (70) 5			2 (2) 2		3 (4) 2			2 (2) 2	4 (2 x 14; 1 x 16, 26 versi)
Aida	5 (15) 3	3 (12) 1	21 (72) 3			4 (5) 3						

Tabella 2

Opere	Versi	Quinari	Senari	Settenari	Ottonari	Decasillabi	Endecasillabi	Doppi quinari	Doppi senari	Doppi settenari	Versi totali
Oberto			160	222	52		6	20			
Un giorno di regno	24	4	149	381	16		63				
Nabucco	8	8	145	203	36		38	24			
I Lombardi alla prima crociata			143	193	93		12	70			
Ernani		10	215	251	108		21	18			
I due Foscari		40	289	85	74			23			
Giovanna d'Arco	8		140	192	54	6	36	28			
Alzira			212	83	36		28	16			
Attila	24	51	225	65	110	13	50				
Macbeth I	61	8	97	162	56	3	29	40	2		
I masnadieri	16	41	93	114	48	33	64	99			
Il corsaro		12	228	88	66		58	24			
La battaglia di Legnano		10	219	96	12		55	16			
Luisa Miller	3	2	230	146	24		115	39			
Stiffelio	4		216	178	28	8	44	46			
Rigoletto	16		159	60	66		110	104			
Il trovatore	6		269	114	20	16	123	20	25		
La traviata	26	2	239	99	56		77	12	26		
Simon Boccanegra I	16		219	83	64		20	24	16		
Aroldo	2		200	156	34	4	18	52			
Un ballo in maschera	44	42	228	141	158		23	52	33		
La forza del destino I	14	39	198	130	58	13	88	38	44		
Aida	4	16	274	85	54	48	57				
Otello	166	39	87	12	26	115	24	14	94		
Falstaff	148	179	171	170		59	8	30	261		

BIBLIOGRAFIA

Edizioni dei libretti consultate

Oberto conte di San Bonifacio. Dramma in due atti da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala L'autunno 1839. Per Gaspare Truffi. Milano. M.DCCC.XXXIX

Un giorno di regno. Melodramma giocoso in due atti da rappresentarsi nell'I. R. alla Scala L'autunno del 1840. Per Gaspare Truffi. Milano. M.DCCC.XL

Nabucodonosor. Opera in quattro parti. Libretto di Temistocle Solera. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 9 marzo 1842. Ricordi

I Lombardi alla prima crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera posto in musica dal maestro Giuseppe Verdi. Rappresentato per la prima volta all'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1843 dall'I. R. stabilimento naz.e privileg.o di Giovanni Ricordi. M DCCC XLIII

Ernani. Dramma lirico in quattro parti. Libretto di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione: Venezia, Teatro la Fenice, 9 marzo 1844. Ricordi

I due Foscari. Tragedia lirica in tre atti. Libretto di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione: Roma: Teatro Argentina, 3 Novembre 1844

Giovanna d'Arco. Dramma lirico in un prologo e tre atti. Libretto di Temistocle Solera. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima Rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 15 febbraio 1845. Ricordi

Alzira. Tragedia lirica in un prologo e due atti. Libretto di Salvatore Cammarano. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione: Napoli, Teatro San Carlo, 12 agosto 1845. Ricordi

Attila. Dramma lirico in un prologo e tre atti. Libretto di Temistocle Solera. Musica

di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima Rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 17 marzo 1846. Ricordi

Macbeth. Da rappresentarsi nell'I.R. Teatro. In via della Pergola. La Quaresima dell'anno 1847. Sotto la Protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II. Granduca di Toscana Ec. Ec. Ec, Firenze. Tipografia di G. Galletti

I Masnadieri. Melodramma in quattro parti. Libretto di Andrea Maffei. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione: Londra, Teatro della Regina, 22 luglio 1847. Ricordi

Il Corsaro. Poesia di Piave. Musica di Verdi. Da rappresentarsi nel Teatro Grande di Trieste l'autunno del 1848. Milano

La Battaglia di Legnano. Tragedia lirica in quattro atti di Salvatore Cammarano. Posta in musica da Giuseppe Verdi. Rappresentata per la prima volta nel Teatro Argentina il Carnevale 1848 al 1849. Parte I. Egli vive! II. Barbarossa III. L'infamia IV. Morire per la Patria. Roma. 1849. Tipografia di Clemente Puccinelli

Luisa Miller. Melodramma tragico in tre atti. Atto I. Amore. Atto II. Intrigo. Atto III. Veleno. Da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo. Napoli. Dalla Tipografia Flautina. 1849.

Stiffelio. Libretto di Francesco Maria Piave. Musica del Maestro Giuseppe Verdi. Milano. Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi. 1850

Rigoletto. Melodramma Di F. M. Piave. Musica di Giuseppe Verdi. Da rappresentarsi al Gran Teatro La Fenice nella stagione Di Carnovale e quadragesima 1850-51. Venezia. Nella Tipografia Gaspari

Il Trovatore. Dramma In quattro parti. Poesia di Salvatore Cammarano. Musica del Cav. Giuseppe Verdi. Da rappresentarsi nel Teatro di Apollo il Carnevale del 1852 in 1853. Parte prima – Il duello. Parte seconda – La Gitana. Parte terza – Il figlio della zingara. Parte quarta – Il supplizio. Roma 1853 presso Gio. Olivieri Tipogr. dell'Univ. Rom. Con permesso

La Traviata. Libretto di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi

espressamente composta per il Gran Teatro La Fenice da rappresentarsi nella stagione di Carnevale e Quadragesima. 1852-53. Venezia. Coi tipi di Teresa Gattei

Simon Boccanegra. Libretto in tre atti e un prologo di F.M. Piave per Musica espressamente composta dal Maestro Giuseppe Verdi Ufficiale della Legion d'Onore. Da eseguirsi nel Gran Teatro La Fenice nella stagione di carnevale-quadrag. 1856-57. Venezia. Tipografia Teresa Gattei. 1857

Aroldo. Libretto in quattro atti di F. M. Piave. Musica del Maestro Giuseppe Verdi Ufficiale della Legion d'Onore. Da rappresentarsi nella solenne apertura del Nuovo Teatro di Rimini l'Estate 1857. Milano. Dall'I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Tito di Gio. Ricordi

Un Ballo in Maschera. Melodramma in tre atti. Musica di Giuseppe Verdi. Proprietà degli Editori. Disposto a norma dei trattati internazionali. Tutti i diritti di esecuzione, rappresentazione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati. G. Ricordi & C. Milano

La Forza del Destino. Libretto in quattro atti di F. M. Piave poeta dei RR. Teatri di Milano per Musica del Maestro Giuseppe Verdi Ufficiale della Legion d'Oro. Pietroburgo. 1862

Macbeth. Melodramma in quattro atti. Libretto di Francesco Maria Piave. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione (riformato): Parigi, Theatre Lyrique, 21 Aprile 1865. Ricordi

La Forza del Destino. Opera in quattro atti. Parole di F.M. Piave. Musica di Giuseppe Verdi. Nuova Edizione. Da rappresentarsi al Regio Teatro della Scala. Quaresima 1869. R. Stabilimento Ricordi. Milano

Aida. Opera in 4 atti e 7 quadri. Parole di A. Ghislanzoni. Musica del Comm.re G. Verdi scritta per commissione di sua altezza il Kedive per il Teatro dell'Opera del Cairo e rappresentata per la prima volta su queste scene nel mese di dicembre 1871. Cairo. Tipografia francese Delbos-Demouret. 1871

Simon Boccanegra. Melodramma in un Prologo e tre Atti di F. M. Piave. Musica di G. Verdi. Teatro alla Scala. Stagione 1880-81. Impresa fratelli Corti. R.

Stabilimento Ricordi. Milano – Firenze – Roma – Napoli – Londra

Otello. Dramma lirico in quattro atti. Libretto di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi (1813-1901). Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 5 Febbraio 1887. Ricordi

Falstaff. Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi. Teatro alla Scala. Stagione 1892-93. Impresa Piontelli & C. Milano. G. Ricordi

Carteggi

I copialettere di Giuseppe Verdi, a cura di A. Cesari ed E. Luzio, Comitato per le onoranze a Verdi nel I centenario della nascita, Milano, 1913 (ristampa anastatica: Bologna, forni, 1968)

Verdi intimo, carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene, 1861-1886, raccolto e annotato da A. Alberti, con prefazione di A. Luzio, Milano, A. Mondadori, 1931

Carteggi verdiani, a cura di A. Luzio, Roma, Reale accademia d'Italia- Accademia nazionale dei Lincei, 1936-1947, 4 voll.

Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lettere, a cura di A. Oberdorfer. Nuova ed. interamente riveduta con annotazioni e aggiunte a cura di Marcello Conati, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1981

Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852), a cura di C. M. Mossa, Istituto nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2001

Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, C. M. Mossa, Istituto nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1988

Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885, a cura di F. Cella, M. Ricordi, M. Di Gregorio Casati, Istituto nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1994

Carteggio Verdi-Ricordi 1886-1888, a cura di A. Pompilio e M. Ricordi, Istituto

nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2010

Carteggio Verdi-Boito, a cura di M. Medici e M. Conati [con la collaborazione di M. Casati], Istituto nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1878

Bibliografia generale

M. R. Adamo - F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino, 1981

L. Baldacci, *Tutti i libretti di Verdi*, Garzanti, Milano, 1975

A. Basevi *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Rugginenti ed., Milano, 2001

L. Bianconi, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino, 2005

R. Bordone, *Lo specchio di Shalott: l'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli, 1993

B. Brizi, *Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di P. Metastasio*, in *Da limpida vena. Scritti scelti*, Diastistema, Treviso, 2012, pp. 21-82

C. Casini, *Verdi*, Rusconi, Milano, 1981

V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2003

F. Della Seta, "Parola scenica" in *Verdi e nella critica verdiana*, in *Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki 1994, pp. 259-286.

F. Della Seta, *Le parole del teatro musicale*, Carocci, Roma, 2010

G. de Van, *L'opera italiana*, Carocci, Roma, 2009

G. de Van, *Verdi: un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994

S. Döhring, *L'evoluzione di Verdi come drammaturgo musicale*, in *Verdi 2001. Atti*

del convegno internazionale, Parma, New York, New Haven (24 gennaio-4 febbraio), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki 2003.

P. Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, EDT, Torino, 2007

G. Fantoni, *Medioevo e melodramma italiano dell'Ottocento I*, Nuova rivista storica XC, 1, 2006, pp. 1-52

G. Fantoni, *Medioevo e melodramma italiano dell'Ottocento II*, Nuova rivista storica XC, 2, 2006, pp. 325-362

P. Gallarati, *Oltre la «solita forma»: morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il saggiatore musicale» XVI, 2, 2009, pp. 203-243

R. Garlato, *Repertorio metrico verdiano*, Marsilio, Venezia, 1998

D. Goldin, *La vera fenice: libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 283-334

D. Goldin, *Per una morfologia dell'aria metastasiana, in Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M. T. Muraro, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1986

Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, *Libretti d'Opera italiani (dal seicento al novecento)*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1997

G. Kobbe, *Dizionario dell'opera*, Mondadori, Milano, 2007

O. Károlyi, *La grammatica della musica*, Einaudi, Torino, 2001

Saverio Lamacchia, «*Solita forma*» del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale» VI, 1999, pp. 119-144

G. Lavezzi, «*Chi son? Sono un poeta*». *La cauta rivoluzione della librettistica sullo*

- scorcio dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. XII Congresso nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2008
- G. Lavezzi, *La «scuola della gentilezza» di Pietro Metastasio*, in *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Società editrice fiorentina, Firenze, 2008
- F. Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale*, Liguori, Napoli, 1986
- C. Maeder, *Metastasio, l'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*, Il Mulino, Bologna, 1993
- P. V. Mengaldo, *Sullo stile dell'epistolario di Verdi*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale, Parma, New York, New Haven (24 gennaio-4 febbraio)*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Firenze, Olschki 2003.
- P. V. Mengaldo, *La rima nei recitativi di Metastasio*, in *Gli incanti della vita: studi su poeti italiani del Settecento*, Esedra, Padova, 2003, pp. 33-51
- M. Mila, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1993
- P. Mioli, *Storia dell'opera lirica*, 1994, Newton Compton, Roma
- G. Nicastro, *La commedia dell'amore e della seduzione nei libretti viennesi di Da Ponte*, «Rivista di letteratura italiana» XX 2, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa – Roma, 2002, pp. 41-66
- H. S. Powers, "La Solita Forma" and "The Uses of Convention", in «Acta Musicologia», Vol 59, Fasc. 1 (Jan–Apr 1987) pp. 65-90
- A. Roccatagliati, *Il Rigoletto di Giuseppe Verdi*, Mursia, Milano, 1991
- A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Libreria musicale italiana, Lucca, 1996

- P. Rolli, *Libretti per musica*, edizione critica a cura di C. Caruso, F. Angeli, Milano, 1993
- G. Staffieri, *Un teatro tutto cantato*, Carocci, Roma, 2012
- S. Telve, *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana» 15 (1998), pp. 319-437.
- S. Telve, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione (I)*, «Lingua nostra» 1-2 (2004), pp. 16-30
- S. Telve, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione (II)*, «Lingua nostra» 3-4 (2004), pp. 102-114
- S. Telve. *Tre prime attestazioni nei libretti d'opera*, «Lingua nostra» 3-4 (2003), pp. 106-109
- S. Telve, *Prime apparizioni di ideofoni ed esotismi in libretti d'opera*, «Lingua nostra» LVII 1 (1996), pp. 1-6
- P. Trovato, *La veste linguistica nelle edizioni critiche: ammodernamento o conservazione?*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, atti del Convegno internazionale* (Cremona 4-8 ottobre 1992), a cura di R. Borghi e P. Zappalà, Libreria musicale italiana, Lucca, 1995
- L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Il Mulino, Bologna, 2009