



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Quelle cose che han nome poesia»

Metrica e stile nella librettistica pucciniana

Relatore:
Ch.mo Prof. Bozzola Sergio

Correlatore:
Ch.mo Prof. Zuliani Luca

Laureanda
Laura Andemo
n° 1192143/ LMFIM

Anno Accademico 2019/ 2020

A mio padre, che se n'è andato prematuramente da qualche mese, travolto dal peggiore dei mali.

Sebbene avesse compreso il suo grave stato di salute, non ha mai smesso di dedicarsi agli altri. A lui, quindi, che nonostante ciò non ha mai mancato di spronarmi ad approfondire e ad orientare il mio sguardo verso le due componenti fondamentali di questa tesi e della mia vita: la musica e la poesia.

A mio padre, che nei suoi cinquantacinque anni è stato un uragano e mi ha coinvolta nel suo turbine di meraviglia. Mi ha insegnato che è la passione a muovere la vita, assieme a mia madre, colonna portante e razionale della famiglia. L'entusiasmo di poter essere parte integrante di qualcosa, l'amore per il sapere, la continua ricerca del "bello".

Un secondo pensiero, ma non di certo di minor importanza, a mia madre ed a mia sorella, che nonostante il dolore straziante di un vuoto incolmabile, mi donano la loro forza ogni giorno, per aiutarmi a procedere, nello studio e nella vita.

A Luca, infine, per il suo sostegno, donatomi in quantità smisurata, in questo periodo di prova in cui mi sono trovata scaraventata, perché non ha mai smesso di credere in me, anche quando io stessa faticavo a farlo.

Alla mia famiglia, perché mi ha insegnato a coltivare i movimenti del cuore verso qualcosa che arde, per non essere schiava di un animo arido e sterile, per me e per chi mi circonda.

Indice

Introduzione	7
1.Premessa	11
1.1 <i>La Bohème</i>	13
<i>Quadro primo: in soffitta</i>	13
<i>Quadro secondo: al quartiere latino</i>	21
<i>Quadro terzo: la barriera d'Enfer</i>	23
<i>Quarto quadro: in soffitta</i>	27
1.2 <i>Tosca</i>	28
<i>Atto primo: Chiesa di Sant'Andrea della Valle</i>	30
<i>Atto secondo: Palazzo Farnese</i>	35
<i>Atto terzo: Castel Sant'Angelo</i>	38
1.3 <i>Madama Butterfly</i>	41
<i>Atto primo: collina di Nagasaki</i>	43
<i>Atto secondo: casetta di Butterfly</i>	49
<i>Atto terzo: casetta di Butterfly</i>	50
2.Versi	54
2.1 Premessa	54
2.2 Analisi delle tipologie di verso	56
<i>Rappresentazioni grafiche e dati</i>	58
2.1 Imparisillabi	62
<i>Endecasillabo</i>	62
<i>Novenario</i>	68
<i>Settenario</i>	71
<i>Quinario</i>	78
2.2 Parisillabi	82
<i>Ottonario</i>	82
<i>Senario</i>	86
<i>Quadrisillabo</i>	91
2.3 Versi doppi	96
2.4 Versi latini	109
3.Parole significative in punta di verso	118
3.1 <i>Pigri ed obesi/son gli dèi giapponesi</i>	119
3.2 <i>D'arte e d'amor</i>	121

3.3	<i>Quelle cose/ che parlano d'amor, di primavera</i>	129
3.4	<i>Forestierismi in rima</i>	135
	Appendice	136
	Bibliografia	140

Introduzione

Questo progetto di tesi è un'analisi interdisciplinare che attraversa due mondi simili e diversi: la poesia e la musica. Seppur considerata una «letteratura minore¹», la librettistica si impegna (in Puccini) a seguire le regole della poesia² e invita pertanto ad essere studiata secondo quelle che sono le norme poetiche di un qualunque prodotto letterario. Sebbene infatti la librettistica debba essere inquadrata in ambito musicale, poiché la resa massima di un'opera è nell'amalgama delle sue componenti e, dunque, nell'esibizione teatrale del prodotto finale, un libretto operistico è prima di tutto una produzione poetica³, degna di essere appellata come tale e potenzialmente interpretabile priva della partitura cui è associata.

La presente analisi musicale e metrica è stata condotta su tre opere pucciniane: *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904).

In primis si è svolta un'analisi drammatico-musicale, posizionando al centro dello studio il nesso tra particolari momenti musicali e la loro resa metrico-stilistica: si evince quasi sempre una forte omogeneità tra il testo poetico e la partitura che lo sostiene. L'aspetto che più ha affascinato chi scrive non è stata tanto l'ipotesi iniziale di un possibile stretto coinvolgimento tra aspetto musicale e poetico, quanto l'effettiva constatazione dell'inscindibilità tra le due dimensioni dell'opera. La meravigliosa arte pucciniana guarda e si rifa' a canoni poetici⁴, senza tralasciare i paradigmi musicali, sia ottocenteschi e legati alla tradizione, sia novecenteschi e innovativi (di influenza wagneriana). L'assoluta poeticità dei tre libretti pucciniani esaminati eleva la forma del prodotto librettistico, semplice canovaccio nei secoli precedenti, riscoperto dall'ammirato e vicino Verdi. Puccini, dunque, si propone di rinnovare uno stile librettistico guardando all'universo letterario (si rilevano collegamenti con autori della letteratura italiana: Pascoli, D'Annunzio, Leopardi, Dante, Guinizzelli) e mantenendosi ancorato ad una tradizione che voleva la melodia, colonna portante dell'opera ottocentesca, come peculiarità operistica, vincolata però alla teatralità, della quale il lucchese si ritenne portatore. Come si legge in un frammento epistolare indirizzato ad Adami: «Il Dio santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: “Scrivi per il teatro: bada bene, solo per il teatro” e ho seguito il supremo consiglio»⁵. E così fece, il Puccini, in tutte le sue opere. Il massimo comune denominatore delle produzioni pucciniane è, appunto, un fattore teatrale, che le permea nel profondo, tanto nell'aspetto stilistico e, quindi, riflesso nella scrittura librettistica (i versi doppi ne sono testimonianza, così

¹ D'Angelo 2013, 11.

² Beltrami 2011, 72. In un paragrafo interno al volume *La metrica italiana*, Beltrami riflette sul rapporto tra musica e poesia, seppur «quasi solo dal punto di vista del testo letterario» (ibid.) citando il sommo poeta, che nel *De vulgari eloquentia* indica la poesia come «composizione ad arte fatta di retorica e di musica». Beltrami porta, in seguito, alcuni esempi di «microstrutture» (sillabismo e rapporti di scansione del verso) e «macrostrutture» (generi musicali come la ballata) cercando di capire «fino a che punto la destinazione di un testo al canto incide nella sua forma metrica» (ivi, 76).

³ Un «caso estremo» lo riporta Ferroni nell'introduzione a D'Angelo 2013, nel quale spiega la convinzione metastasiana della «suprema autorità ed autonomia letteraria», che addirittura portava in scena libretti d'opera privi di una struttura musicale. (D'Angelo 2013, 8)

⁴ Giuseppe Giacosa curava la forma prettamente metrica dei libretti pucciniani, spesso si scontrava anche con Illica, che non si preoccupava della forma versale, in quanto si occupava della sceneggiatura e di un aspetto decisamente sciolto dai vincoli.

⁵ Puccini 1927, lettera 179.

come le differenti scene, studiate nel dettaglio, ma anche l'utilizzo sfrenato di versi a gradino), quanto nell'intensa drammaticità caratteriale dei personaggi. Si pensi all'intenso succedersi di azioni in *Tosca*, all'attesa infinita di Butterfly ed al suo coreografico suicidio, alla morte di Mimì, che spirava solo dopo l'arrivo dell'amato.

La percezione del lettore di un viscerale amore per i personaggi si evince già da un'attenta lettura librettistica. La cura che Puccini possiede per le sue donne, eroine nei più dei casi, è testimoniata dalla natura degli episodi musicali, talvolta disperati, talvolta delicati. Nella lettura epistolare, alla quale chi scrive si è avvicinata in uno studio preliminare dei rapporti pucciniani con librettisti ed editore, si riscontra un affetto infinito per *la sua Butterfly*, ad esempio, considerata dallo stesso Puccini l'opera maggiormente impregnata di tenerezza e sentimento (protetta oltremodo dall'autore nel momento dell'agguerrita critica giornalistica). Puccini avverte una sorta di "paternità teatrale" per i suoi personaggi, ai quali dedica degli scorcì personali in musica, traendo spunto da Wagner: vengono messi in luce, nelle pagine che seguono, porzioni di testo e *Leitmotive* musicali in cui il compositore (con i suoi librettisti) dona alcune tra le pagine più rappresentate e, senza alcun dubbio, sentite dell'intera storia operistica. Si pensi all'addio alla vita di Mario Cavaradossi, a quel *E muoio disperato*, settenario che viene addirittura raddoppiato nell'esecuzione, che costituisce il punto di partenza dell'intera aria: la poeticità che dà origine alla forma musicale. L'importanza del *Leitmotiv* musicale è condivisa dalla quella poetica. Si presti attenzione ad un esempio dalla *Butterfly*: la protagonista, prossima al matrimonio, avverte il tema del suicidio che risuona nell'orchestra, allo stesso modo vi è una rima (*destino : inchino*) che, pur riferendosi nello specifico alla conversione religiosa di lei, accenna inevitabilmente a ciò che il fato ha in serbo per lei (l'*hara-kiri*, cioè la morte suicida tramite un pugnale, che scenograficamente si mostra come un nuovo *inchino*). La corrispondenza tra partitura e libretto non riguarda, tuttavia, solo aspetti tematici, poiché è riscontrabile anche nel particolare, nelle figure musicali più minute, alle quali corrispondono altrettante sillabe. Si evidenzia, ad esempio, una relazione interessante tra il valore musicale della figura e la corrispondente sillaba cui si riferisce; non è affatto da sottovalutare, inoltre, la posizione di sillabe nel verso e figure musicali nella battuta. Si osserverà attentamente come lo spazio musicale della partitura sia più o meno idoneo (in base al battere o al levare della battuta singola) ad ospitare l'accento delle singole sillabe, confrontando così lo schema degli *ictus* del verso singolo con la linea melodica corrispondente e riscontrandone l'omogeneità ritmica.

In una seconda fase, dopo aver esaminato *ictus* e figure sillabiche della minima entità, l'indagine si trasferisce sulla tipologia versale: dalla percentuale statistica risultata da un conteggio sistematico dei versi dei tre libretti ad un'esposizione interamente dedicata alla spiegazione del verso, con frequenti rimandi alla letteratura di riferimento. Ad ogni tipologia di verso è stato dedicato un paragrafo apposito, con l'obiettivo di approfondire singolarmente le varie lunghezze, ampliando il discorso prettamente metrico e rendendolo parte di quell'universo letterario che Puccini ammirava e Giacosa, di certo, non ignorava. All'analisi di imparisillabi e parisillabi, succede una breve sezione dedicata all'uso del latino nei versi. La lingua latina viene utilizzata in *Tosca* ed in *Bohème*: l'utilizzo segue una religiosità liturgica nell'opera romana, a differenza di *Bohème*, dove se ne fa un uso ibrido nella versificazione (frequenti le *mixture* latino-italiano) di una scena ironica.

In extremis si è pensato di inserire un capitolo dedicato alle tematiche fondamentali della produzione pucciniana: la peculiarità di questi argomenti insiste sulla

posizione delle relative parole in punta di verso: la rima, quindi, come nucleo portante delle riflessioni sulle cosiddette “parole significative”, titolo, appunto, dell’ultima porzione di questo studio. I binomi creatisi dall’accostamento rimico si ritrovano spesso nel corso delle tre opere; per questo motivo l’ordine dell’esposizione sarà concettuale e non rispetterà la disposizione pucciniana dei termini nelle rispettive produzioni cui ci si riferisce.

Tale progetto di ricerca non sarebbe stato possibile senza un accurato studio della letteratura librettistica precedente e contemporanea a Puccini e la biografia dello stesso autore. Per quanto riguarda l’aspetto biografico, gli *Epistolari* (nell’edizione Gara del 1958⁶ ed in quella, invece, curata da Giuseppe Adami del 1927⁷) hanno svolto un ruolo fondamentale, per la comprensione, *in primis*, del *modus operandi* pucciniano, che si articola in un intenso carteggio tra l’autore, i suoi librettisti e l’editore. Le lettere sono dense di problematiche e di malumori, soprattutto quelle firmate da Giacosa, demotivato dal repentino cambio di rotta dell’autore, che un giorno era orientato su un’idea ed il giorno dopo *un gli piaceva più*⁸. Un testo centrale, indispensabile per immedesimarsi nell’arte pucciniana così da poterla comprendere da una prospettiva diversa e decisamente più prossima, è il saggio di Mosco Carner⁹, intitolato semplicemente *Giacomo Puccini*. Suddetto volume costituisce il punto di partenza di ogni possibile analisi, tanto drammaturgico-musicale quanto stilistico-metrica, poiché esamina l’universo pucciniano in una prospettiva nuova, seppur leggermente romanizzata, ma coinvolgente. Il *Carner* non contiene solamente un ampio scorcio sulla vita del compositore, si fa anche portatore di una discreta analisi musicale operistica, rilevando le singole peculiarità musicali (come ad esempio il *Te Deum* di *Tosca*) ed inserendole in un contesto diverso: l’interpretazione complessiva, teatrale, dei singoli tasselli musicali, volti a creare «un grande spettacolo scenico»¹⁰ («la scena va considerata uno dei più efficaci finali che si conoscano»¹¹ per quanto riguarda l’esempio di *Tosca*).

Altra operazione preliminare per lo studio comparato di piccoli momenti musicali ed altrettante strutture poetiche (ci si riferisce all’accostamento di *ictus* e singole sillabe) è la partitura musicale. Le partiture orchestrali di riferimento sono le edizioni Ricordi, citate spesso anche da Michele Girardi. Senza la sua analisi drammaturgica delle tre opere (eseguita dal 2008 al 2013 per un progetto del Teatro veneziano *La Fenice*) sarebbe stato molto più complesso concentrarsi sul mero aspetto letterario. Ulteriore strumento di studio e di approccio librettistico alle opere scelte per l’approfondimento è stato il manuale di D’Angelo; un volume imprescindibile per avvicinarsi alla letteratura librettistica è, appunto, *Leggendo libretti, da Lucia di Lammermoor a Turandot*¹². Pur non analizzando i libretti pucciniani di *Butterfly*, *Bohème* e *Tosca*, questo testo insegna, passo per passo, come leggere il prodotto operistico «concentrandosi su di una “lettura” che prescindendo dall’immediato riferimento alla sua trasformazione in musica»¹³, portando ad esempio autori come Cammarano, Boito, Fontana, Civinini, Adami e Simoni.

⁶ Giacomo Puccini, *Carteggi pucciniani*, a c. di Eugenio Gara, Ricordi, 1958.

⁷ Giacomo Puccini, *Epistolario*, a c. di Giuseppe Adami, Mondadori Milano, 1927.

⁸ Serianni 2002, 114.

⁹ Mosco Carner, *Giacomo Puccini*, Il Saggiatore, 1961.

¹⁰ Carner 1961, 501.

¹¹ Ibid.

¹² Emanuele D’Angelo, *Leggendo libretti. Da Lucia di Lammermoor a Turandot*, Aracne, 2013.

¹³ D’Angelo 2013, 9.

*La vera fenice*¹⁴ costituisce un punto fermo per l'analisi librettistica tra il Sette e l'Ottocento nella sua indagine senza pari circa il linguaggio di *Bohème*, del quale lo stesso Giacosa sosteneva l'inesistenza del «fatto» ma il sovrabbondare del «movimento lirico e poetico»¹⁵. Sullo stesso piano del linguaggio, ma con uno stile completamente differente, si muove Luca Serianni, nel suo volume *Viaggiatori, musicisti e poeti*¹⁶. L'analisi di Serianni verte su un confronto linguistico specifico tra le opere verdiane e quelle pucciniane, misurate in attinenza alla corrente verista e «modificazioni linguistiche e stilistiche intervenute nel secondo Ottocento»¹⁷.

Nonostante l'esigua quantità di pagine dedicate, *Metro e canto dell'opera italiana*¹⁸ di Paolo Fabbri osserva da una prospettiva metrico-musicale la vicenda operistica (non solo pucciniana). Il punto di vista di Fabbri, nel paragrafo dedicato al compositore lucchese, evidenzia le preferenze autoriali per una determinata tipologia di verso, sostenendo, inoltre, che le invenzioni musicali fossero in una certa misura «preesistenti»¹⁹ (a prescindere dal libretto poetico) ed «autonome»²⁰.

Si menziona, in conclusione, un testo suggerito dalla Fondazione Puccini di Lucca, *Puccini e la giovane scuola* di Marco Targa²¹; pur non trattando argomento metrico, questo volume regala un ampio approfondimento per quanto riguarda aspetti drammaturgici di scena (il gesto, l'ambiente scenografico, il dinamismo drammatico) ed il loro rapporto con la musica, scissa in elemento sinfonico ed elemento lirico, senza dimenticare l'importanza del *Leitmotiv*.

¹⁴ Daniela Goldin, *La vera fenice*, Piccola Biblioteca Einaudi, 1985.

¹⁵ Goldin 1985, 384 e Puccini 1958, 151.

¹⁶ Luca Serianni, *Viaggiatori, musicisti e poeti*, Garzanti, 2002.

¹⁷ Serianni 2002, 117.

¹⁸ Paolo Fabbri, *Metro e canto dell'opera italiana*, Edizioni di Torino, 1988.

¹⁹ Fabbri 2007, 166.

²⁰ Ibid.

²¹ Marco Targa, *Puccini e la giovane scuola*, Albisani, 2012.

1. Premessa

Gli strumenti utilizzati per la seguente analisi sono i medesimi di cui ci si serve generalmente per l'analisi della poesia. Il motivo viene suggerito da un'affermazione di Beltrami: «non si può fare a meno di riflettere sul rapporto tra poesia e musica, e sui riflessi che questo rapporto ha in molti casi sulla metrica, cioè sulla *forma* metrica dei testi»²². Nonostante la diversità di norme metriche e norme musicali vi è un punto d'incontro nella duplice essenza dei segni linguistici sin dall'antichità, dacché «tutte le forme poetiche dell'antica Grecia sono in origine cantate o accompagnate da qualche forma di musica». Il «discorso» diventa così «una sorta di musica verbale» e la «poesia un discorso in musica»²³. Pur trattandosi di poesia in musica, il genere librettistico abbraccia e rispetta la tradizione letteraria, ciò infatti sarà accentuato in seguito, nell'analisi del verso novenario, con particolare riferimento alla lirica di Pascoli.

I libretti pucciniani, analizzati dalla sottoscritta, hanno come caratteristica predominante la scrittura a sei mani: con Illica e Giacosa, Puccini edificò una sorta di «triumvirato del libretto», poiché proprio da loro ebbe la miglior produzione librettistica, nelle opere di *Madama Butterfly*, *Tosca* e *La Bohème*²⁴. Il compito di Giacosa era circoscritto all'ambiente meramente metrico e all'eleganza poetica, a Illica spettò la parte più creativa, poiché disponeva di uno straordinario intuito drammatico²⁵ e di molteplici idee.

Luigi Illica (1857-1919) e Giuseppe Giacosa (1847-1905), collaboratori fidati ed indispensabili di Puccini, erano agli antipodi l'uno dell'altro: il primo rapido nel lavoro, poteva consegnare addirittura prima del tempo stabilito, l'altro, abituato a scrivere in serenità per poter limare qualsiasi dettaglio, arrivò a sfogarsi con Ricordi, per la costrizione di «rifare, ritoccare, aggiungere, correggere, tagliare, riappiccicare, gonfiare a destra per smagrire a sinistra»²⁶. Giacosa spesso minacciò di ritirarsi dal lavoro assegnatogli, in tre occasioni con *La Bohème*, ma fu persuaso quando lo stesso Ricordi suonò per lui in grande anteprima quasi la totalità dello spartito, per mostrargli il frutto di ogni sua fatica: all'udire tale meraviglia, non poté che esserne compiaciuto²⁷. Lo stesso Giulio Ricordi volle precisare come il gruppo di lavoro fosse in perfetto equilibrio proprio grazie alla stima che ogni componente nutriva per l'altro, lo scrisse in occasione di *Bohème*, ritenendosi un collaboratore per il suo ruolo di aver mantenuto l'equilibrio compositivo «nella pura atmosfera dell'arte»²⁸.

²² Beltrami 2011, 72.

²³ Ibid per le citazioni dell'intera frase e di quella precedente.

²⁴ *Tosca*, *La Bohème* e *Madama Butterfly* sono le opere scelte per l'analisi metrico-musicale in questa tesi.

²⁵ Michele Girardi 2000, 99.

²⁶ Puccini 1958, 115.

²⁷ In una lettera datata 20 giugno 1895, lo stesso Giacosa esprime stupore ed apprezzamenti per il compositore: «Puccini ha sorpreso ogni mia aspettativa! ... e capisco adesso la sua tirannia di versi e accenti!» (Carner 1961, 137)

²⁸ Lo stesso Ricordi si rivolse, in una lettera del 15 febbraio 1896, ad Illica, per rivendicare la paternità de *La Bohème*, in questi termini: «Abbiamo tutti la coscienza tranquilla; abbiamo lavorato di cuore, senza preconcetti, serenamente avvolti nella pura atmosfera dell'arte: mi scusi se dico noi e non loro. A me pare che questa bellissima *Bohème* sia, se non un po' mia figlia, almeno un tantino figlioccia» (Puccini 1958, 143)

Alla morte di Giacosa, nel 1905, il compositore sentì la necessità di aggrapparsi a Simoni²⁹, con il quale Illica riuscì a trovare subito una sintonia³⁰, al fine di ripristinare la precedente situazione di equilibrio professionale che tanto aveva dato all'universo operistico. La nostalgia di Puccini si può leggere chiaramente in una lettera a Ricordi datata 4 febbraio 1915 quando confessa: «Mi era sembrato di rivivere un po' del connubio giacosiano³¹».

L'autore lucchese riponeva grande attenzione all'aspetto prosodico, a differenza delle norme operistiche precedenti, che si preoccupavano molto dell'aspetto melodico e musicale, in generale, non curandosi del libretto, considerato da molti autori un semplice canovaccio. L'idea musicale pucciniana richiedeva un determinato metro poetico, per il quale si affidava in modo particolare a Giacosa, versificatore eccellente, al quale venne assegnato il compito di seguire la trama di Illica e la tessitura di versi e di accenti, estremamente rigidi, dello stesso Puccini. Il rigore ritmico è chiaro, poiché quasi la totalità di versi analizzati rientra nella categoria degli imparisillabi (endecasillabi, settenari e quinari, elencati in ordine di frequenza), che – a giudizio di Dante³² – sono ritenuti particolarmente adatti per lo stile elevato; non mancano però le eccezioni, dettate da esigenze metrico-musicali, di sequenze ritmiche anomale ma particolarmente adatte all'idea compositiva (esempio indiscutibile e tanto amato è senza dubbio la successione di quinari tronchi). Ci si riferisce, senza dubbio, a *Manon*, dove Puccini aveva assegnato a Illica un modello per «sei versi tronchi»³³ in corrispondenza di un *a parte*, poiché il tema rimico era «talmente efficace da non poterlo cambiare³⁴». Analizzando nel dettaglio, il tema era in 6/8 e la partitura si sarebbe sposata perfettamente con i quinari tronchi, caratterizzati dagli *ictus* di seconda e quinta, in corrispondenza dei due accenti previsti dalla battuta.

²⁹ Renato Simoni (1875-1952), scrittore, giornalista, drammaturgo e critico teatrale, noto principalmente per *Turandot*, con Giuseppe Adami, per Giacomo Puccini.

³⁰ Nella lettera a Ricordi (4 febbraio 1915), Puccini scrive anche: «Mi sono abboccato con Simoni, e anche Illica lo accettava per complice».

³¹ Girardi 2000, 99.

³² Beltrami 2011, 193 a proposito dell'inadeguatezza del verso novenario nella tradizione italiana.

³³ Puccini 1958, 64.

³⁴ Ibid.

1.1 *La Bohème*

La Bohème, opera in quattro quadri, datata 1896, presenta complessivamente versi lunghi (numerosi gli endecasillabi), frequente anche la disposizione a scalino (soprattutto nei botta e risposta tra i protagonisti o negli imperativi tragici); vi è solo un accenno di ricercatezza del verso più breve (settenari e quinari) in corrispondenza dei momenti più rilevanti, che – a questa altezza storico-letteraria del genere e con l'autore in questione – non sempre si possono definire con il termine tecnico di “arie”. A differenza del Sette e Ottocento, dove l'opera italiana era articolata soprattutto in arie e recitativi, il lavoro pucciniano va verso un *continuum* tra musica e testo, dove prendono parte in modo quasi indistinto sia momenti maggiormente patetici, sia duetti, sia parti di minor intensità; *La Bohème* diventa così un'opera «giovane e brillante, che gioca tra il rondò e il valzer lento, fino alla musica all'aperto, da ritmi nervosi a ritmi lenti»³⁵. I suoi fedeli Illica e Giacosa si occuparono del libretto dell'opera, estrapolandolo dal romanzo *Scenes de la vie de Bohème* del francese Henri Murger, rappresentata per la sua prima nel 1896, data che segnò uno spartiacque³⁶.

Da ricordare inoltre che, alla scrittura di *Bohème*, la costruzione musicale su cui si edificava l'opera non prevedeva una separazione netta tra recitativi e arie: rimaneva il contrapporsi di brevi scatti melodici a tratti più lunghi, detti “connettivi”, al fine di creare così una partitura intrisa di elementi tematici, richiamati poi nella linea del canto.

Quadro primo: in soffitta

Il gesto iniziale di *Bohème* è un gesto meramente orchestrale, indice di potenza, di brillantezza e di entusiasmo espressivo: il passaggio armonico della dominante verso la sottodominante³⁷, spesso presente in partitura, è il simbolo di quanto fosse di primaria importanza per l'autore ribadire un senso di giovinezza, in ogni quadro, anche in diverse situazioni narrative.



³⁵ Franceschetti 2016.

³⁶ Con Giacomo Puccini, l'opera lirica sta tra la conservazione verdiana e l'innovazione wagneriana; egli, tuttavia, non volle essere né successore del primo, né discepolo del secondo, poiché la sua produzione è caratterizzata da una configurazione orchestrale che riprende peculiarità wagneriane, primo tra tutti il *Leitmotiv* per connotare i personaggi, pur rimanendo fedele alla presenza di momenti musicalmente più definiti (“arie”), diversificandosi tuttavia per l'organizzazione a tessitura unica, della partitura, la quale prevede un forte senso di continuità e connessione tra le parti.

³⁷ Per l'analisi musicale si è guardato al commento del musicologo Emanuele Franceschetti (<https://www.quinteparallele.net/2016/05/la-boheme-e-il-suo-tempo/>).

La medesima idea di giovinezza della seconda battuta di cui sopra, viene ripresa melodicamente da Rodolfo, nell'arpeggio ascendente di *si* bemolle maggiore, a introdurre il primo momento musicalmente più definito. Una piccola annotazione va fatta nella conservazione del tempo ternario (il 3/8 orchestrale viene ripreso con l'attacco di Rodolfo, per poi trasformarsi in un 6/8, in corrispondenza dell'*ictus* sulla prima sillaba di "bigi").



Si possono distinguere due terzine, dal punto di vista strofico: la prima ben chiusa nella rima *bigi* : *Parigi*, la seconda – introdotta da *poltrone*, che è in rima imperfetta con i due versi successivi – contiene una rima baciata (*ingannatore* : *signore*).

Rodolfo:

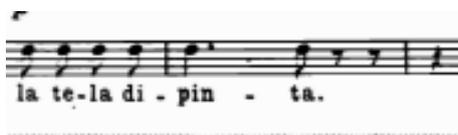
Nei cieli bigi
guardo fumar dai mille
comignoli Parigi

e penso a quel poltrone
di un vecchio caminetto ingannatore
che vive in ozio come un gran signore.³⁸

Vi è simmetria anche nella disposizione versificatoria, nella prima strofa un quinario introduce due settenari, nella seconda un settenario due endecasillabi.

In corrispondenza di una pseudo costruzione strofica di soli novenari, in un duetto tra Marcello e Rodolfo, si trova insistenza sul sistema musicale: anche se ad altezze diverse nel pentagramma, il modello proposto rimane su una stessa nota, da inizio verso all'*ictus* di quinta. Di seguito, due esempi:

1)



2)



³⁸ *Bohème, I.*

Nel primo pentagramma (1) si nota l'insistenza su una nota, il secondo esempio (2) è leggermente più ampio e si può vedere come la linea del canto muti, subito dopo l'accento di quinta (la prima sillaba di *forse* funge infatti da spartiacque).

Eureka!

Trovasti?

Sì. Aguzza

l'ingegno. L'idea vampi in fiamma.

Bruciamo il Mar Rosso?

No. Puzza

la tela dipinta. Il mio dramma,

l'ardente mio dramma ci scaldi.

Vuoi leggerlo forse? Mi geli.

No, in cener la carta si sfaldi

e l'estro rivoli ai suoi cieli.

«Al secol gran danno minaccia...

è Roma in periglio...»

Gran cor!³⁹

La decisione di isolare questi dieci versi dal quadro cui appartengono riguarda innanzitutto la loro comune tipologia versale, trattandosi di novenari, ma anche la presenza degli *ictus* che gli stessi versi contengono, di ottava (per la definizione stessa di novenari), di seconda e di quinta. Fino all'Ottocento questo tipo di verso ebbe diffusione limitata, Puccini si inserì in un panorama letterario di alto livello, tra D'Annunzio (che si serve del novenario ne *La sera fiesolana* e *La pioggia nel pineto*, dove prevale il ritmo dettato dagli *ictus*, che si estende oltre il limite del verso) e Pascoli, che nei *Canti di Castelvecchio* lo porta all'estrema sperimentazione, utilizzandolo da solo o con ternari, senari, ottonari e decasillabi anapestici. Lo schema di riferimento (definito come pascoliano) è caratterizzato da accenti di 2^a 5^a 8^a, anche se non mancano le varietà ritmiche con attacco anapestico (3^a 5^a 8^a), giambico (2^a 4^a 6^a 8^a) o trocaico (1^a 3^a 5^a 8^a).

Il *Quadro primo* non si limita all'uso degli imparisillabi, in quanto, sporadicamente presenta dei parisillabi, in particolare nella formazione di costruzioni pseudo strofiche, come può risultare il seguente quartetto (con protagonisti Rodolfo, Marcello, Colline e Schaunard), a suon di distici, ritmicamente stabili sul senario, con *ictus* di seconda e di quinta.

S: La Banca di Francia
per voi si sbilancia.

C: Raccatta, raccatta!

M: Son pezzi di latta!...

S: Sei sordo?... Sei lippo?

Quest'uomo chi è?

³⁹ *Bohème, I.*

R: Luigi Filippo!
M'inchino al mio re!

A riprova della fissità e dell'esigenza pucciniana del settenario, che costituisce un ponte tra i due protagonisti, prossimi all'innamoramento, si trova una linea melodica caratterizzante, tanto nel verso di Rodolfo di introduzione al cantabile (*Che gelida manina*) dominato dai settenari, quanto nella risposta di Mimì, nella prima frase che pronuncia (*La storia mia è breve*), quando inizia la narrazione, dopo aver rivelato il suo nome.

1) Che gelida manina



2) La storia mia è breve



La risposta di Mimì compie una catabasi, inesorabile ed instabile tonalmente, a rivelare all'ascoltatore gradualmente, come quel *male*⁴⁰, raffigurato ora da una semplice nota aspra per l'udito (*sol#*), andrà a concretizzarsi in una vera disgrazia nell'atto quarto⁴¹.



Puccini, grazie alle sue doti compositive, rivelando il vero nome di Mimì/Lucia, conduce ad una brusca discesa, da *fa*² a *sol#* prima, da *mi*² a *la* poi, rispettivamente in intervalli di settima e di quinta, ennesima prova di simmetria della relazione tra note e parole.

Il contributo eccezionale di Illica e Giacosa si palesa – a termine del *cantabile* di Mimì di risposta a Rodolfo – con una metafora di inettitudine, perfettamente adagiata in un endecasillabo:

⁴⁰ Definito così per l'alterazione (*sol#*) introdotta improvvisamente; "aspra" rispetto alla linea melodica.

⁴¹ Mimì morirà di tisi, malattia della quale soffriva da tempo.

Ma i fior ch'io faccio, ahimè! Non hanno odore.



La metafora letteraria di una primavera inadeguata e malata è segno della fragilità annunciata musicalmente con la figura retorica della *catabasis*⁴² e completata con il cambio di tonalità, rispecchiata inoltre nel rapporto tra Rodolfo e Mimì, destinato a frantumarsi con l'aggravarsi della salute di lei, che la condurrà alla morte. L'instabilità dell'armonia e della sua stabilizzazione in *re* maggiore, grazie al passaggio per la nota *la*, nonché vecchia dominante del cantabile di Mimì, riflettono l'immagine della primavera debole, ma ancora latente, che troverà il compimento nell'amore stesso tra i protagonisti.

L'unica differenza è nel libretto, poiché il settenario di Mimì si articola in un verso e nel primo emistichio del verso che lo segue (*la storia mia/ è breve*), musicalmente tuttavia viene percepito come unico, prova ne è anche il secondo emistichio che forma un quinario (*a tela o a seta*), verso breve, perfettamente inerente al racconto della protagonista femminile, sviluppato tra quinari e settenari. È evidente dal testo seguente come alla pioggia di quasi soli settenari con la quale Rodolfo si presenta a Mimì, la risposta di lei mantenga in linea generale lo stesso ritmo (seppur alternato spesso da quinari).

Rodolfo:

Che gelida manina!

Se la lasci riscaldar.

Cercar che giova? – Al buio non si trova.

Ma per fortuna – è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.

Aspetti, signorina,

le dirò con due parole

chi son, che faccio e come vivo. Vuole?

Chi son? Son un poeta.

Che faccio? Scrivo.

E come vivo? Vivo.

In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.

Per sogni, per chimere
e per castelli in aria

l'anima ho milionaria.

Talor dal mio forziere

Mimì:

Mi chiamano Mimì,

ma il mio nome è Lucia.

La storia mia

è breve. a tela o a seta

ricamo in casa e fuori...

Son tranquilla e lieta

ed è mio svago

far gigli e rose.

[...]

⁴² La *catabasis*, o *descensus*, indica il *precipitare* di una melodia, seguendo un andamento discendente.

ruban tutti i gioielli
 due ladri: gli occhi belli.
 V'entrar con voi pur ora
 ed i miei sogni usati
 e i bei sogni miei
 tosto son dileguati.
 Ma il furto non m'accora,
 poiché v'ha preso stanza
 la dolce speranza!
 Or che mi conoscete,
 parlate voi. Chi siete?

Il cantabile di Rodolfo visivamente appare come strofa di settenari (tale ipotesi è supportata dall'esecuzione tenorile), anche se non lo è nella sua totalità: prendono forma anche versi composti, di settenari e versi brevi, qualche endecasillabo, un senario (*la dolce speranza*) nella conclusione, quando il canto va – attraverso un *allargando* ed un *crescendo* indicati nella partitura – spegnendosi. La melodia culmina in una classica cadenza mista IV-V grado, ovvero la croma di *re*² che sale al *mi*² di minima e poi la conclusione, preceduta da un gran respiro del tenore per interpretare al meglio il *rallentando* richiesto, sulla stessa nota (*mi*²), con l'ultima sillaba del nostro senario.



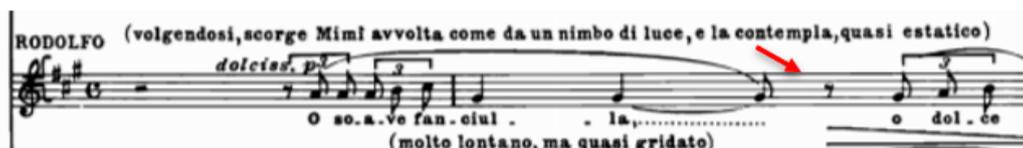
Un flauto commosso fornisce l'attacco in *la* maggiore e, accompagnato dai corni in *fa* e dal dolce arpeggiato dell'arpa, cede la linea del canto a Rodolfo, estasiato dalla figura di Mimì, illuminata dai raggi lunari. Rodolfo inizia così il duetto con la sua amata:

O soave fanciulla, o dolce viso
 di mite circonfuso alba lunar
 in te, ravviso
 il sogno ch'io vorrei sempre sognar!

Legendola, appare come una strofa di tre endecasillabi (dei quali è da specificare la natura tronca di due endecasillabi), ma a livello musicale Puccini ha operato una divisione in versi più brevi, grazie alle indicazioni di respiro sul pentagramma di Rodolfo, in modo da poter essere scritto in questo modo:

O soave fanciulla,
 o dolce viso
 di mite circonfuso
alba lunar
 in te ravviso
 il sogno ch'io vorrei
sempre sognar!

Seguendo la scansione musicale riportata nei pentagrammi sottostanti, si trova una perfetta simmetria tra versi brevi: quali un settenario e due quinari tronchi. *O soave fanciulla*, primo verso della nuova suddivisione versale, nella partitura appare come una frase musicale conclusa, grazie all’inserimento di una pausa di croma (indicata opportunamente nello spartito sottostante con una freccia rossa).



Un’indicazione di frase meno marcata ma pur sempre efficace, invece, è quella che racchiude *o dolce viso* in un’unica articolazione: la linea curva sopra le sillabe in questione fornisce il primo indizio, che tuttavia si completa dopo un apostrofo (’), segno convenzionale che indica il respiro (mostrato nella linea melodica sottostante grazie ad una freccia rossa).



L’ultima annotazione sulla suddivisione operata precedentemente nel testo riguarda gli ultimi tre versi, un settenario e due quinari, la cui linea melodica è la successiva.



Analogamente a quanto illustrato prima, con l’aiuto della partitura e di indicatori adeguati, il quinario *in te ravviso* viene racchiuso tra una pausa di croma (prima della sillaba *in*) ed una di semicroma (mostrata dalla freccia rossa). Si tratta del modo più comune per indicare la fine di un periodo, che, anche in questo caso, è ben delineata da una legatura di frase. Diverso, invece, il confine tra settenario e l’*incipit* del quinario tronco conclusivo. In questo particolare caso, la ripartizione in versi più brevi, rispetto all’endecasillabo tronco iniziale (*il sogno ch’io vorrei sempre sognar!*) è suggerita da una ripetizione di una stessa nota, tanto per l’ultima sillaba del settenario (*i*), quanto per la prima del quinario tronco (*sem*). In presenza di nota ribattuta, sia per gli strumentisti, sia per i cantanti, è necessaria una breve sosta (*respiro*) prima della ripresa, dalla durata variabile; la durata di tale fermata è a discrezione dell’esecutore.

Si prosegue, dunque, con un duetto, all’insegna dell’armonia e della fusione tra le voci, lei – emozionata e con voce tremante – ripete il verso *Ah! Tu sol comandi, amor!* a diverse altezze e con diverse figurazioni ritmiche, mentre lui rimane fisso tra il senario (seppur sdrucchiolo o aiutato da sinalefe) ed il settenario tronco (sempre con sinalefe).

Rodolfo:
 Fremon già nell'**anima**
 le dolcezze ^ estreme,
 nel bacio freme ^ **amor!**

Il primo cantabile è formato dalla stessa melodia, come se l'autore volesse proiettare i protagonisti in una comunione strutturale (non solo sociale, come suggerisce Murger, vista la condizione misera di entrambi). Di seguito si inserisce il pentagramma che riporta la linea melodica sovrapposta, di soprano e tenore, utile al confronto.

Mimì:
 Ah, tu sol comandi, ^ amor!

Rodolfo:
 Fremon già nell'anima!

È chiaro che differiscono per metro, pur condividendo gli accenti di 1^a 5^a (indispensabili per l'unione della linea melodica); l'ottonario di Mimì ha un *ictus* in più in corrispondenza della seconda sillaba di *amor*. Rodolfo non ha pause alla fine della battuta, esattamente come Mimì, e prosegue il suo canto. La linea del soprano riaffiora poi nel primo movimento della battuta successiva, sul finale di una terzina, approfittando nuovamente dello stesso andamento melodico, che unisce ulteriormente gli amanti. I soli archi d'accompagnamento (violoncelli in ottava gli uni con gli altri, viole divise e contrabbasso in basso continuo) si zittiscono in favore di un breve solo orchestrale connettivo, appoggiato da corni inglesi, clarinetti in *la*, fagotti, corni in *fa*, a concludersi con un tocco di eleganza riservato all'arpa⁴³. Mimì risponde al poeta con altrettanti versi, mutandone il metro in settenari, intanto che Rodolfo ripete la propria strofa in canone, per ricongiungersi sulla stessa linea del canto in corrispondenza dell'ultimo verso: conclusione ricca di espressività sullo stesso *mi*², che unisce nell'*amor*⁴⁴, trasformandolo da una pausa di quarto ad un bacio appassionato.

⁴³ <https://cultura.biografieonline.it/boheme-puccini/> e Girardi 2011.

⁴⁴ Il termine *amor* congiunge Rodolfo e Mimì sia nella partitura (le linee melodiche condividono la stessa altezza nel pentagramma) sia nel verso (alla fine delle loro strofe): lui canta *nel bacio freme amor*, mentre lei *tu sol comandi, amore*. Mimì, nell'esecuzione, si trova costretta a troncarsi in *amor*, per rispettare la

Mimi: (*abbandonandosi*)
 Oh! Come dolci scendono
 le sue lusinghe al core...
 tu sol comandi, amore!

Quadro secondo: al quartiere latino

È la vigilia di Natale e Rodolfo e Mimì, parlando con dolci parole, si perdono tra la folla. Emerge, tra le risate dei monelli (quattro battute di *Ah, ah!* scandite magistralmente da altrettante crome, insistenti sulla stessa nota), una strofa di settenari, declamata dai borghesi.

Alcuni borghesi:

Che chiasso! Quanta folla!

-Andiam qua, camerier!

-Presto!

Corri!

Vien qua!

-A me!

Birra!

Un bicchier!

-A me!

Birra!

Un bicchier!

-Vaniglia!

Ratafià!

-Dunque? Presto!

Da ber!

Come in altri casi dell'opera, Puccini insiste su una stessa forma ritmica; si notano infatti gli accenti ostinati di 2^a 6^a o 1^a 6^a, che forniscono una particolare cadenza a questa strofetta dialogata tra i borghesi.

scansione metrico-musicale, che prevede due sole sillabe, e per unirsi – nella musica e nella vita – a Rodolfo.



Si osservi inoltre che, anche dal punto di vista musicale, la costruzione dei settenari è articolata in una composizione ad anello: tre crome, altre due crome (di un semitono sotto rispetto alle prime), per concludere con due crome ulteriori figure di croma, posizionate alla stessa altezza iniziale. Ogni croma corrisponde ad una delle sette sillabe dei versi, la scansione appare precisa e gli accenti sono valorizzati dalla figurazione in ottavi.

Musetta e Marcello rappresentano una situazione parallela rispetto a Mimì e Rodolfo: Marcello svolge il medesimo mestiere di Rodolfo, ma differisce dal tenore per l'estensione vocale⁴⁵, le due donne invece sono accomunate da uno stesso destino che le condurrà ad un *male*⁴⁶. Nel duplice rapporto sono riassunte le problematiche sessuali e artistiche di Murger, nella sua *vie de Bohème*, riflesse nel personaggio di Musetta, nella sua mancanza di occupazione ed ambizione (poiché mantenuta completamente dai suoi amanti). Nel secondo quadro, lei stessa esprime il suo desiderio di libertà senza restrizioni, sottolineando con insistenza la sua prima persona (*Io voglio far il mio piacere!*, *Voglio far quello che mi par*); le provocazioni culminano nel valzer *Quando me'n vo*, rivolto a Marcello, che chiede agli amici di legarlo alla seggiola, per placare in lui la brama. Gli amici di Marcello si preoccupano, invece, di cosa potrebbe dire il popolo a sentire *quel canto tanto scurrile*. Il *Leitmotiv* di Musetta è in *la* bemolle, tonalità con la quale ha fatto il suo ingresso nel secondo quadro, ma – pur approdando con spensieratezza a *mi* maggiore grazie al valzer – riesce a dominare la scena con il suo assolo, anche con qualche interruzione da parte degli altri personaggi; la melodia del valzer viene doppiata da Marcello, primo segno di abbandono all'amore.



Musetta:

Quando me'n vo soletta per la via,
la gente sosta e mira
e la bellezza mia tutta ricerca in me
da capo a piè...

Il fascino del quartetto d'archi e della seducente voce femminile penetra nelle ossa di Marcello, definito da Murger nella prefazione al quadro secondo come unico vero

⁴⁵ Marcello è, infatti, un baritono.

⁴⁶ Mimì per la sua malattia, Musetta per la sua leggerezza.

amore di Musetta e, in quanto tale, ritornello della canzone composta dai molteplici amanti, isolati nelle strofe⁴⁷. Il personaggio musicale di Musetta, rispetto al suo Marcello, è decisamente più articolato: cerca e trova i suoi spazi, sovrasta Alcindoro con accenni di virtuosismo, esprime la sua fierezza quando espone il suo potere di attrazione, ben conscia di possederlo. Musetta è ammaliante, ma anche colta, senza dubbio, nel suo *valzer*. Distintive del suo personaggio sono le lunghe melodie concluse con sillabe rapide, eseguite *in staccato*. Il suo Marcello, forse perché baritono, non emerge nelle linee canore, lo si sente in un duetto ed, appena, in un quartetto: nessun assolo per lui. Da interpretare come artista in senso lato, un *bohémien*, privo però di un proprio tema musicale (*Leitmotiv*), forse solo uno dei tre moschettieri (Marcello, Schaunard e Colline).

Quadro terzo: la barriera d'Enfer

In lontananza ancora presente qualche nota del *valzer* di Musetta che si smorza a poco a poco, mentre rimbomba la ritirata militare in un pomposo motivetto francese tipico dei tempi di Luigi Filippo, amplificato da ottoni e percussioni. L'inizio del nuovo quadro, nei pressi della *barriera d'Enfer*, è segnato da due crome incisive, suonate da tutta l'orchestra; è uno dei rari momenti, in *Bohème, III*, dedicato alla totalità degli strumenti, la maggior parte del quadro sarà infatti affidata agli archi e le due coppie (Rodolfo- Mimì e Marcello-Musetta) avranno dominio assoluto di scena. Il terzo atto de *La Bohème*, però, sorprende, stupisce, sbalordisce: gli archi conferiscono alla scena un'atmosfera confidenziale, giungendo all'apogeo in corrispondenza di un quartetto drammaticamente coinvolgente (esposto in 14 versi ottonari, che verrà approfondito nelle prossime righe per la sua particolarità metrica).

Mimì, allo stremo delle forze a causa della tisi, si presenta in lacrime presso l'osteria che ospita, da un mese, il pittore Marcello e la "sua" donna Musetta: l'esigenza di parlare con il baritono è forte, crede che Rodolfo le sfugga per gelosia. I dodici versi di Mimì, a motivazione della sua visita, sono preparati da un *Leitmotiv* introdotto a poche battute dall'inizio dell'atto e frequentemente ripetuto fino alla fine dello stesso. L'introduzione orchestrale del *Leitmotiv*, per quinte parallele, evoca il "rumore" della neve che cade⁴⁸, sfondo del quadro, pur essendo febbraio, suggerendo tonalità pallide. Mimì comunica prevalentemente per settenari e endecasillabi:

Talor la notte fingo di dormire
e in me lo sento fiso
spiarmi i sogni in viso.
Mi grida ad ogni istante:
«Non fai per me, prenditi un altro amante.»
Ahimé! ~ In lui parla il rovello;

⁴⁷ Musetta stessa, nella prefazione di Murger, parla in questo modo dei suoi legami amorosi, paragonandoli alle parti di una canzone: «ciascuno de' miei amori è una strofa, ma Marcello ne è il ritornello».

⁴⁸ Girardi 2011, 89.

lo so, ma che rispondergli, Marcello?

Sembra far eccezione un novenario (*Ahimè!* ~ *In lui parla il rovello*⁴⁹), anomalo per l'accentazione suggerita dall'esecuzione (2^a 4^a 5^a 8^a). Ad un confronto con la partitura, tuttavia, la linea melodica si interrompe con l'interiezione, ripetuta una seconda volta, che enfatizza la modulazione⁵⁰ (viene inserito un *la* bemolle, alterazione non convenzionale in una tonalità di *si* bemolle maggiore, ad anticipare musicalmente la rivelazione di Rodolfo sul *grande male*⁵¹ di Mimì, nei versi seguenti): più tardi, inaspettatamente, l'indicazione di un declamato, stabile su un *fa* (segno di un ritorno alla tonalità di partenza, poiché quinto grado della stessa⁵²).

MIMI

me! Ahimè! ahimè!

In lui parla il rovello; lo so, ma che rispondergli, Marcello?

Performance instructions: *staccando molto*, *declamato*, *più p*, *rall.*

Seguendo l'esecuzione indicata da Puccini, con l'ausilio dei segni convenzionali di pausa, i versi dovrebbero essere così disposti:

Ahimè, ahimè!
In lui parla il rovello, lo so;
ma che rispondergli, Marcello?

Analizzando il declamato, è evidente la straordinaria presenza del novenario, tanto nei versi, quanto nella partitura: il *fa* su cui si articola il distico di Mimì è costante, ripetuto per ben diciotto volte, segno della visione per accenti che l'autore aveva ben chiara nella mente. Il discorso della fanciulla manifesta la sua angoscia per i mutati sentimenti di Rodolfo attraverso frasi discendenti, sincopati e terzine; al contrario, invece, la linea melodica del poeta non è chiara nell'esposizione dei sentimenti che egli stesso menziona, quali gelosia, amarezza, impazienza. La disperazione appare chiara quando Rodolfo confessa, in una strofa di versi brevi, prendendo fiato più e più volte, che:

Mimì è tanto malata!
Ogni dì più declina.
La povera piccina
è condannata.

⁴⁹ Da segnalare una diafece tra *Ahimè* e la frase successiva, visibile nella linea melodica perché, innanzitutto, *mè* ed *in* appartengono a due figure musicali distinte (una croma per *mè* ed una semicroma per *in*) ed, inoltre, si aggiunge, tra le due, la pausa musicale di croma con il punto.

⁵⁰ Definita solitamente come *variazione*, da una tonalità all'altra, tramite accordi in comune (qualora ve ne fossero) o avvicinandosi gradualmente, grazie ad altre armonie, adiacenti alle tonalità di partenza e di arrivo. Nel caso specifico: *si* bemolle maggiore, in chiave, possiede due alterazioni (*si* bemolle e *mi* bemolle), la nuova alterazione di *la* porterebbe verso *mi* bemolle maggiore (o la sua relativa: *do* minore).

⁵¹ Mimì soffre di tisi, non le resta molto da vivere (viene svelato nel quadro terzo dallo stesso Rodolfo: «Mimì è tanto malata! / Ogni dì più declina»).

⁵² Il quinto grado di una tonalità è uno tra i gradi fondamentali, poiché caratterizzante della stessa.



Rodolfo, con voce straziata e *tristamente*⁵³, rivela la mortale malattia di Mimì: *Una terribil tosse/ l'esil petto le scuote/ e già le smunte gote/ di sangue ha rosse*. L'orchestra accompagna con melodie scure, introducendo l'addio definitivo, non musicato *ex novo* per l'opera ma estrapolato da un componimento, del lucchese, anteriore alla stesura dell'opera⁵⁴. L'*Addio dolce svegliare alla mattina* si trasforma da straziante duetto di saluto tra gli amanti, di metro vario, a un quartetto, quando si uniscono Marcello e Musetta, indaffarati in un litigio esteso per quattordici ottonari.

Marcello:

Bada, sotto il mio cappello
non ci stan certi ornamenti...
Io non faccio da zimbello
ai novizi intraprendenti.
Vana, frivola, civetta!
Ve n'andate? Vi ringrazio:
or son ricco divenuto.

Musetta

Ché mi gridi? Ché mi canti?
All'altar non siamo uniti.
Io detesto quegli amanti
che la fanno ~ ai mariti...
Fo all'amor con chi mi piace!
Non ti garba? Ebbene, pace.
Ma Musetta se ne va.

Rodolfo e Mimì:

Al fiorir di primavera
c'è compagno il sol!
Chiacchieran le fontane
la brezza della sera.
Balsami stende su le doglie umane.
Vuoi che spettiam ancor?

Marcello e Musetta sovrappongono ottimamente i loro ottonari, in rapporto di 1:1, aiutati dalla costruzione della battuta, laddove gli *ictus* non dovessero combaciare; l'accentazione è per lo più di 3^a 7^a, differisce (minimamente) per un solo accento in più (di 1^a) in corrispondenza di due versi di Marcello⁵⁵ e di 5^a in un verso della compagna (Musetta canta *all'altar non siamo uniti*⁵⁶ mentre Marcello tace: deve infatti rispettare una pausa di quarto). L'omogeneità ritmica degli ottonari trocaici, pur non ricalcando sempre lo stesso schema metrico, appare fortissima, grazie all'accentazione disposta su sedi dispari. Rodolfo e Mimì, invece, duettano inizialmente in canone, ma rispondendo

⁵³ Indicazione autografa di Puccini, in *Bohème* 1896.

⁵⁴ La musica di *Addio dolce svegliare* è tratta da una canzone di Puccini, del 1888, dal titolo *Sole e amore*, scritta per la rivista Paganini.

⁵⁵ I versi di Marcello con accentazione di 1^a 3^a 7^a sono i seguenti: *Bada, sotto il mio cappello* e *Vana, frivola, civetta!*

⁵⁶ Secondo verso della sua strofa, con l'accento di quinta in corrispondenza della prima sillaba di *siamo*.

per la maggior parte alla stessa scansione ritmica (esempi 1 e 2 di seguito), per poi congiungersi, nell'ultimo verso, seppur a diverse altezze (esempio 3).

1)

MUS. Chè mi can . ti? Chè mi gri . di? Chè mi can . ti? Al . l'al .

MIMI Al fio . rir di pri . ma .

RODOLFO Al fio . rir di pri . ma . ve ra

MAR. fe . ste, se ti colgo a inci . vet . ti . rel.....

2)

MUS. tar non siamo uni . ti. Io detesto quegli amanti...

MIMI va . ra c'è compagno il soll

ROD. c'è com . pa . gno il soll.....

MAR. Bada, sotto il mio cap . pel . lo... non ci stan certi orna . men . ti!....

La linea melodica di *al fiorir di primavera* si sviluppa inizialmente su sei crome, ma differisce in duplice modo nel finale di frase (*vera*): Mimì lo tronca in due ulteriori crome, mentre Rodolfo lo amplia con l'aiuto di una minima legata ad una croma. Rintocca, in lontananza, la tosse di Mimì; l'autore ha, forse, voluto evidenziare anche dal punto di vista musicale come la salute la stesse abbandonando, affidandole – dove poteva – conclusioni più brevi.

3)

MUS. ba? Fo all'amor con chi mi pia . cel Mu . set . ta se ne

MIMI bal . sa . . mi sten . . de..... sul . le do . glie u.

ROD. bal . sa . . mi sten . . de..... sul . le do . glie u.

MAR. Ven . dan . date? Vi rin . gra . zio: or , son

Nell'ultimo distico, Mimì ed il suo pittore, raggiungono l'unione più profonda abbracciandosi sulla scena e cantando all'unisono, finché il sipario cala sul *Leitmotiv* iniziale.

Quarto quadro: in soffitta

Sembra di ritornare, come in una *ring composition*, al primo quadro: i ritmi diventano nervosi, le frasi orchestrali sono spezzate, gli ottoni si inseriscono spesso nell'azione. Un duetto nostalgico dei due amici, che ricordano le belle storie d'amore, appare come un quadretto dallo stile drammatico, prima di una sezione di inspiegabile ilarità, presagio della tragedia imminente. Ancora una volta, l'orchestra preannuncia ciò che verrà: il passaggio a *si* minore è sinonimo di una situazione oscura e lugubre, malinconica e funerea.⁵⁷

Particolarmente straziante è, senza dubbio, l'ultima strofa di sei endecasillabi di Mimì, morente, che confessa tutto il suo amore a Rodolfo, una volta rimasti soli: la linea vocale esprime l'apice della tristezza, discendendo per un'ottava tutti i gradi della scala fino al *do* basso del soprano, suono decisamente insolito per l'estensione di una voce femminile, incupito dai violoncelli⁵⁸. La conclusione in *do* minore⁵⁹ diviene più sottile, via via che la vita abbandona Mimì, conferendo alla scena forte emozione; l'orchestra oramai sussurra quando Mimì ricorda la notte di Natale e l'incontro con il suo Rodolfo. In lontananza, risuona il tema di *Che gelida manina*, in un quadro finale dai colori indescrivibili e dal potere di commozione ineguagliabile.

⁵⁷ Girardi 2011, 101.

⁵⁸ I violoncelli raddoppiano la linea del soprano che si fa sempre più grave, aiutando la scena a tingersi di colori sempre più scuri.

⁵⁹ Le tonalità minori vengono usate in corrispondenza di grandi momenti patetici, soprattutto se la storia procede in direzione drammatica.

1.2 *Tosca*

Il libretto della *Tosca* pucciniana, strutturata in soli tre atti⁶⁰, trae ispirazione dall'omonimo dramma di Victorien Sardou⁶¹, del quale i testi vengono riadattati da Illica e Giacosa, su esigenza metrica del compositore, come conseguenza inevitabile della stesura della partitura.

La *Tosca* di Puccini, a differenza delle opere da lui precedentemente composte⁶², segue fedelmente le «unità di tempo, luogo e azione»⁶³, dovendo concentrare l'intera narrazione in poco più di sedici ore, dall'*Angelus* del primo atto alla famosa *ora quarta*⁶⁴. La densità tuttavia riguarda anche i luoghi in cui sono ambientati i tre atti, dal momento che distano tra loro poche centinaia di metri: il sipario si apre sulla Chiesa di Sant'Andrea della Valle, l'azione – nel secondo atto – si sposta a Palazzo Farnese, per concludersi – nel terzo – presso la piattaforma esterna di Castel Sant'Angelo⁶⁵.

La struttura narrativa, basata su un susseguirsi rapido di azioni, richiede a Puccini un maggiore impegno, obbligandolo ad agire in modo diverso rispetto alle altre opere⁶⁶, inserendo dissonanze – per accrescere l'emozione nel momento del bisogno –, dinamismi estremi⁶⁷ ed ostinati del basso continuo⁶⁸, per sottolineare l'insistenza dei *Leitmotive*⁶⁹. Le tecniche di orchestrazione e dinamica, spinte ai limiti e caricate di tensione espressiva e armonica, sono necessarie per seguire una vicenda dove – in poco più di 180 minuti – si succedono «un'evasione, una scena di tortura, la notizia di un suicidio, un tentativo di violenza sessuale, l'uccisione del mancato stupratore, una fucilazione ed il suicidio della protagonista stessa»⁷⁰.

Alla musica statica dell'opera italiana ottocentesca, adornata di arie ed estesi lirismi, si aggiunge l'internazionalità dell'influsso wagneriano: Puccini accoglie la poetica del *Leitmotiv*, affascinato dallo stile trionfante del dinamico. Non abbandona, però, la classica scuola operistica italiana, abbondando di arie e liriche, saldamente cucite nella trama dell'opera d'arte, abilmente strutturata dall'autore-regista lucchese.

Michele Girardi, noto musicologo ed esperto di Puccini, analizzando i momenti musicali pucciniani tra emozione e poesia, nota che «la verosimiglianza pucciniana stimola l'immaginazione simbolica dell'ascoltatore»⁷¹, conferendole inoltre una

⁶⁰ Questo è un elemento di novità, se pensiamo che fino a *La Bohème* gli atti erano quattro o più.

⁶¹ Autore del celebre libretto *La Tosca* (1887), modellata sulla “voix d'or” (così soprannominata dai contemporanei) del soprano Sarah Bernhardt.

⁶² Nelle quali la componente dialogica era valorizzata, a danno di quella realistica: i momenti d'opera ottocenteschi (arie, duetti) erano enfatizzati, le basi realistiche dell'azione e della narrazione erano invece decisamente fragili.

⁶³ Cfr all'approfondimento di Girardi sulle unità aristoteliche in Girardi 2017, 16.

⁶⁴ Ora dell'ultimo appuntamento tra gli amanti, fissata da Scarpia.

⁶⁵ Cfr Girardi 2008, 43.

⁶⁶ Nelle altre opere, infatti, Puccini si occupava in primis dell'elemento lirico, adattandone il motivo musicale; qui, grazie alla convivenza dell'opera italiana ed i *Leitmotive* tedeschi (indispensabili per tale rapidità nel susseguirsi delle azioni), non gli è possibile.

⁶⁷ I dinamismi orchestrali sono qui intesi come importanti crescendo per sottolineare la tensione espressiva dei momenti musicali.

⁶⁸ Il basso continuo è spesso introdotto dal violoncello o dall'organo.

⁶⁹ Dal tedesco, letteralmente: «motivo conduttore». Tecnica musicale propria dello stile wagneriano, usata frequentemente da Puccini.

⁷⁰ Girardi 2008, 40.

⁷¹ Ivi, 8.

superiorità nella rappresentazione della città eterna incarnando il suo spirito romano, tramandato dall'antichità imperiale alla modernità papale. La Roma descritta da Puccini è vista dagli «occhi giacobini»⁷² di Cavaradossi e viene soprattutto criticata per l'eccessiva devozione di Scarpia e di Floria stessa, perché a tratti sembra sfiorare il «bigottismo»⁷³. Il “grande antagonista”, simbolo di un potere papale giunto ormai all'apice, agisce spietatamente perché mosso dalla sola gelosia: il libretto denota Cavaradossi come *amante di Tosca* e, solo come conseguenza a ciò, un *uom sospetto*⁷⁴. Tosca, invece, si premura di portare un mazzo di fiori alla Madonna, in segno di perdono, ancor prima di aver peccato, dal momento che il suo amore terreno con Mario deve ancora consumarsi.

«La Roma di Puccini assiste impassibile», riprende Girardi, all'intero dramma: gli atti si svolgono in una dimensione privata⁷⁵, non vi è il coinvolgimento di elementi propri della città, eccezion fatta per qualche elemento neutro del paesaggio circostante, volto alla creazione di effetti emotivi di contrasto⁷⁶, come ad esempio le campane o il canto del pastore all'alba.

Puccini raccolse informazioni *in loco* circa l'intonazione delle campane di tutta Roma, grazie ad un suo amico prete⁷⁷, per poter riprodurre fedelmente e scrupolosamente “il vero”: affascinato *in primis* dal campanone di San Pietro, il compositore inserì quei rintocchi gravi sottoforma di ostinati di ottoni, a scandire il tempo dell'opera, quasi gli strumenti potessero ricreare un grande orologio meccanico.

Tosca si classifica come un dramma individuale dall'accezione universale⁷⁸, poiché indice di come la natura umana possa deviare *propter* passioni o gelosie, fino ad unire l'aspetto privato e pubblico della vita stessa, così da fallire miseramente sotto ogni punto di vista.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Citazioni da libretto (*Tosca*, I).

⁷⁵ Una chiesa serrata, la stanza personale di Scarpia presso Palazzo Farnese, la piattaforma esterna a Castel Sant'Angelo.

⁷⁶ Meramente improntato sul contrasto musicale, seguendo lo schema tensione-risoluzione, non tematico.

⁷⁷ Bietti, 2019.

⁷⁸ Chegai 2008, 19.

Atto primo: Chiesa di Sant'Andrea della Valle

La storia ha inizio nella Roma del 1800; è il 17 giugno quando, presso la Chiesa di Sant'Andrea della Valle, si odono i primi tre dei dodici tocchi delle campane che annunceranno l'Angelus⁷⁹.

L'intera struttura formale del primo atto è determinata dalle ricorrenze dei cosiddetti "accordi di Scarpia", perché suonati dagli elementi orchestrali (seguendo un progressivo crescendo) ogni volta che il personaggio sia nelle vicinanze o addirittura venga solo menzionato: accordi di *si* (tonica di *si* bemolle), di *la* (sensibile abbassata, nonché primo riferimento alla Chiesa ed al modo gregoriano), di *mi* (grado cui si arriva per toni interi)⁸⁰. La sequenza dei tre accordi è decisamente violenta e crea un clima tetro, ancor prima che vengano identificati nella figura del grande "cattivo"⁸¹.

esempio 1a

esempio 1a

Legni, archi
Otoni

Legni, otoni
VI, Vle

Vlc, Cb

Trbn B, Cflag, Cb

fff *tutta forza*

esempio 1b

esempio 1b

III, 2⁵

Fl

Ob

Cl

VI, Vle

Trbn

Fg, Cflag

Vlc, Cb

pp *pp* *pp*

esempio 1c

esempio 1c

III, 16⁵

Cavaradossi

Scarpia!.. Scarpia che ce - de!

Ob, Cl

Cl

Fl, Cl

Fg, Cflag

Vlc, Cb

L'esempio riportato circa il motivo iniziale dell'opera è a cura di Girardi, che si premura di definirlo il «motivo più sinistro», detto anche *Leitmotiv* di Scarpia: suonato dall'orchestra *tutta*⁸², il tema rimane poi nella partitura degli ottoni, per evocare il diabolico attraverso il timbro grave degli strumenti.

Il punto cardine di *Tosca, I* è l'entrata in scena di Scarpia: l'istante di festa dovuto ad una sconfitta dell'esercito napoleonico⁸³, seguito dall'annuncio di un

⁷⁹ Tradizionale preghiera alla Vergine Maria, composta con le parole dell'Annunciazione, recitata dai fedeli a mezzogiorno.

⁸⁰ Dall'analisi musicale di Girardi 2008, 43-44.

⁸¹ L'immagine è tratta dall'articolo di Girardi 2008, 13.

⁸² Il tema di Scarpia ricorre ben ventisette volte nell'intera opera e ne abbondano i riferimenti nella partitura, talvolta con cambi di tonalità, ma mantenendo il rapporto degli intervalli tra le note.

⁸³ L'ambientazione politica di fondo è conservatrice.

concerto della grande cantante Tosca, viene interrotto improvvisamente dall'autorità tirannica del poliziotto, che fa tacere l'intera folla.

L'idea vincente pucciniana, nonostante il tema maligno ricorrente, era di determinare un *continuum* nel tessuto musicale, che realizzò attraverso la coesione dei diversi *Leitmotive*⁸⁴, estremizzata per portare l'ascoltatore ad una tensione emotiva esasperante, angosciato dal continuo divenire dell'azione musicale.

L'aria tenorile *Recondita armonia*⁸⁵, cantata dal pittore Mario Cavaradossi, dipinge l'atmosfera in un colorato contrasto rispetto alla mancina introduzione; il dolce suono dei flauti che introduce la voce del tenore completa l'esaltazione della bellezza femminile di Tosca, della quale si fa carico il suo amante.

Recondita armonia
di bellezze diverse!... è bruna Floria,
l'ardente amante mia...
E te, beltade ignota
cinta di chiome bionde!
Tu azzurro hai l'occhio, Tosca ha l'occhio nero!
L'arte nel suo mistero
Le diverse bellezze insiem confonde;
ma nel ritrar costei
il mio solo pensiero, Tosca, sei tu!

1)

Si è deciso di riportare l'intera porzione librettistica seguita da un paio di esempi tratti dalla linea melodica⁸⁶ dell'aria menzionata sopra, per sottolineare come – in Puccini, ma soprattutto in *Tosca* – vi sia una *struttura rotazionale*⁸⁷: si tratta di un principio compositivo basato sulla reiterazione ciclica della stessa sequenza di segmenti musicali, che può apparire in vari modi. Nella partitura 1), ad esempio, è chiara la ricorsività degli stessi frammenti melodici della linea tenorile, poco modificata nella sua riproposizione. Ci si riferisce, in modo particolare al primo verso (*Recondita armonia*) e al penultimo (*ma nel ritrar costei*), entrambi riflettono lo schema ripetuto di semiminima-croma (sulla medesima nota di *fa*) nella prima parte del verso, escludendo la prima sillaba, che

⁸⁴ Servendosi spesso degli accordi di Scarpia, per annunciare che la tragedia è sempre dietro l'angolo, anche nei momenti più sereni e promettenti dell'opera.

⁸⁵ Si tratta del primo momento "italiano" dell'opera.

⁸⁶ La fonte è la partitura originale di *Tosca*, 1899.

⁸⁷ La definizione e la conseguente spiegazione appartengono a James Hepokoski (Napolitano-Targa, 2013, 111).

appartiene alla battuta precedente. Le medesime note ricorrono anche nella punta di verso (due *mi*) di entrambi i settenari.

Si propone un esempio analogo a quanto sopra; si veda la tabella 2).

2)



Si ha, ora, a che fare con due porzioni di versi più estesi: sia *di bellezze diverse* sia *il mio solo pensiero*, però, sono due settenari, proprio come accadeva in 1). La riproposizione di un medesimo modello è ben visibile anche in 2): la tripla ripetizione dello schema croma-croma seguita da due minime con il punto si ritrova tanto in *di bellezze diverse* quanto in *il mio solo pensiero*. Lo sviluppo melodico così architettato è funzionale alla drammaticità in continua evoluzione, a cui si accennava prima, e alla funzione espressiva della linea melodica (e lirica).

L'alternanza di settenari ed endecasillabi conferisce un ritmo stabile nella prima e nella terza strofa, nella seconda i settenari sono ben quattro (due settenari ed un doppio settenario) ma nell'esecuzione l'alternanza è forte grazie ad un endecasillabo⁸⁸, inserito in contrappunto, per rendere simmetrica l'alternanza 1 a 1 di versi settenari ed endecasillabi.

Il paragone nato tra le figure di Tosca e della Maddalena dipinta, scaturito dall'ammirazione del quadro, ricorda tematicamente la lirica trecentesca, nell'esternazione dell'*io* lirico, ardente d'amore per la sua sua *domina*.

Recondita armonia è in *fa* maggiore (tonalità che lascia trasparire il gaudio), ma un'esclamazione sdegnata del sagrestano (*Queste diverse gonne/ che fanno concorrenza alle madonne/ mandan tanfo d'inferno*) riporta alla cupa tonalità d'introduzione, di *si* bemolle maggiore, invitando Mario ad esorcizzarsi da quell'amore terreno che macchia la devozione religiosa⁸⁹.

Tosca, terza eroina pucciniana⁹⁰, si annuncia – come accade anche con le altre protagoniste femminili – dall'esterno, chiamando *stizzita*⁹¹ ma a gran voce *Mario!*, mentre l'orchestra anticipa il suo tema, lontano e pianissimo, quasi sussurrando. Entrata in scena, ferma il vortice di eventi, con la sua aria bucolica, invocando una casetta *ascosa nel verde* che aspetta lei e Mario; il momento lirico sfocia in un ottonario tronco

⁸⁸ Il sagrestano ripete *scandalizzato* il verso «Scherza coi fanti e lascia stare i santi!», per evidenziare l'equilibrio con i settenari, di cui sopra.

⁸⁹ Sono frequenti i richiami letterari di Puccini, qui il riferimento è petrarchesco, all'eterna lotta tra amore terreno e spirituale.

⁹⁰ Dopo *Manon Lescaut* (dall'opera omonima del 1893) e *Mimi* (*La Bohème*, 1896).

⁹¹ L'indicazione è nel libretto.

che profuma di dichiarazione (*Arde a Tosca folle amor!*). Segue, quindi, il primo duetto d'amore tra Floria e Mario, che merita di essere menzionato in quanto costituito quasi interamente da parisillabi (raramente introdotti nell'opera, poiché Puccini preferì nel complesso, per il loro ritmo, gli imparisillabi). In questa sezione l'amore trionfa anche nel suo lato fisico (*l'ira audace, lo spasimo d'amor*), evidenziando il lato bigotto di Tosca (*Dio! Quante peccata!*).

Mario: Quale occhio al mondo può star di paro
all'ardente occhio tuo nero?
È qui che l'esser mio s'affisa intero.
Occhio all'amor soave, all'ira fiero!
Qual altro al mondo può star di paro
all'occhio tuo nero!...

Tosca: Oh, come la sai bene
l'arte di farti amare!
Ma... falle gli occhi neri!

Mario: Mia gelosa!

Tosca: Sì, lo sento... ti tormento
senza posa.

Mario: Mia gelosa!

Tosca: Certa sono – del perdono –
se tu guardi al mio dolor!

Mario: Mia Tosca idolatrata,
ogni cosa in te mi piace;
l'ira audace
e lo spasimo d'amor!

Tosca: Dilla ancora
la parola che consola...
dilla ancora!

Mario: Mia vita, amante inquieta,
dirò sempre: «Floria, t'amo!»
Ah, l'alma acquieta,
sempre «t'amo!» ti dirò!

Tosca: Dio! Quante peccata!
M'hai tutta spettinata!

Il duetto d'amore esplode come una classica melodia italiana ottocentesca, fermando quindi l'azione circostante, per permettere all'ascoltatore di concentrarsi sull'importanza delle parole e, forse, del metro.

Mario apre il duetto con tre distici dall'architettura in parte simile tra loro: i primi versi del primo e del terzo distico sono decasillabi (l'armonia dell'accento di quarta è mantenuta dal bisillabo *altro* del v. 5, a sostituire *occhio* del v. 1), il primo verso del secondo distico è invece un endecasillabo. A completare i distici si trovano, nell'ordine: un ottonario, un endecasillabo ed un senario. Primo e terzo distico seguono lo schema "parisillabo più parisillabo", il distico centrale è invece un distico di

endecasillabi, che costituisce una *variatio*, in un modello che inizia e finisce con struttura simile.

Tosca risponde ai sei versi di Mario con un distico soltanto, ma di settenari, aprendo una *ring composition* poiché sarà lei stessa a chiudere il duetto, con un altro distico di settenari, di 1^a 6^a.

La parte più consistente dell'aria, dalla melodia pressoché leggera, poiché parte di un *Andante*⁹², è composta di ottonari e quadrisillabi, contraddistinti da accenti di 3^a e 7^a. La partitura in questo caso conferma l'accentazione di 3^a 7^a, dal momento che le note corrispondenti agli *ictus* si trovano in battere nello spazio fisico della battuta, quindi nel tempo forte⁹³.

La costruzione delle strofe, nel duetto, non è volta al caso: la raffinata ricerca pucciniana propone un marcare intenso dell'accentazione voluta, utilizzando anche il contrappunto del quadrisillabo tenorile *Mia gelosa* (ripetuto una o due volte) per completare le strofe di Tosca, nel caso in cui fossero distici o terzine⁹⁴.

La scelta del verso ottonario ha precedenti operistici nell'ultima strofa di *Non più andrai farfallone amoroso*⁹⁵, ma anche letterari, dalla celebre *Canzona di Bacco* tardo quattrocentesca sino a *Odi e Inni* pascoliani del primo Novecento: la ricorsività degli accenti di 3^a e 7^a ritorna regolarmente nei testi sopra citati, con l'alternanza, tuttavia, dell'ottonario dattilico in Pascoli.

Siamo ormai alla scena sesta, quando Cavaradossi offre un rifugio al fuggiasco Angelotti e – nel farlo – gli indica il *pozzo del giardin*, perché *rifugio impenetrabile e sicuro*⁹⁶, l'orchestra indica che la salvezza è solo apparente, perché nel tema sinfonico si nascondono, grazie ad una raffinatezza compositiva⁹⁷, i tre famosi accordi sinistri che appartengono a Scarpia⁹⁸.

L'atto primo volge al termine con l'entrata in scena di allievi e cantori della cappella, chierici e confratelli, guidati dalla figura del sagrestano per la preparazione della cerimonia solenne del *Te Deum*; in un clima festoso, si impone *con grande autorità*⁹⁹ il personaggio di Scarpia, in tutta la sua forza prevaricatoria, spegnendo l'allegrezza in una cupa tonalità minore. La cerimonia religiosa è anticipata da un assolo di Scarpia, che glorifica la propria grandezza e pregusta quella che sarà la sua «violenta seduzione»¹⁰⁰. L'ostinato voluto da Puccini accompagna l'entrata della folla in Chiesa e

⁹² Indicazione musicale di tempo che presuppone un momento melodico di passaggio, caratterizzato dalla spensieratezza o dalla leggerezza degli argomenti; in questo caso il duetto nasce da una futile gelosia di Floria, dopo aver visto il dipinto *troppo bello!* della Maddalena al quale sta lavorando Mario. Tosca vorrebbe che Mario cambiasse gli occhi della donna raffigurata nel colore dei suoi (*Ma falle gli occhi neri*); lui rassicura la donna amata, promettendole amore eterno.

⁹³ Quando una nota si trova nel tempo forte necessita dell'accento.

⁹⁴ Ritorna spesso l'unità del quattro, in questa sezione, per permettere l'accentazione richiesta da Puccini, nell'*Andante*.

⁹⁵ Da Mozart 1786: *Ed invece del fandango, / una marcia per il fango. / Per montagne, per valloni, / con le nevi e i sollioni. / Al concerto di tromboni, / di bombarde, di cannoni, / che le palle in tutti i tuoni / all'orecchio fan fischiar. / Cherubino alla vittoria: / alla gloria militar!*

⁹⁶ Atto I, scena VI.

⁹⁷ In una tonalità maggiore, che indica apparente tranquillità, Puccini incastra perfettamente gli accordi di Scarpia (minori), indice di un cambio d'atmosfera repentino.

⁹⁸ Gli accordi di Scarpia sono il presagio che qualcosa di male sta per accadere: Angelotti, infatti, verrà preso dagli sbirri.

⁹⁹ Così indica Puccini, nel libretto.

¹⁰⁰ Girardi 2008, 60.

la venuta solenne del Cardinale e dei Soldati Svizzeri, in una persistente scansione ritmica. Scarpia, concentrato nel suo piano, non si rende conto che la cerimonia sta per iniziare: mentre la folla in ginocchio intona il *Te Deum*, egli, *ferocemente*¹⁰¹, esprime quello che può essere considerato il suo piano d'azione¹⁰². Scoppia il *Te Dominum confitemur* e, rinvenendosi, indica Tosca come causa scatenante della sua *dimenticanza di Iddio*. Ancora, l'ostinato pucciniano, sfocia in un *crescendo*, che ha il suo culmine – senza alcuna sorpresa – nei tre accordi negativi, chiudendo come in un anello il I atto, allo stesso modo in cui è iniziato, con la prepotenza del tema del grande antagonista. L'impressionante modernità musicale del compositore è degna di una menzione, per la capacità di trasformare una melodia gregoriana in un'esplosione d'avanguardia¹⁰³, con un linguaggio orchestrale e drammaturgico internazionale, su modello wagneriano.

Atto secondo: Palazzo Farnese

È notte.

L'oscurità è spesso il palcoscenico delle azioni più indegne, soprattutto nel teatro e nella letteratura; per questo motivo Puccini scelse le tenebre come scenografia per il tentativo di violenza carnale ad opera del “grande cattivo”. Scarpia esprime il suo *credo*¹⁰⁴ in una strofa di quattordici versi endecasillabi, anche se va specificato che il verso 5 (*sapore la conquista violenta*) presenta dieresi su *violenta* ed il verso 9 (*di chitarra, né oroscopo di fior*) è tronco. Il grande antagonista di *Tosca* ha un predecessore¹⁰⁵ verdiano¹⁰⁶ e, proprio come il suo antenato, Scarpia mette in risalto ciò in cui crede: Jago in un *Dio crudel*¹⁰⁷, Scarpia nella *conquista violenta*.

Ella verrà... per amor del suo Mario!
 Per amor del suo Mario... al piacer mio
 s'arrenderà. Tal dei profondi amori,
 è la profonda miseria. **Ha più forte
 sapore la conquista violenta
 che il mellifluo consenso.** Io di sospiri
 e di lattiginose albe lunari
 poco m'appoggio. Non so trarre accordi
 di chitarra, né oroscopo di fior
 (sdegnosamente)
 né far l'occhio di pesce, o tubar come
 tortora!

(s'alza, ma non si allontana dalla tavola)

¹⁰¹ Da indicazione pucciniana nella partitura.

¹⁰² *L'uno al capestro, / l'altra fra le mie braccia...*

¹⁰³ La musica d'avanguardia o internazionale è esattamente l'ispirazione wagneriana, alla quale Puccini si rifaceva, ammirandola notevolmente (Carner 1961, 65).

¹⁰⁴ Come fece Jago nell'*Otello* verdiano, nell'atto II: *Credo in un Dio crudel che m'ha creato / simile a sé e che nell'ira io nomo. / Dalla viltà d'un germe o d'un atomo / vile son nato. / [...] Credo con fermo cuor, siccome crede / la vedovella al tempio, / che il mal ch'io penso e che da me procede, / per il mio destino adempio. [...]*

¹⁰⁵ Girardi 2008, 26.

¹⁰⁶ Tosca fa riferimento proprio a lui nella scena ottava del I atto: *Per ridurre un geloso allo sbaraglio / Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio.*

¹⁰⁷ Vedi nota sopra con cit. da *Otello, II*.

Bramo. La cosa bramata
perseguo, me ne sazio e via la getto...
volto a nuova esca. Dio creò diverse
beltà e vini diversi... Io vo' gustar
quanto più posso dell'opra divina!

Il secondo atto è l'atto più unitario nella struttura, perché costituito da un grande rondò¹⁰⁸ accompagnato da un tema dolce ricorrente, il quale presenta una funzione unificatrice per le differenti didascalie che si susseguono. L'atto è basato su un crescendo drammatico: Cavaradossi viene interrogato circa la fuga di Angelotti ma nega il suo coinvolgimento, viene quindi torturato, fino all'arrivo di Tosca, con un classico effetto operistico di «interno/esterno»¹⁰⁹ nella contrapposizione tra il sentimento cupo nella sala di tortura e la gioia del canto di Tosca¹¹⁰. La tortura di Mario, eseguita a porte aperte per volontà di Scarpia, così da permettere a Tosca di sentire la sofferenza del suo amante e tribolare anch'essa, fino alla confessione¹¹¹, unico obiettivo di Scarpia.

Tosca, dopo aver rifiutato con disgusto di concedersi a Scarpia, in una violenza manifestata da gesti e parole, trattenuta per un braccio dal suo aggressore, grida l'odio ed il disprezzo che sente per il poliziotto. Al rullo dei tamburi in lontananza, Tosca si rizza, ignorando che il suo amante sta per essere condotto al patibolo: Scarpia – freddamente – glielo comunica, intento a versarsi un caffè¹¹².

Nel massimo dolore, Tosca ha il compito di «dilatare il tempo psicologico»¹¹³ con una statica aria “fermatempo”¹¹⁴, il celebre *Vissi d'arte*.

Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!...
con man furtiva
quante miserie conobbi, aiutai...
sempre con fé sincera,
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì.
Sempre con fé sincera
diedi fiori agli altar.
(alzandosi)
Nell'ora del dolore
perché, perché signore,
perché me ne remunererò così?
Diedi gioielli
della madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolore,

¹⁰⁸ Caratterizzato musicalmente dal susseguirsi continuo di diversi temi collegati tra loro senza l'uso della tipica cadenza conclusiva, ma rimodulando da una tonalità all'altra.

¹⁰⁹ Si ode da una finestra aperta la cantata eseguita *nella sala della regina* dal coro e da Tosca, dal carattere festoso.

¹¹⁰ L'opera lirica spesso si basa sull'alternanza di mutazioni sceniche di vario carattere: «esterno/interno, pubblico/privato, giorno/notte, e via dicendo». (Pagannone 2010, 236)

¹¹¹ Tosca sa dov'è nascosto Angelotti, Scarpia pensa di poterla far cedere, dopo averla fatta assistere alla tortura dell'amato Mario.

¹¹² Così indica Puccini nel libretto.

¹¹³ Girardi 2008, 40.

¹¹⁴ La staticità è tipica delle arie ottocentesche italiane.

perché, perché signore,
 perché me ne rimunerai così?
 (*singhiozzando*)

Un breve istante nel quale Tosca sta sola con se stessa, accasciata a terra, come se davanti ai suoi occhi, in pochi attimi, potesse scorrere la sua vita intera; l'inizio salmodico, caratterizzato dalle triadi disposte in primo rivolto¹¹⁵, al quale segue una sezione in *mi* maggiore, è un efficace *déjà vu* dell'entrata di Floria in *Tosca*, I. Il tempo è cristallizzato in un istante ingannevole, la cantante confessa di aver avuto sempre una fede forte e *sincera*, chiedendosi perché il Signore la debba ripagare in questo modo, con la sofferenza di un tentativo di stupro.

L'aria si apre con un novenario trocaico (1^a 3^a 5^a 8^a), verso dal quale Puccini è affascinato per la sperimentazione letteraria dei suoi contemporanei¹¹⁶, segue un'alternanza di quinari, endecasillabi e settenari, i cui accenti più ricorrenti si trovano in posizione di 2^a, 4^a e 6^a; il compositore lucchese predilige soli endecasillabi canonici, ben conscio della tradizione. Per quanto riguarda gli endecasillabi *a minore* con accentazione di 1^a 4^a 7^a o 8^a, Puccini segue la tradizione influenzata da Petrarca, sebbene quest'ultimo sentisse l'accento di 7^a poco adatto alla lirica in stile elevato. Il compositore invece ne fa uso nell'*incipit* del *Vissi d'arte*, in corrispondenza della figura musicale della *terzina*¹¹⁷ (evidenziata nei due righi melodici¹¹⁸ riportati di seguito), che modifica il tempo, da binario a ternario, per il secondo verso e per il quarto.

L'inserimento della figura della *terzina*, nel tempo binario dell'aria, presuppone lo spostamento dell'accento come segue:

Non fèci mai màle ad ànima viva! (2^a 5^a 7^a 10^a)

Quàn-te misèrie conòb-bi, aiutài... (1^a 4^a 7^a 10^a)

L'ultima particolarità ritmica si trova, invece, in corrispondenza di un settenario tronco (nono verso dell'aria) e viene giustificato come sopra.

¹¹⁵ Richiamo all'armonizzazione medievale tipica della liturgia, costituita da questo tipo di accordi. (Dall'analisi di Girardi 2008, 70)

¹¹⁶ *In primis* l'ammirazione per Pascoli o D'Annunzio, già citati sopra.

¹¹⁷ Si tratta di una figura musicale: un gruppo irregolare per eccesso costituito nella quasi totalità dei casi da tre figure musicali di ugual durata che occupano uno spazio sul pentagramma minore rispetto al loro valore nominale (nel nostro caso specifico tre figure occupano il tempo di due, nell'esecuzione).

¹¹⁸ La fonte è la partitura originale di *Tosca*, 1899.



Dièdi fiòri agli altàr (1^a 3^a 6^a)

Vi è un cambio di tempo repentino, da binario a ternario, sempre a causa della figura musicale della terzina, che – inserendosi nello spazio del verso – ne muta il ritmo.

Tosca premedita l’assassinio di Scarpia, afferrando e nascondendo dietro di sé il coltello *affilato e a punta* trovato sulla tavola, quindi si avvicina a lui, fingendo di potersi concedere, *per amore del suo Mario*¹¹⁹; l’abbraccio della famosa cantante al poliziotto diventa mortale. Il tono di voce di Scarpia da voluttuoso¹²⁰ muta in un *grido terribile*¹²¹: Tosca lo aveva colpito nel petto, la morte gli era vicina.

Atto terzo: Castel Sant’Angelo

L’alba sorge su Roma, accompagnata dalle campane mattutine e dal canto di un pastore, a ricordare come la natura si mostri indifferente al destino dei personaggi¹²². Il tema dell’alba che abbraccia l’inizio del terzo atto ricorda il duetto d’amore in ottonari del primo atto per la sottile speranza che traspare dalle melodie; l’auspicio, però, si rivela ingannevole, smascherato dai *Leitmotive* orchestrali. In carcere, Mario è penseroso, sa che sta per morire e scrive una lettera alla sua amata, quasi un testamento d’amore: Puccini regala alla storia dell’opera italiana ed internazionale una tra le arie più famose e più eseguite. L’aria si sviluppa nei primi versi con la tecnica raffinatissima del *parlante*¹²³, la melodia spetta inizialmente all’orchestra, la linea lirica è di un clarinetto, accompagnata *piano*¹²⁴ dagli altri strumenti, in contrapposizione con il recitativo del tenore; all’ancia viene «affidata la continuità del ricordo»¹²⁵, finché il pittore non intona la melodia. Il crescendo si sviluppa lentamente: i clarinetti diventano due al quarto verso, la melodia passa alla voce quando il ricordo si fa fisico (*Oh! dolci baci...*), accompagnata da soli archi, sino all’esplosione orchestrale¹²⁶ nel penultimo verso (*E muoio disperato!*), culmine patetico dell’aria e punto di partenza della stessa¹²⁷. Il ricordo della notte d’amore con Tosca è uno tra i momenti che più rappresentano la

¹¹⁹ Tosca ha stretto un patto con Scarpia, lei si concederà ma lui, in cambio, libererà Mario e procurerà così per entrambi un salvacondotto per fuggire dal paese.

¹²⁰ In un appassionato *Tosca, finalmente mia!*... l’aveva avvinghiata tra le braccia.

¹²¹ L’indicazione è nel libretto.

¹²² Riflessione completa in Girardi 2008, 44.

¹²³ In origine il termine venne coniato da Niccolò Paganini, riferendosi ad una particolare tecnica di emissione sonora, per mezzo della quale gli strumenti possono imitare la voce umana. *Parlante* viene qui spiegato come *simil-recitativo*: il tenore sta su una stessa nota, non canta una melodia.

¹²⁴ Indicazione pucciniana nella partitura.

¹²⁵ Girardi 2008, 45.

¹²⁶ L’ultimo endecasillabo viene suonato da tutta l’orchestra: è il culmine del crescendo, anche dal punto di vista emotivo.

¹²⁷ Girardi 2008, 45.

modernità e l'abilità pucciniana di emozionare, in un crescendo toccante, che raggiunge il suo massimo in modo progressivo, sfruttando l'orchestrazione: l'autore lucchese aspetta l'ultimo verso (*E non ho mai amato tanto la vita!...*) per portarci alla commozione.

Mario:

E lucevan le stelle... e olezzava la
terra... stridea l'uscio
dell'orto... e un passo sfiorava la rena...
entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia...
Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!
Svani per sempre il sogno mio d'amore...
l'ora è fuggita...
e muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!...

La metrica dei primi versi potrebbe essere scritta in altro modo, seguendo la partitura e tenendo conto delle rispettive pause nella linea melodica tenorile:

E lucevan le stelle...
E olezzava la terra...
Stridea l'uscio dell'orto...
E un passo sfiorava la rena,
[...]

La riscrittura porta a tre settenari, di diverso ritmo (3^a 6^a nei primi due, 2^a 3^a 6^a nel terzo): il ritmo, basato sul tempo ternario¹²⁸, segue il tempo forte dei singoli movimenti, volti a determinare l'accentazione. Il verso *E lucèvan le stèlle* (3^a 6^a) è caratterizzato dallo schema metrico, visibile nella partitura che succede queste righe. Ognuno dei tre movimenti (delimitati con la funzione cerchio azzurra ed indicati numericamente) contiene un battere¹²⁹ (segnalato dalla freccia rossa), che è sede degli accenti del settenario in questione. Al primo battere (numero 1 in figura) corrisponde una pausa musicale, il tenore quindi sposta il primo accento del verso nel movimento numero due (*lucèvan*).

¹²⁸ La notazione in chiave è infatti $\frac{3}{4}$.

¹²⁹ Ogni movimento contiene un battere ed un levare: ci occuperemo solo del battere, poiché sede dell'accento del verso, quindi rilevante per lo studio metrico.

Di seguito si veda la linea melodica dei primi quattro versi, che rispecchia la scrittura in settenari e un novenario ipotizzata nelle righe precedenti, grazie alla sillabazione che corrisponde a sette (nei primi tre versi) e nove (nel quarto verso) figure musicali¹³⁰.



L'ultimo duetto tra gli amanti racchiude una finezza compositiva nella struttura, composta di quattordici endecasillabi, fortemente voluti da Puccini¹³¹. L'aria assume la forma del componimento poetico del sonetto¹³², segno di una cura estrema da parte di Giacosa, *in primis*.

Cavaradossi:

Amaro sol per te m'era morire,
da te la vita prende ogni splendore,
all'esser mio la gioia ed il desire
nascon di te, come di fiamma ardore.

Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà sol da te voce e colore.

Tosca:

Amor che seppe a te vita serbare,
ci sarà guida in terra, e in mar nocchier...
e vago farà il mondo riguardare.

Finché congiunti alle celesti sfere
dileguerem, siccome alte sul mare
a sol cadente,

(fissando come in una visione)
nuvole leggere!...

L'indicazione pucciniana è di un *Andante amoroso*, in $\frac{3}{4}$, congeniale all'accentazione degli endecasillabi, come si vedrà più avanti.



Con grande simmetria, le quartine sono affidate al tenore, le terzine al soprano. Nella prima quartina di Mario, lo schema ritmico dei primi tre versi segue l'accentazione di 2^a 4^a 6^a 10^a, che si conserva solo parzialmente nella seconda quartina

¹³⁰ Nello specifico, le figure musicali sono crome e semicrome.

¹³¹ L'autore voleva esaltare il valore poetico dell'ultimo incontro tra i due amanti (Girardi 2008, 76).

¹³² Come suggerito da Girardi (ivi, 77).

grazie alla cadenza ritmica di 4^a 6^a, pur con l'eccezione, nel verso *e la beltà delle cose più mire*, caratterizzato da un accento di 7^a (*còse*), giustificato – come in precedenza – da un provvisorio cambio di tempo, dovuto all'inserimento di una figura irregolare.



Ricorre, di nuovo, la figura musicale della terzina, che sposta l'accento in maniera anomala rispetto alla successione regolare data dal battere-levare.

Per quanto riguarda le terzine di Tosca, lo schema ritmico insiste sullo schema ritmico di 2^a 4^a 6^a 10^a in apertura ed in chiusura¹³³, all'interno invece varia di poco, da 4^a 6^a 8^a 10^a (*ci sarà guida in terra, e in mar nocchier...*) a 2^a 6^a 10^a (*e vago farà il mondo riguardare*) per quanto riguarda la prima terzina, nella seconda invece rimangono stabili gli *ictus* di 4^a 8^a 10^a per i primi due versi¹³⁴.

L'atto terzo volge oramai al termine, le campane rintoccano quattro colpi: è l'alba. Un ufficiale ed alcuni soldati, ben istruiti da Scarpia, portano Mario nei pressi di un muro, poiché lì avverrà la "finta" fucilazione. L'uccisione sarà, al contrario, reale, ad opera degli sbirri di Scarpia, seguendo le reali istruzioni del defunto Scarpia. Mario cade a terra, Tosca ammira, in qualità di donna di teatro, la naturalezza dell'azione dell'amato, compiacendosene¹³⁵. Non appena si avvicinerà alla piattaforma di Castel Sant'Angelo constaterà con i suoi stessi occhi di essere stata ingannata da Scarpia, e, sentendo che la sua vita non è più degna di essere vissuta per la mancanza del suo amato, deciderà di gettarsi nel vuoto, con la sorpresa dei soldati tutt'intorno. L'orchestra chiude in un cupo *mi* bemolle, dalla sonorità notevole, volto ad esternare il dolore estremo di Tosca, con un effetto teatrale di efficacia ineccepibile.

1.3 *Madama Butterfly*

L'ultima opera che verrà analizzata nella sua interezza, *Madama Butterfly*, è anche la più recente delle tre: la prima rappresentazione risale al febbraio del 1904. Il libretto originario si componeva di due atti ma, in seguito alle forti critiche ricevute, Puccini decise di rivedere completamente il libretto, portandolo a tre atti¹³⁶, e modificandolo in modo da creare un «dramma psicologico»¹³⁷, incentrato sulla protagonista femminile, Cio-Cio-San¹³⁸.

¹³³ Il primo verso della prima terzina e il terzo verso della seconda terzina: *Amor che seppe a te vita serbare e a sol cadente, nuvole leggere!...*

¹³⁴ *Finché congiunti alle celesti sfere e dileguerem, siccome alte sul mare.*

¹³⁵ *Inviandogli un bacio colle mani esclama Ecco! Un artista! (Tosca, III)*

¹³⁶ La prima rappresentazione di *Madama Butterfly* in tre atti fu qualche mese dopo del primo fiasco scaligero.

¹³⁷ Toscani 2017, 57.

¹³⁸ In lingua giapponese significa «farfalla».

Madama Butterfly, infatti, si può definire un *monodramma*, poiché narra della sua protagonista, Cio-Cio-San, e dell'intera tragica vicenda che ruota attorno a lei: ogni personaggio esiste in sua funzione. Come accadeva in *Tosca* per la presenza invadente di Scarpia attraverso il suo *Leitmotiv*, in *Madama Butterfly* la figura della protagonista pervade l'intera opera, grazie all'orchestra che disegna continuamente il suo ritratto anche quando lei stessa è fuori dalla scena¹³⁹.

L'ambientazione è totalmente differente dalle altre opere di paternità pucciniana; la terra misteriosa del Giappone è lo sfondo della vicenda¹⁴⁰, evocata con una dettagliata descrizione¹⁴¹. La musica tutta, dalla nota iniziale del primo atto a quella finale del terzo, sembra gridare "Oriente" per i suoi motivi (alcuni creati *ex-novo*¹⁴², altri modellati su melodie autentiche¹⁴³) basati sull'esotismo¹⁴⁴, sulla tecnica delle reminiscenze¹⁴⁵ e, di conseguenza, su una rivisitazione del *Leitmotiv* wagneriano¹⁴⁶, che si trasforma da una tecnica di semplice caratterizzazione dei personaggi a un modo per mantenere vivo il *pathos* nell'intera opera.

Il messaggio pucciniano alla base della *Butterfly* viene veicolato dall'autore grazie ad un preludio fugato¹⁴⁷ nel primo atto, decisamente esteso, a sottolineare da una parte la complessità del dramma¹⁴⁸, per la presenza di due controsoggetti¹⁴⁹, dall'altra, invece, l'unificazione delle due culture (dal momento che l'ispirazione musicale orientale assume una forma¹⁵⁰ decisamente occidentale). Lo stesso Puccini volle sottolineare l'intensità emotiva dell'opera, in una lettera a Camillo Bondi¹⁵¹ del 1904, esprimendo il suo dolore per il fiasco clamoroso alla Scala della prima assoluta della

¹³⁹ L'orchestra può disegnare un ritratto della protagonista grazie al *Leitmotiv* di *Butterfly*, delle quali caratteristiche si parlerà più avanti.

¹⁴⁰ Le suggestive terre orientali sono suggerite dal romanzo, spunto di Pierre Loti che porta il nome di *Madame Chrysanthème*, del quale Puccini si è servito come punto di partenza per la sua *Butterfly*.

¹⁴¹ Descrizione volta a sottolineare la tradizione orientale, largamente bucolica: valore della famiglia (vengono menzionati nonna, zio, cugini per *un-due dozzine*), profumo degli Dèi, giardini immensi, sentieri serpeggianti, fiori dai mille colori e fragranze.

¹⁴² La creazione di motivi dalle sonorità giapponesi è basata sull'uso della scala pentatonica, come illustra Bernardoni in Bernardoni 2017, 58.

¹⁴³ Tra le quali è «fondamentale menzionare la melodia giapponese Miya-sama, celebre grazie a *The Mikado* (1885) di Gilbert e Sullivan». (Groos 2017, 77)

¹⁴⁴ Come spiega Claudio Toscani, l'esotismo «non è puramente di cornice», dal momento che alcuni temi orientali (la morte o la maledizione dei parenti di *Butterfly*) vengono arricchiti di un significato simbolico, poiché contestualizzano l'opera nella cultura giapponese, costituendo il «presupposto per l'esito tragico della vicenda». (Toscani 2017, 56)

¹⁴⁵ Si tratta di una tecnica musicale basata sulla capacità di un brano di evocare ricordi nella memoria dell'ascoltatore, permettendogli di "viaggiare" nella musica e lasciarsi trasportare nel suo passato, per poter vivere l'esperienza musicale più forte. (AA. VV. 2001, 80)

¹⁴⁶ Rispetto a quanto fatto nella *Tosca*, per esempio, dove l'associazione *Leitmotiv*-personaggio era la struttura portante della tessitura operistica.

¹⁴⁷ Bernardoni 2017, 58.

¹⁴⁸ La struttura della fuga (forma musicale polifonica basata su un'elaborazione contrappuntistica di una stessa idea tematica, esposta più volte e variata altrettante) è molto complessa, ricalca lo stile dei grandi compositori del Sei e Settecento, quali J. S. Bach o D. Buxtehude, nei quali all'esposizione del tema seguono due risposte (controsoggetti).

¹⁴⁹ Due controsoggetti, come due culture (orientale ed occidentale).

¹⁵⁰ La forma, appunto, della fuga: nata in Europa e portata ai livelli più alti da compositori settecenteschi europei (soprattutto di scuola tedesca).

¹⁵¹ Stretto amico del compositore.

Butterfly, definendola come «l'opera più sentita e suggestiva che avesse mai concepito»¹⁵².

Atto primo: collina di Nagasaki

Butterfly non è altro che una quindicenne cresciuta anzitempo, poiché – anche se originaria di una ricca famiglia – si dovette prestare ad essere una *geisha*¹⁵³, per intrattenere gli uomini con la sua gentilezza. Anche se a seguito di un breve corteggiamento, la protagonista si mostra entusiasta sin da subito per il matrimonio con l'americano Pinkerton¹⁵⁴.

Il primo momento musicale dello sposo, volto ad esprimere un apprezzamento per *Butterfly*, si presenta come una strofa di soli quinari¹⁵⁵ nell'esecuzione, nonostante la particolare scrittura librettistica, riportata come segue.

Pinkerton:

Amore o grillo – donna o gingillo
dir non saprei. – Certo costei
m'ha coll'ingenua – arti invescato.
Lieve qual tenue – vetro soffiato,
alla statura – al portamento
sembra figura – da paravento.
Ma dal suo lucido – fondo di lacca
come con subito – moto si stacca,
qual farfallina – svolazza e posa
con tal grazietta – silenziosa
che di rincorrerla – furor m'assale
se pure infrangerne – dovessi l'ale.

Dodici doppi quinari spezzati dall'autore stesso con dei trattini a metà verso¹⁵⁶, per sottolineare l'importanza della scansione metrico-musicale. Undici quinari seguono l'accentazione di 1^a 4^a, nove hanno il solo *ictus* di 4^a e i rimanenti quattro hanno una piccola variazione in 2^a 4^a. La preferenza del verso corto, per la quasi totalità dell'opera, è determinata dal ritmo imposto dalla musica orientale alla base del disegno pucciniano e dagli influssi popolareggianti delle sue melodie¹⁵⁷.

¹⁵² Carner 1961, 204.

¹⁵³ Da definizione, la *geisha* ragazza giapponese colta, attraente e raffinata; il suo compito è l'intrattenimento, anche sessuale, dei suoi ospiti presso una *casa del tè*.

¹⁵⁴ Il matrimonio, come si vedrà in seguito, sarà temporaneo. *Butterfly* si illude della veridicità del rito nuziale, ma farà i conti nel terzo atto con la cruda realtà (Pinkerton tornerà in Giappone a bordo di una nave con l'americana Kate, sua legittima moglie).

¹⁵⁵ È da segnalare la presenza di due quinari sdruciuoli: *Ma dal suo lucido* e *come con subito*.

¹⁵⁶ Si possono contare, quindi, 24 quinari.

¹⁵⁷ Melodie pentatoniche che prediligono figure musicali semplici (come le semiminime e le crome) raffigurate in piccoli quadri e poi ripetute, motivo per cui l'iterazione dell'accentazione di 1^a 4^a e di sola 4^a (pur ammettendo la minima variazione dell'accento di 2^a in soli quattro quinari) si trova per ben 24 versi, creando così un modulo per il verso quinario.



Nell'estratto della partitura¹⁵⁸ viene evidenziato il verso *dir non saprei. – Certo costei*¹⁵⁹ perché costituito da un unico modello ritmico in ripetizione, composto di:

Semiminima (con accento di 1 ^a)	♪ - dir
Croma	♪ - non
Croma	♪ - sa
Semiminima (in corrispondenza dell'accento di 4 ^a)	♪ - prè
Semiminima (senza alcun accento, per la posizione finale nella battuta)	♪ - i

Il modello si compone quindi di cinque figure musicali, alle quali corrispondono cinque sillabe; la struttura si rispecchia nell'accentazione musicale poiché, posizionata nella prima parte della battuta (considerata il *battere*¹⁶⁰), coincide con il luogo dell'*ictus* nel verso quinario (gli accenti di 1^a e di 4^a, entrambi su una semiminima).

L'esposizione di Butterfly è senza dubbio di stampo più classico dal punto di vista metrico, presentata in settenari ed endecasillabi, ma anche tematicamente, dal momento che la protagonista desidera soffermarsi sulla potenza dell'*amor*, che condiziona il suo moto; il binomio *amor : muor*¹⁶¹ in rima tronca è inoltre presagio del drammatico epilogo della protagonista¹⁶².

Spira sul mare e sulla
terra un primaveril soffio giocondo.
Io sono la fanciulla
più lieta del Giappone, anzi del mondo.
Amiche, io son venuta
al richiamo d'amor...
D'amor venni alle soglie
ove tutto s'accoglie
il bene di chi vive e di chi muor.

¹⁵⁸ La fonte di questo estratto è la partitura originale (Butterfly 1904)

¹⁵⁹ Secondo verso se si considera la scrittura in doppi quinari, riportata poco sopra.

¹⁶⁰ Spiegato in precedenza: luogo musicale della battuta nel quale ha sede l'accento. In questo particolare caso corrisponde con la figura della semiminima, in entrambe le battute.

¹⁶¹ Amore e morte indissolubilmente legati sin dalla mitologia greca, della quale costituiscono i principi governatori dell'esistenza; nella lirica italiana vi sono molteplici esempi da Cavalcanti, che definiva l'*Eros* come logorante (*Di sua potenza segue spesso morte*) al più noto Dante, nell'*Inferno V (Amor condusse noi ad una morte)*.

¹⁶² L'analisi del binomio *amor : muor* in rima si leggerà nell'ultimo capitolo (p. 121).

Butterfly si definisce la *fanciulla/ più lieta del Giappone*, facendo riferimento ai suoi servigi da *geisha* presso la *casa del tè*, ma sottolinea la forza del richiamo dell'amore, che l'ha condotta da Pinkerton: l'amore è sbocciato in lei come i fiori nella stagione primaverile, secondo il richiamo alla letteratura, la quale spesso associa la nascita del sentimento a quella della natura.

Nei nove versi succitati più della metà segue l'accentazione di 2^a 6^a, la totalità invece presenta la caratteristica dell'*ictus* di 6^a, scontata per i settenari in quanto tali, ma non per i tre endecasillabi (aventi anche ritmi differenti ma stabili su quello di 6^a). La peculiarità dell'accento di 6^a è valorizzata dalla posizione delle note all'interno della battuta, in corrispondenza della sesta sillaba. A questo proposito, si portano alcune dimostrazioni.

Il primo caso riguarda l'endecasillabo tronco di fine strofa (*il bene di chi vive e di chi muor*), nel quale la sesta sillaba (*vi*) si trova in posizione di inizio battuta ed esige l'accento¹⁶³.



Il secondo esempio riguarda invece un settenario (*io sono la fanciulla*) dove – analogamente a quanto sopra per l'endecasillabo – la sesta sillaba del verso (*ciul di fanciulla*) corrisponde alla prima nota della battuta; la conclusione relativa all'accentazione è la medesima, in quanto la posizione della nota in questione è nel battere del primo movimento della battuta.



Vi è spazio poi per una confidenza di Pinkerton, all'amico console Sharpless, che dichiara di essere stato sedotto dalle maniere di Cio-Cio-San¹⁶⁴, pur consapevole che abbandonerebbe la dolce ragazza giapponese per contrarre un matrimonio occidentale, con una donna americana¹⁶⁵.

Butterfly, dal canto suo, mossa da un grande sentimento, si converte alla religione del suo sposo per convolare a nozze, in gran segreto dai parenti, ripudiando i suoi dèi in virtù del grande amore per l'americano. Il giorno successivo alla conversione, si stipula il contratto nuziale¹⁶⁶, seguito dai consueti festeggiamenti per l'evento. Durante il banchetto, la cugina ed alcune amiche della sposa sono le protagoniste di una leggera melodia di soli ottonari, verso che non si presenta come una

¹⁶³ Vedi note precedenti sulla scansione ritmica battere-levare e sulla relativa posizione dell'accento.

¹⁶⁴ La donna *più dolce e gentile* del Giappone, scrivono Illica e Giacosa, in *Butterfly, I*.

¹⁶⁵ La riflessione del militare è in funzione del suo ruolo nella società: una donna della sua stessa nazionalità al suo fianco gli conferirebbe un'immagine diversa.

¹⁶⁶ Il contratto nuziale è un «matrimonio temporaneo» della durata di un mese, per allietare i soldati americani, senza preoccuparsi dello strazio di un'eventuale separazione. (Groos 2017, 66.)

novità in Puccini¹⁶⁷. L'autore segue le orme di Mozart¹⁶⁸, abbinando questo tipo di metro alla musica festosa e disimpegnata.

Ei l'offrì pur anco a me,
ma risposo: non lo vo'!
Senza tanto ricercar
Io ne trovo dei miglior,
e gli dirò un bel no!

Egli è bel, mi pare un re!
Non avrei risposto no!
No mie care, non mi par,
è davvero un gran signor,
né mai gli direi di no!

La forza di queste due strofe sta nella rima tronca, che – accompagnata dal tempo binario dei 2/4¹⁶⁹ – velocizza il botta e risposta tra le amiche; l'armonia tra le voci delle cantanti viene invece enfatizzata dalla struttura in canone¹⁷⁰. La rima tronca è piuttosto rara nell'opera poiché necessita di una scansione ritmica serrata (solitamente una sillaba tronca è abbinabile ad una croma o una semicroma, nella linea melodica), mentre i compositori tendono a preferire le arie con ampi finali (semiminime o semibrevis, a seconda della durata scelta), spesso anche per mostrare le doti dei cantanti lirici e la potenza delle loro estensioni vocaliche.

Quasi tutti gli ospiti se ne sono ormai andati dalla festa quando irrompe – colmo d'ira – lo zio di Butterfly, Bonzo, che ha scoperto la conversione della protagonista e convince i parenti tutti a ripudiarla. Butterfly si dice, tuttavia, *rinnegata.../ rinnegata... e felice* della scelta che l'ha portata a Pinkerton, nonostante la perdita dell'intera famiglia. In lacrime, la sposina novella viene consolata con dolci parole dal marito, che la stringe a sé e la bacia, mentre si avviano verso la stanza nuziale, dove cala il sipario del primo atto. Lo spezzone di seguito ritrae Butterfly addolorata tra le braccia del marito, sottolineando il peso del verso novenario nella librettistica pucciniana¹⁷¹.

Pinkerton:
Bimba dagli occhi pieni di malìa
ora sei tutta mia.
Sei tutta vestita di giglio.
Mi piace la treccia tua bruna
fra i candidi veli...

Butterfly:
Somiglio
la piccola deà della luna,

¹⁶⁷ Come già è stato visto nell'analisi di *Tosca*, nelle pagine precedenti.

¹⁶⁸ Da *Le nozze di Figaro*, IV: per musicare i festeggiamenti contenuti in una strofa di soli ottonari viene usata una melodia spensierata.

¹⁶⁹ L'indicazione di tempo prevede un ritmo veloce, adatto per le danze o momenti vivaci, caratterizzati da frequenti accenti e scansioni decise. Qui è adatto poiché il tema musicale di sottofondo è una musica popolare orientale, sulla quale nasce il bisticcio delle amiche, ben sottolineato nella sua ritmicità.

¹⁷⁰ Il canone è una forma musicale nella quale uno stesso tema viene ripetuto con più riprese (da uno o più esecutori) mantenendo la scansione ritmica del tempo e rispettando note e tempi del primo tema, senza alcuna variazione.

¹⁷¹ Come già anticipato in precedenza, sarà approfondito da p. 68.

la deà della luna che scende
la notte dal ponte del ciel...

Pinkerton:

e affascina i cuori...

Butterfly:

e li prende,

li avvolge in un bianco mantel.

E via se li reca al diletto

suo nido, negli altri reami.

Pinkerton:

Ma intanto finor non m'hai detto,

ancor non m'hai detto che m'ami.

Le sa quella deà le parole

che appagan gli ardenti desir?

Butterfly:

Le sa. Forse dirle non vuole

per tema d'averne a morir!

Pinkerton si rivolge a Butterfly con un endecasillabo ed un settenario, seguendo inizialmente modelli metrici classici, per aprire poi le danze a sedici versi novenari ininterrotti¹⁷², che spiccano per la medesima accentazione di 2^a 5^a 8^a. Come si evince dal testo, infatti, i novenari mantengono la stessa cadenza ritmica, verso dopo verso, sino all'ultimo. Tale considerazione metrica può essere avvalorata dalla presenza nella partitura di figure musicali, in corrispondenza delle sillabe in questione, che necessitano dell'accento; di seguito qualche esempio.



In questo primo caso, la porzione di partitura corrispondente al novenario *Sei tutta vestita di giglio* contiene per ben tre volte la figura della terzina¹⁷³, costruita dalla sequenza di una semiminima e di due semicrome. Il tempo forte¹⁷⁴ coincide per ognuno dei tre movimenti con la figura della semiminima; nel battere, quindi, di ogni movimento¹⁷⁵ si ha un accento. Seguendo quindi la sillabazione inserita nella partitura, si leggerà:

Sei tut-ta vestita di giglio.

Il modulo di corrispondenza sillaba-accento musicale persiste anche nel secondo esempio, che ha come oggetto l'ultimo verso¹⁷⁶ (*per tema d'averne a morir!*).

¹⁷² Nella numerazione sono compresi anche i quattro novenari tronchi: *la notte dal ponte del ciel, li avvolge in un bianco mantel, che appagan gli ardenti desir, per tema d'averne a morir.*

¹⁷³ Già incontrata precedentemente come spiegazione agli spostamenti d'accento.

¹⁷⁴ Il battere è sede dell'accento, come già illustrato precedentemente.

¹⁷⁵ Ogni movimento si compone di una terzina, per un totale di tre (esattamente come stabilisce l'indicazione dei $\frac{3}{4}$).

¹⁷⁶ Per completezza dell'analisi, la successiva riflessione riguarda un novenario tronco.



L'esordio del novenario è collocato nella metà di una battuta, come segnalato dal respiro (')¹⁷⁷, addirittura in un tempo sospeso¹⁷⁸; il primo *ictus* si trova nella seconda sillaba del verso (*te di tema*), in corrispondenza della semiminima che segna il battere del terzo movimento e costituisce la prima figura contenuta nella terzina¹⁷⁹. L'accento di 5^a (*ver di averne*), invece, è motivato dalla posizione iniziale rispetto alla nuova battuta della figura della semiminima, in modo da occupare il battere (accentato) del movimento. Il verso apparirà dunque come segue:

per téma d'avérne a morir!

L'atto primo si conclude con un assolo di Butterfly sognante ed angustata, particolare perché strutturato in una strofa di ottonari:

Dolce notte! Quante stelle!
 Non le vidi mai sì belle!
 Trema, brilla ogni favilla
 col baglior d'una pupilla.
 Oh! quanti occhi fisi, attenti
 d'ogni parte a riguardare!
 Lungi, via pei firmamenti,
 via pei lidi, via pe 'l mare,
 quanti fiammei sguardi pieni
 d'infallibile languor!
 Tutto estatico d'amor
 ride il cielo...
 Pinkerton:
 Vieni, vieni!...

Il verso ottonario, si diceva precedentemente, è consono ai momenti musicali più spensierati, ai quali si abbinano pettegolezzi, futili gelosie¹⁸⁰, chiacchiericci; in questo caso, tuttavia, si può ammirare un'eccezione. In una notte che accoglie le sue paure, Butterfly contempla il cielo stellato, rapita dall'amore tutt'intorno a lei, in un progressivo rallentando, che porta ad un'oscillazione tra i $\frac{3}{4}$ di partenza sino ai $\frac{6}{4}$ ¹⁸¹. I tre movimenti non portano in questo caso ad un allegro danzante, ma piuttosto ad una venerazione "statica"¹⁸² per la volta celeste, dalla quale scaturisce un accostamento tra

¹⁷⁷ L'apostrofo nel mezzo della battuta tra *morir* e *per* sta ad indicare che in quello specifico luogo il cantante dovrà fare un respiro, prima del *rallentando* posto alla fine del momento musicale. L'ultimo verso, in corrispondenza della fine di un'aria, secondo la tradizione ottocentesca dell'opera italiana, si ripete due volte, la seconda viene indicato con un *rallentando*, a suggerirne la conclusione.

¹⁷⁸ Si trova, cioè, in levare: poiché la prima parola del verso (*per*) corrisponde all'ultimo movimento della terzina, non può quindi essere in tempo forte.

¹⁷⁹ Quindi sede dell'accento musicale, che si fonde, tuttavia, con l'*ictus* di 2^a del novenario. La terzina in questione è la terza della prima battuta.

¹⁸⁰ P. 33.

¹⁸¹ Indicazione di tempo molto lenta e pesante, quasi un *largo*.

¹⁸² L'aria può essere definita "fermatempo", come in *Tosca*; a causa della dilatazione temporale, il pubblico può ascoltare i pensieri della protagonista. La scena è ferma, vi è spazio solo per l'introspezione.

le stelle *si belle* ed il suo amore che fa *ridere il ciel*, nonostante la rottura irreparabile che ha portato nel suo rapporto con la famiglia. L'ammirazione per la natura, che sembra uno specchio per i suoi sentimenti, ricorda Leopardi¹⁸³ che, con gli occhi al cielo, interrogava la luna, dopo averla guardata con considerevole intensità.

BUTT. *poco allarg.* *Sostenendo p cresc.*
ri-de il ciel! Ah! Dol - ce - not - te! Tutto e - sta - ti - co d'a -

BUTT. - mor - ri-de il ciel!

Atto secondo: Casetta di Butterfly

La seconda parte dell'opera si apre con Suzuki, cameriera di Butterfly, che prega il Budda, per ottenere la fine delle sofferenze per la sua signora. Sono trascorsi ormai tre anni da quando Pinkerton è partito per tornare nella sua America e – nonostante la promessa di tornare – non si è ancora fatto vedere. Cio-Cio-San, tuttavia, non perde la speranza, immaginando, *un bel dì*, di vedere suo marito giungere con la nave e *chiamarla*¹⁸⁴ con i nomignoli ai quali lei era affezionata (*piccina, mogliettina, olezzo di verbena* come nell'aria sottostante).

Un bel dì, vedremo
 levarsi un fil di fumo sull'estremo
 confin del mare.
 E poi la nave appare.
 E poi la nave è bianca,
 entra nel porto, romba il suo saluto.
 Vedi? È venuto!
 Io non gli scendo incontro. Io no. Mi metto
 là sul ciglio del colle e aspetto
 gran tempo e non mi pesa
 la lunga attesa.
 E... uscito dalla folla cittadina
 un uom, un picciol punto
 s'avvia per la collina.
 Chi sarà? Chi sarà?
 E come sarà giunto,
 che dirà? Che dirà?
 Chiamerà Butterfly dalla lontana.
 Io senza far risposta
 me ne starò nascosta
 un po' per celia, un po' per non morire
 al primo incontro, ed egli alquanto in pena

¹⁸³ Cfr p. 82, paragrafo sui versi ottonari.

¹⁸⁴ *Chiamerà Butterfly dalla lontana*, dice lei stessa qualche verso dopo.

chiamerà, chiamerà:
«Piccina – mogliettina
olezzo di verbena»
i nomi che mi dava al suo venire.
Tutto questo avverrà, te lo prometto.
Tienti la tua paura – io con sicura
fede lo aspetto.

L'aria occupa una parte rilevante della prima scena del secondo atto ed è il culmine della speranza della moglie in attesa del marito; pur non seguendo uno schema tradizionale di versificazione¹⁸⁵, l'aria raggiunge l'estremo *pathos*, grazie alle tensioni orchestrali che accompagnano la linea melodica del soprano, seguendo l'esempio di *Tosca*, nei momenti emotivamente più coinvolgenti¹⁸⁶. Non è possibile l'identificazione in una o più strofe accomunate dalla stessa tipologia versale, dal momento che convivono quinari, settenari, endecasillabi ed un senario¹⁸⁷.

Sharpless, amico di Pinkerton, sopraggiunge improvvisamente a casa di Butterfly, accompagnato dal servo Goro, per portare alla protagonista ad una pessima notizia. Sharpless custodisce tra le mani una lettera dell'amico Pinkerton: la porge a Butterfly. Lei, ingenua, chiede quando il pettirosso *usa nidiar* in America, riferendosi alla promessa di ritorno dello stesso Pinkerton¹⁸⁸. Goro, definito *crudele* da Sharpless, scoppia in una grossa risata. Cio-Cio-San era convinta di essere sposata realmente con Pinkerton, secondo quella che era la legge americana, non poteva di certo immaginare di aver contratto un matrimonio temporaneo, per dare piacere ad un soldato in missione.

Sharpless quindi, preso coraggio, informa Butterfly che Pinkerton era stato costretto a lasciarla per sempre. A queste parole, Butterfly mostra all'amico di Pinkerton il suo bambino dagli *occhi azzurri* e dai *riccioli d'oro*¹⁸⁹, Dolore¹⁹⁰. Sharpless le promette di far giungere la sconvolgente notizia al suo amato.

L'atto secondo si conclude con Butterfly che trascorre l'ennesima notte in attesa, pregando e sperando di poter vedere presto Pinkerton scendere da una nave americana, nel porto adiacente alla sua casetta, e dirigersi da lei.

Atto terzo: casetta di Butterfly

La notte è terminata e sorgono le prime luci dell'alba quando Butterfly, stremata per non aver mai chiuso occhio, decide di concedersi un po' di riposo, su consiglio di Suzuki, andando nella stanza da letto con il figlio, al piano superiore della casa.

Butterfly non aveva torto nel continuare a sperare di rivedere Pinkerton, poiché la nave giunta a Nagasaki nell'ultima notte delle sue preghiere aveva a bordo proprio il suo amato, anche se in compagnia dell'americana Kate, sua legittima consorte.

¹⁸⁵ Non si possono infatti individuare specifiche sezioni accomunate dalla stessa lunghezza metrica.

¹⁸⁶ *Un bel di vedremo* viene classificata come una «tipica aria pucciniana di disperazione» da Bernardoni 2017, 60.

¹⁸⁷ Un'analisi approfondita della versificazione si svolgerà nel capitolo apposito.

¹⁸⁸ Egli le disse che sarebbe tornato nella stagione in cui il pettirosso *usa nidiar*.

¹⁸⁹ Butterfly fa notare questi particolari, poiché in Giappone non s'è mai visto un bambino con questi lineamenti, palesemente americani.

¹⁹⁰ Il bambino si chiama così per la sofferenza che Butterfly prova a causa della lontananza di Pinkerton, ma, quando quest'ultimo farà ritorno, il nome Dolore verrà tramutato in Gioia.

Pinkerton, con l'amico Sharpless, si reca subito alla casetta di Cio-Cio-San, con l'auspicio di convincere Suzuki a parlare con Butterfly per ottenere in custodia il bimbo, del quale lui stesso avrà la massima cura, in suolo americano però, con la moglie. Lacerato dal rimorso, non si sente di vedere Butterfly, tale è il senso di colpa per il male che sa di causarle strappando il figlio dalle sue amorevoli braccia di madre; in una strofa di soli settenari¹⁹¹ si dichiara colpevole di viltà, pronunciando il suo addio alla *gentil* protagonista.

Pinkerton:

Sì, tutto in un istante,
vedo il mio fallo e sento
che di questo tormento
tregua mai non avrò!
Sempre il mite sembiente
vedrò, con strazio atroce,
sempre la dolce voce
lamentosa udirò.
Addio fiorito asil
di letizia e d'amor.
Non reggo al tuo squallor!
Fuggo, fuggo – son vil!

I settenari di Pinkerton seguono la struttura rotazionale pucciniana¹⁹², dal momento che è possibile dividerli in tre quartine:

- 1) Sì, tutto in un istante,
vedo il mio fallo e sento
che di questo tormento
tregua mai non avrò!

Nella prima pseudo strofa si può notare una composizione di tre settenari ed un settenario tronco, caratterizzata dalle rime in *-ento* (*sento* : *tormento*) e dalla consonanza di *-ante* con la rima (*istante* con *sento* : *tormento*); per quanto riguarda gli accenti, invece, non vi è un'identità totale, ma una somiglianza importante negli *ictus* di 3^a 6^a di secondo, terzo e quarto verso, il primo tuttavia si differenzia sostituendo all'accento di 3^a quello di 2^a.

- 2) Sempre il mite sembiente
vedrò, con strazio atroce,
sempre la dolce voce
lamentosa udirò.

La seconda quartina è in linea con la prima, soprattutto per quanto riguarda la rima del primo verso (qui *sembiente* con *istante* della strofa precedente); il secondo verso forma con il terzo una rima baciata (*atroce* : *voce*), il quarto infine riporta alla quartina precedente con una chiusura tronca (*udirò*), esattamente come nella prima sezione¹⁹³.

¹⁹¹ È da segnalare la presenza di diversi settenari tronchi, elencati di seguito: *tregua mai non avrò!*; *lamentosa udirò*; *Addio fiorito asil*; *di letizia e d'amor*; *non reggo al tuo squallor*; *fuggo, fuggo – son vil!*.

¹⁹² Accennata precedentemente nella nota 87.

¹⁹³ Nella prima quartina, la chiusura del quarto verso è in *avrò* (stessa chiusura tronca in *-rò*).

Puccini ci ripropone tre settenari e un settenario tronco, nei quali l'accentazione ritorna rispetto a quanto prima: primo e quarto verso in 3^a 6^a, secondo e terzo uniti in 4^a 6^a.

- 3) Addio fiorito asil
di letizia e d'amor.
Non reggo al tuo squallor!
Fuggo, fuggo – son vil!

L'ultima quartina è articolata in una struttura di settenari tronchi, in posizione centrale della strofa si colloca una rima baciata (*amor* : *squallor*). L'accentazione è particolare, perché alternata rispetto alla struttura settenario-settenario tronco; primo e terzo verso seguono infatti 2^a 4^a 6^a, secondo e quarto invece 3^a 6^a.

Alla vista della bionda Kate, Butterfly capisce immediatamente quale sofferenza dovrà affrontare e decide di mettere fine, in modo pressoché teatrale¹⁹⁴, alla sua vita. Il dramma si conclude con il suicidio di Butterfly, impotente dinnanzi ai piani già stabiliti da Pinkerton per l'affido del figlio, in seguito ad uno straziante *addio*, si uccide con un coltello¹⁹⁵.

Butterfly:
Tu, tu piccolo iddio!
Amore, amore mio,
figlio di giglio e di rosa.
Non saperlo mai
per te, per i tuoi puri
occhi, muor Butterfly
perché tu possa andar di là dal mare
senza che ti rimorda, ai dì maturi,
il materno abbandono.
O a me, sceso dal trono
dell'alto paradiso,
guarda ben fiso, fiso
di tua madre la faccia!...
che te n' resti una traccia!
Addio! piccolo amor!
Va'. Gioca, gioca.

Si noti subito la disposizione in sedici versi, disposti apparentemente in maniera non simmetrica, anche se è possibile constatare che la strofa segue l'accento di 6^a nella quasi totalità dei versi¹⁹⁶ (nonostante si presenti con vari ritmi: 1^a 3^a 6^a, 2^a 4^a 6^a, 2^a 6^a, 1^a 4^a 6^a). La cadenza ritmica si percepisce come costante, anche grazie alla conservazione del tempo binario, nella misura dei 2/4 per il primo gruppo di settenari ed i due endecasillabi, in quella dei 4/4 per il secondo gruppo di settenari, che permettono un andante non troppo veloce, ideale per poter percepire ogni verso nella sua completezza metrica. La scansione in quarti permette la dilatazione del ritmo in periodi musicali

¹⁹⁴ I gesti di Butterfly morente (lo sguardo al figlio, il saluto a Pinkerton) dopo aver preso il coltello e – *largamente*, secondo le indicazioni musicali – essersi infilzata sono decisamente teatrali.

¹⁹⁵ Nella lama paterna è impresso il motto «muore con onore per non aver potuto serbar vita con onore». (Girardi 2017, 81)

¹⁹⁶ Fanno eccezione *Va'. Gioca, gioca*, poiché quinario, *occhi, muor Butterfly*, quinario tronco, e *figlio di giglio e di rosa*, ottonario con *ictus* di 2^a 4^a 7^a. Per quanto riguarda il senario *Non saperlo mai* si farà una considerazione nelle righe seguenti del testo.

medi, dove la forma del settenario e la sua ritmicità permettono un *continuum*¹⁹⁷ musicale. L'apice patetico si ha con *muor Butterfly*, seconda parte del settenario che precede gli endecasillabi centrali, grazie al raggiungimento di un *la* acuto¹⁹⁸ in corrispondenza della prima sillaba del nome della protagonista, la volontà autoriale prevedeva una *voce di pianto*, accompagnata ed amplificata dalle sonorità più delicate dell'orchestra (gli archi).



Il verso *Non saperlo mai* appare, da libretto, come un senario, ma viene eseguito (e quindi percepito dall'ascoltatore) come un settenario, come se l'avverbio *mai* possedesse due *a*, grazie ad un vocalizzo¹⁹⁹. Si veda la partitura che segue, dove la *a* di *mai* insiste in una croma ed in un successivo gruppetto (una terzina di semicrome, indicata da una freccia azzurra).



¹⁹⁷ Il «*continuum* sonoro» di Puccini si articola in estese melodie liriche, in agili cellule motiviche, in tonalità con funzione semantica, nei colori lucenti e vari dell'orchestra. Un telaio d'azione che poggia sui diversi temi che animano i protagonisti, dai *Leitmotive* alle arie ottocentesche, che dilatano il tempo con funzione psicologica; spesso l'articolazione narrativa si ha nel «canto di conversazione» tra i protagonisti, così da evitare stacchi musicali violenti per piuttosto accompagnare le scene in una dissolvenza delicata. (<http://www.puccini.it/index.php?id=61>)

¹⁹⁸ Tra le ultime note acute raggiungibili da un soprano. La difficoltà di eseguire note così alte è notevole.

¹⁹⁹ I vocalizzi (pratica che consiste nel cantare una vocale su due o più suoni), in questo particolare momento operistico, hanno accezione virtuosa: i cantanti ne fanno uso per dimostrare la loro abilità tecnica, frutto di una importante preparazione artistica.

2. Versi

2.1 Premessa

Giacomo Puccini, in una sua lettera del 1920, rivolgendosi al *caro Adamino*, confessa di essere nato per il teatro e che solo per esso avrebbe dovuto scrivere, a tal punto da non essere in grado di produrre musica, rivelatrice la quantità di polvere che ricopriva i tasti del suo pianoforte²⁰⁰ perché – in assenza di libretto – gli era impossibile anche solo abbozzare gli spartiti necessari²⁰¹. All'interno sia dei *Carteggi pucciniani*²⁰² sia dell'*Epistolario di Giacomo Puccini*²⁰³ spesso ricorrono lettere del Maestro ai suoi librettisti o al suo editore Giulio Ricordi, con lamentele o richieste circa sceneggiature o metro²⁰⁴, indispensabili argomenti per la nostra comprensione dell'importanza teatrale, e non solo sinfonica²⁰⁵, dell'intera opera pucciniana: la parte librettistica è fondamentale, in quanto funge da punto di partenza per l'intera produzione, basti pensare alla cura con la quale viene scelta la letteratura di partenza²⁰⁶, alla sensibilità dell'autore nella selezione di una «musica femminile»²⁰⁷ ed alla capacità del

²⁰⁰ La considerazione del compositore lucchese indica al destinatario della sua lettera la forte inattività musicale, di seguito verranno esposte le ragioni.

²⁰¹ Puccini 1927, Lettera 179:

«Caro Adamino,

Metto le mani sul piano e mi si sporcano di polvere! la scrivania mia è una marea di lettere – non c'è traccia di musica. La musica? cosa inutile. Non avendo libretto come faccio della musica? [...] e il Dio santo mi toccò col dito mignolo e mi disse: «Scrivi per il teatro: bada bene – solo per il teatro – e ho seguito il supremo consiglio.» [...] »

²⁰² Puccini 1958.

²⁰³ Puccini 1927.

²⁰⁴ Va fatto presente tuttavia che i consigli del compositore lucchese si manifestavano spesso accompagnati dal sollecito *Quest'imperativo, eh!* (Puccini 1958, lettera 60).

²⁰⁵ «Ho quel grande difetto di scriverla [la musica] solamente quando i miei carnefici burattini si muovono sulla scena. Potessi essere un sinfonico puro!» da Puccini 1927, Lettera 179. Il compositore, nel frammento succitato, si riferisce alla tipologia di compositori che, non essendo uomini *solo* di teatro come lui, si apprestano a scrivere contemporaneamente entrambe le componenti artistiche di un'opera, sia la parte musicale, sia la parte poetica.

²⁰⁶ Spesso, infatti, Puccini rimaneva estasiato dalla lettura di un romanzo (di Murger, nel caso di *Bohème*) o di un racconto di «modeste dimensioni e con un finale molto diverso da quello che tutti conoscono» nel caso di *Madama Butterfly*, come ci ricorda Gara in una nota esplicativa in una lettera del 1901, che il compositore scrisse a Illica, rendendolo partecipe del nuovo progetto. Nella stagione estiva del 1900, però, Puccini mentre si trovava a Londra per la rappresentazione della *Tosca* – ultimata nel 1899 – ascoltò la versione di David Belasco (commediografo di origini californiane) della *Butterfly*, rimanendone estasiato; da qui la volontà, dell'artista, di mettere in scena una *Madama Butterfly* pucciniana, cambiandone l'epilogo originale, troppo rosa per i suoi gusti, in favore dell'immenso dolore di una ragazza quindicenne sola ed abbandonata, costretta ad una crescita più che rapida, da bambina ad adulta in soli tre atti.

²⁰⁷ Il musicologo e massimo esperto pucciniano Enrico Stinchelli, in un'intervista rilasciata a *Puccinipedia* (blog creato dalla Fondazione Giacomo Puccini, per indagare la vita dell'artista a trecentosessanta gradi), sostiene che l'universo pucciniano sia animato da un profondo amore per la donna, creatura per la quale nutrive ammirazione e grande amore. A proposito di questo, infatti, lo stesso Stinchelli dice: «Giacomo Puccini aveva non solo un mostruoso istinto teatrale, ma trovava sempre la soluzione per toccare i cuori degli spettatori, centrando così il suo obiettivo [...]. Nessuno ha saputo offrire alla voce femminile regalo più bello delle melodie pucciniane, e delle grandi figure e personalità sceniche femminili che troviamo nelle sue opere. Chi meglio di lui ha saputo rappresentare tutte le sfaccettature dell'animo femminile? [...]»

compositore di creare una melodia *poetica*, grazie all'importanza del testo, ad evidenziare come l'opera non sia solo musica, ma anche e soprattutto parola.

Che cosa fosse il libretto per il Puccini risulta quindi lampante: non un semplice ventaglio per le signore in abito da sera, ma un genere letterario a sé, dotato di una vita propria, indipendentemente dalla musica che lo accompagnava nella sua rappresentazione. Tra gli esempi più emblematici di autori del genere librettistico prima di Puccini si trovano senz'altro Cammarano²⁰⁸, che era solito mettere in scena il puro libretto, privato della musica, per dimostrare la sua resa in materia lirica; e Boito²⁰⁹, che usava invece comporre in modo distinto dal punto di vista cronologico, mirando a dimostrare l'«autonomia letteraria del libretto»²¹⁰, presupposto per la successiva creazione musicale.

Emanuele D'Angelo, massimo esperto contemporaneo di librettistica, si preoccupa di dimostrare come il libretto operistico abbia la sua «dignità estetica ed il suo rilievo drammatico anche “prima” del lavoro del musicista»²¹¹, seppure il testo si presti a servizio della partitura e del compositore, dimostrandosi quindi complementare all'esecuzione finale dell'opera, proposta in una sinergia di musica e poesia. Nella sua analisi operistica²¹², inoltre, D'Angelo espone un copioso materiale musicale che deve la sua esistenza a fonti senza dubbio letterarie, verificando in quale modo anche la materia melodrammatica possa inserirsi nella tradizione dei grandi autori²¹³, pilastri colti dell'argomento letterario: lo stretto dialogo tra tradizione letteraria e librettistica contribuisce all'inserimento della storia dell'opera nella storia della letteratura vera e propria²¹⁴. Una letteratura «davvero “minore ma non troppo”»²¹⁵, intrisa di un «inesauribile gioco di intrecci testuali»²¹⁶, capace di farsi «scrittura e letteratura»²¹⁷, ed – in quanto tale – di attenersi al linguaggio metrico, fatto di vincoli e di regole²¹⁸.

²⁰⁸ Salvatore Cammarano (Napoli, 1801-1852) è stato un noto librettista; il suo nome si associa *in primis* a Donizetti (per quanto riguarda *Lucia di Lammermoor*, come ricorda D'Angelo) ed a Verdi (ne *Il trovatore*, suo ultimo lavoro *ante mortem*).

²⁰⁹ Arrigo Boito (Padova, 1842-Milano, 1918) è stato compositore e poeta; il suo istinto creatore tendeva alla biforcazione nel momento della stesura operistica, concedendo la priorità alla parola, poiché senza di essa non gli era possibile comporre la musica (D'Angelo 2013, 17). La sua modalità di approccio coincide con quella pucciniana, l'autore lucchese infatti ricorda spesso negli scambi epistolari di *aver bisogno* della componente letteraria prima di quella musicale. Nell'animo di Boito convivevano due aspetti creativi, musicale e poetico, ma è proprio da quest'ultimo che l'opera poteva iniziare a prendere forma nella sua mente artistica.

²¹⁰ Ferroni in D'Angelo 2013, 9.

²¹¹ Ibid.

²¹² Il libro si compone infatti di un'analisi accurata di tredici testi, nelle quali l'autore si concentra su questioni metriche e rimiche, in maniera oltremodo dettagliata.

²¹³ «La fittissima rete di dati dal fondamento “letterario”» (Ferroni in D'Angelo 2013, 9) abbonda di riferimenti illustri di ogni epoca, dalle tre corone fiorentine (con rinvio all'*Inferno* dantesco, D'Angelo 2013, 81, per *Gianni Schicchi*, opera pucciniana del 1918) agli esponenti novecenteschi.

²¹⁴ Ferroni cita Umberto Saba, come argomentazione alla tesi di D'Angelo nella prefazione alle analisi, dacché «non [è] concepibile una considerazione della poesia di Umberto Saba indipendentemente dal suo rapporto con il melodramma» (Ferroni in D'Angelo 2013, 10)

²¹⁵ Ferroni in D'Angelo 2013, 10-11.

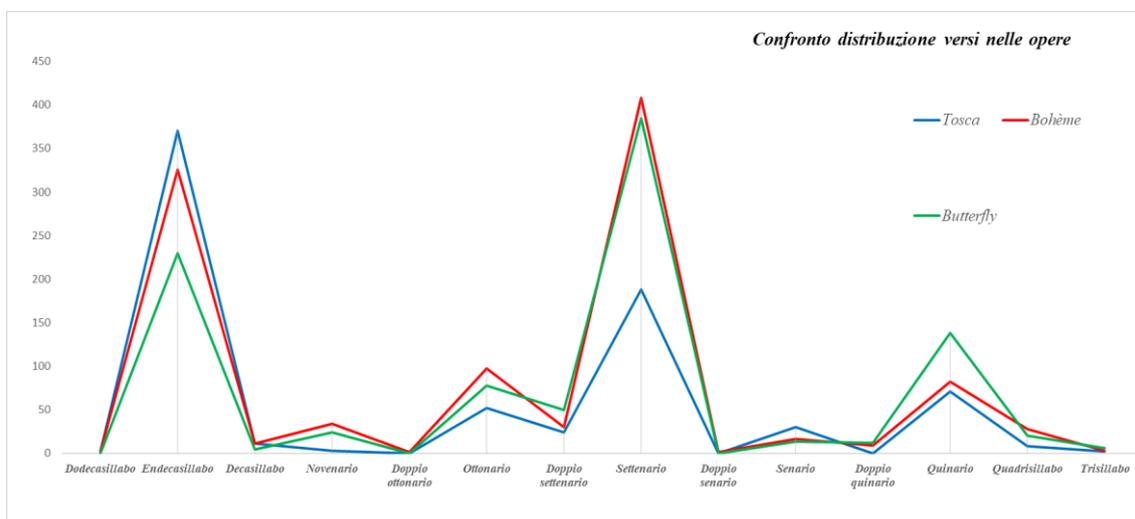
²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Darra 2014, 157.

2.2 Analisi delle tipologie di verso

Da una prima analisi delle tipologie versali che compongono le tre opere è emerso un dato interessante che riguarda la distribuzione dei singoli versi (come si può vedere dal grafico sottostante): in linea di massima, il settenario primeggia, anche se di poco, sull'endecasillabo, che si trova in seconda posizione in quanto a frequenza, presentando tuttavia un gran distanziamento numerico dal quinario, che – pur essendo in terza posizione – si trova in grande difetto. Si può notare la presenza, seppur minore, del novenario (del quale in seguito verrà approfondita la natura letteraria), dei versi doppi, dato oltremodo interessante, in relazione alla scrittura propria del genere librettistico, che tuttavia guardano al vicino Verdi, e del verso ottonario, spesso abbinato al quadrisillabo, in occasione di bisticci amorosi o gelosie futili, di ispirazione mozartiana; solo in *Butterfly* l'ottonario sarà usato anche in occasione della contemplazione del cielo stellato e della natura²¹⁹.



Nella fase di stesura del libretto, la sceneggiatura era proprietà privata di Illica²²⁰, a lui apparteneva infatti «il ruolo di coscienza teatrale e critica»²²¹, la messa in versi invece spettava a Giacosa, anche se il Maestro amava intervenire, per inserire il proprio gusto, dettato anche dall'ispirazione ritmico-musicale, come in occasione della *Butterfly*, probabilmente perché egli era già proiettato nell'accentazione stabilita dalla musica pentatonica, tipicamente giapponese.

Si ha l'impressione, leggendo i libretti pucciniani, che la critica novecentesca, che tanto ha accusato il musicista di essere influenzato da Wagner e dalle innovazioni armoniche proprie del tedesco, capaci di disturbare l'orecchio dell'ascoltatore, fosse una

²¹⁹ Cfr *Dolce notte! Quante stelle!* in *Butterfly*, I.

²²⁰ Godin a questo proposito aggiunge anche che «a lui spetta il compito della ideazione scenica, forse perché per lui non esistono i pre-concetti musicali o le preoccupazioni poetiche che impedivano rispettivamente a Puccini e Giacosa di guardare il testo nella sua globalità, Illica inserisce ogni sua considerazione compositiva entro un quadro drammatico generale; definisce i compiti del librettista e del musicista; teorizza un rapporto testo-musica che corrisponde poi di fatto alla poetica pucciniana [...]» (Godin 1985, 335-36)

²²¹ Ibid.

critica eccessiva, in quanto l'opera del lucchese presenta ancora molte delle caratteristiche ottocentesche, prima tra tutte la *sola* melodia²²², trascendendo talvolta i confini del verso, per rimaner fedele al teatro *totale*, suo unico credo²²³. La brezza innovativa di matrice tedesca si riconosce nelle opere pucciniane nell'apertura dei singoli momenti musicali, tradotta in un inesorabile *continuum* tra le forme: arie e recitativi non sono più limitati in uno spazio ben definito²²⁴ ma, grazie al *Leitmotiv* wagneriano, diventano le componenti di un luogo musicale più ampio. Meta di questa ricerca voleva essere un approccio letterario della librettistica, nella sua componente poetica, trascendendo l'aspetto drammaturgico-storico²²⁵. La produzione pucciniana senza dubbio risente del *continuum* wagneriano sfiorando il confine del metro, come si scriveva in precedenza²²⁶ a proposito di *Tosca, III* in corrispondenza del recitativo di Cavaradossi, che articola in settenari una sequenza di endecasillabi, diventando un piccolo gioiello da inserire nella letteratura, poiché a lei guarda ed a lei aspira²²⁷.

Partendo, quindi, dalle tipologie di versi più frequenti nelle opere pucciniane prese in esame (nello specifico endecasillabi, novenari, settenari e quinari) si evince che nella *Tosca* l'uso di endecasillabi è decisamente cospicuo, complice forse l'evocazione di un'antica classicità²²⁸, volta ad esaltare Roma (protagonista indiscussa, al fianco di Floria e Mario); sia in *Bohème* sia in *Butterfly*, tuttavia, è il numero dei settenari ad essere in gran misura il maggiore. L'abbondanza di versi brevi, ma la stessa modernità dei versi doppi²²⁹, i quali spesso si presentano a scalino, sono segnali di un'apertura graduale delle opere del novecento verso un teatro *totale*, come miscela vincente delle due componenti, sublimata, che in *Turandot* troverà l'apice. A differenza dei suoi precedenti, Puccini curava oltremodo la componente stilistica delle sue opere; in una lettera indirizzata a Ricordi del febbraio 1894, Illica fa presente che la critica giornalistica «sarà di una severità eccessiva»²³⁰, daché non comprendeva la necessità del Maestro di collaborare non con uno, ma con ben due librettisti. Il giornalismo avrebbe aggiunto che sarebbe stato «inutile» ingaggiare due professionisti per «cavare da un libro un libretto incompleto»²³¹: nessuno era in grado di comprendere la necessità pucciniana di eguagliare il livello di entrambe le componenti operistiche, tanto la musica quanto la poesia. Se per la musica ci pensava il Maestro senza cruccio alcuno,

²²² In una lettera del 1922, Puccini confessa ad Adami: «Speriamo che questa melodia [...] arrivi all'anima. Senza quella non esiste musica.» (Puccini 1927, Lettera 204)

²²³ Cfr alla lettera 179 (Puccini 1927) già citata per intero (p. 54), dove Puccini narra ad Adami di come il supremo governatore dell'universo gli avesse ordinato di scrivere «solo per il teatro».

²²⁴ Per spazio definito si intende una proposizione musicale isolata – nella tonalità, nel tempo o grazie all'utilizzo di particolarità musicali ritmiche – rispetto all'area (musicale) alla quale appartiene; spesso, nell'opera Sei e Settecentesca questa divisione è netta, tanto da inserire una vera e propria pausa tra l'aria ed i recitativi, spesso utilizzata dal pubblico per manifestazioni di consenso e apprezzamento.

²²⁵ A questo proposito, un saggio di Emanuele Senici, che, nella sua prospettiva musicologica, arricchisce l'analisi drammaturgica della letteratura pucciniana (Schwartz, Senici 2016, 229-59).

²²⁶ Cfr p. 39.

²²⁷ Goldin, pagina 358.

²²⁸ A questo proposito infatti va menzionato l'inserimento di una forma sonetto, voluta ed inserita da Giacosa nella conclusione del terzo atto di *Tosca*, con lo scopo di esaltare il «valore poetico dell'incontro» tra i due amanti. (Girardi 2008, 76)

²²⁹ Come si vedrà nelle prossime pagine, la quantità di versi doppi è cospicua (primi fra tutti i doppi settenari, seguiti dai doppi quinari).

²³⁰ Puccini 1958, 100.

²³¹ Ibid.

per la messa in versi sublime, alla quale ambiva, si affidò a Giacosa, perché «capace di una potente commovibilità e poeticità»²³².

Autori come lo stesso Giacosa o il noto Civinini²³³, collaboratori del Maestro, si mostrano spesso frustrati nella stesura epistolare, dal momento che il lucchese ci viene dipinto come un violentatore di versi; si pensi al famoso «Cocoricò cocoricò bistecca»²³⁴, usato, anche con una certa simpatia dal Puccini, per illustrare ai suoi autori i versi dei quali necessitava, seppur esprimendosi con «versi maccheronici»²³⁵.

Rappresentazioni grafiche e dati

Per dimostrare, quindi, la distribuzione della percentuale delle tipologie versali nei lavori pucciniani, si è deciso di rappresentare i dati raccolti dalle tre opere in tre grafici a torta (uno per ogni opera). Si evince, quindi, una certa propensione – in *Bohème* – per settenari ed endecasillabi, accompagnati dai quinari (come accennato poco sopra), stupisce invece l’inserimento di ottonari (9,26%) e quadrisillabi (2,67%), soprattutto per il loro utilizzo non specializzato (come accennava Goldin a proposito degli imparisillabi) in veste comica. Con questa considerazione ci si riferisce, ad esempio, al loro utilizzo nella chiusura di *Bohème, III*, quando Musetta e Marcello bisticciano per le gelosie dovute alla *piena libertà*²³⁶ che desidera la donna, o piuttosto all’introduzione alla celebre *Che gelida manina!*, quando Rodolfo – avvolto dal buio a causa del lume spento – cerca la chiave della porta, caduta sul pavimento, e, chinatosi a terra, cercando *a tastoni*,²³⁷ trova la mano della malata Mimi²³⁸ e *l’afferra*, sottolineando l’imbarazzo del contatto fisico.

Daniela Goldin, a proposito di *Bohème*, parla di «una sorta di frammentismo metrico»²³⁹, sostenendo questa caratteristica come prevalente nell’intera poetica pucciniana; un «discorso musicale», quindi, costruito in «tanti piccoli incisi»²⁴⁰, senza seguire una successione di scene ampie. Ad argomentare il suo pensiero si porta il dato dell’alternanza dei versi, soprattutto di endecasillabi e settenari, che si incontrano rispettivamente con una frequenza del 31,11 % e del 38,93%. Se il «senso di un recitativo continuo»²⁴¹ domina, Goldin è colpita dallo smarrimento di una «specializzazione metrica»; l’analisi delle parti liriche, infatti, evidenziava la loro struttura in endecasillabi, settenari e talvolta quinari, tuttavia «quella particolare struttura o fisionomia metrica» non può essere applicata meramente alle parti liriche,

²³² Ibid.

²³³ Il livornese Guelfo Civinini (1 agosto 1873-10 aprile 1954), redattore del «Corriere della Sera», lavorò con Giacomo Puccini alla rielaborazione del libretto de *La fanciulla del West*, la prima stesura infatti porta il nome di Carlo Zangarini.

²³⁴ Fabbri 2007, 168

²³⁵ Puccini 1958, 78.

²³⁶ «Fo all’amor con chi mi piace,
voglio piena libertà!»

(*Bohème, III*)

²³⁷ L’indicazione pucciniana usa, prima per Rodolfo e poi per Mimi, una simile espressione: se Rodolfo *torna a cercare la chiave tastando colle mani il pavimento*, Mimi *si china a terra e cerca a tastoni*.

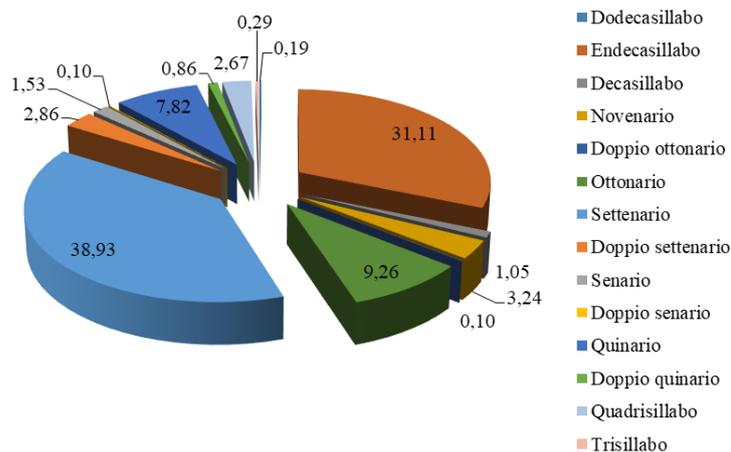
²³⁸ Entrambi i protagonisti si trovavano carponi, alla ricerca della chiave, nel buio della camera.

²³⁹ Goldin 1985, 358.

²⁴⁰ Salvetti in Goldin 1985, 366.

²⁴¹ Per le citazioni dell’intera frase si fa riferimento a quanto scritto in Goldin 1985, 358.

poiché gli imparisillabi ricoprono anche ruoli «comico-parodici». Si è ritenuto opportuno creare un grafico a torta di *Bohème*, dal quale è possibile meglio comprendere la distribuzione delle tipologie versali nell'intera opera, vedendo – attraverso gli spicchi – che, nonostante vi sia una forte presenza di endecasillabi e settenari, non mancano gli ottonari (9,26%) o i quinari (7,82%).

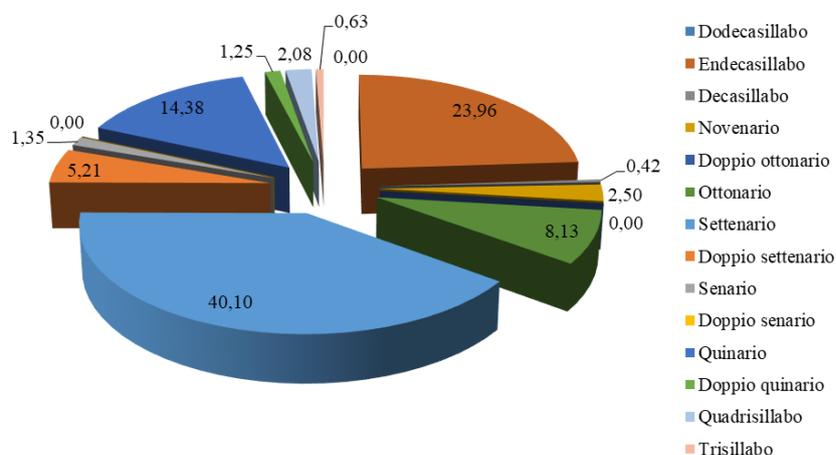


Nella *Butterfly* la situazione cambia leggermente poiché la musica pentatonica voluta da Puccini nell'evocazione dell'esotico presuppone un'armonizzazione inconsueta, rispetto ai modelli occidentali; basti pensare che in una scala pentatonica, di norma mancano il IV ed il VI grado, indispensabili nel sistema europeo per quanto riguarda le cadenze, come esempio maggiore, percepite come conclusione di un brano o di una porzione di esso.

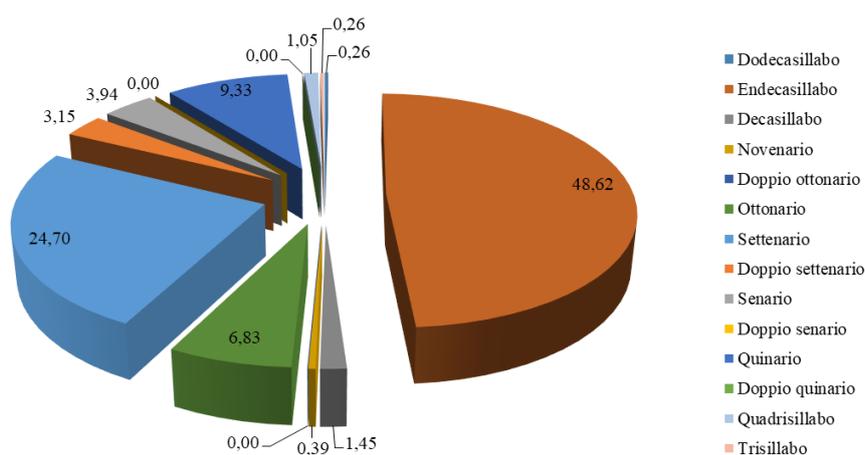
La percentuale dei settenari sale a 40,10%, accompagnata tuttavia dal verso alessandrino, che conta un altro 5,21%, a discapito del 23,96% del verso endecasillabo, penalizzato rispetto a quanto accadeva in *Bohème*. Una spiegazione può essere trovata nell'attenzione al particolare, e – sulla scia di *Bohème* – nella cura della scrittura degli atti basata sulla conversazione, pur innalzandosi di livello, a detta anche dello stesso autore, come si leggeva precedentemente²⁴². A questo proposito anche Serianni, nella disquisizione sul confronto lessicale tra i libretti verdiani e quelli pucciniani sostiene come la stessa lingua librettistica del secondo Ottocento migliori in quanto a qualità letteraria²⁴³. Si veda, di seguito, una rappresentazione analoga a quella di *Bohème*. *Madama Butterfly* gode di una copiosa presenza dei versi più brevi, funzionali al dialogo, decisamente frequente. Un'ultima osservazione è da fare a proposito del verso novenario che conta un 2,50%; una tipologia rivalutata dai contemporanei del compositore lucchese e che verrà debitamente approfondita nel paragrafo ad esso dedicato, nella sezione degli imparisillabi.

²⁴² Cfr da p. 41.

²⁴³ Serianni 2002, 115.



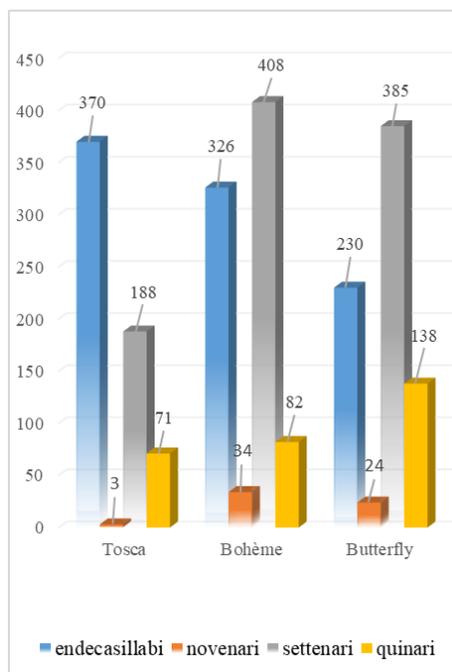
Quanto invece a *Tosca*, sebbene la sua composizione sia datata tra *Bohème* e *Butterfly*, presenta caratteristiche che oscillano tra il classicismo – per l’esaltazione di Roma, come già ha osservato Girardi nel suo commento al libretto di *Tosca* in occasione della rappresentazione veneziana nel 2008 – e l’innovazione, poiché il vento tedesco si respira attraverso l’uso fitto dei *Leitmotive*, la drammaticità della descrizione di situazioni, luoghi o personaggi²⁴⁴ e l’importanza dell’azione²⁴⁵. Le percentuali sono quindi a favore della frequenza dei versi endecasillabo (48,62%) e settenario (24,70%); *Tosca*, inoltre, è tra le protagoniste indiscusse dei momenti musicali e poetici più rilevanti dell’intera storia dell’opera. Una discreta importanza va attribuita anche qui, ai versi doppi e all’alternanza di quadrisillabi ed ottonari, che creano momenti musicali di rilievo (il bisticcio tra gli amanti, per esempio).



²⁴⁴ Girardi 2008, 8.

²⁴⁵ Cfr all’analisi musicale di *Tosca* (da p. 28).

Si consideri infine l'istogramma seguente creato con duplice scopo: in *primis* per una lettura facilitata della tabella (in appendice), almeno per quanto concerne i versi principali, che si tratteranno singolarmente in questa prima parte dedicata agli imparisillabi; il grafico risalta il numero delle ripetizioni di endecasillabi, novenari, settenari e quinari confrontando contemporaneamente le loro iterazioni tra le tre opere.



La totalità dei dati utilizzati per lo studio sulle tipologie di verso è consultabile nell'appendice, sottoforma di tabelle. Ogni opera avrà una propria tabella, vi sarà inoltre uno spazio riassuntivo ed utile al confronto delle frequenze totali di ogni verso riscontrato, compreso della caratteristica tronca o sdrucchiola. Lo scopo è di poter valutare il numero esatto delle iterazioni di ogni modello ritmico.

2.1 Imparisillabi

Endecasillabo

Tra le tipologie versali che si analizzeranno, in *primis* verrà proposta una riflessione sull'endecasillabo, complice sicuramente il suo prestigio; il verso affonda le sue radici nella tradizione, con particolare riferimento al Petrarca, il quale decide di non rinunciare «aprioristicamente a nessuna delle soluzioni accentuative»²⁴⁶, dando spazio anche ai moduli accentuativi che prevedevano *ictus* «al di fuori dalla quarta o sesta sede»²⁴⁷.

Nella poesia melodrammatica, che rappresenta il fulcro della nostra analisi, il verso principe è tuttavia il settenario, con il 38,93% della frequenza in *Bohème* e solo di un punto percentuale maggiore in *Butterfly*; *Tosca* rimane ancorata alla tradizione, con il 48,62% di frequenza per il verso endecasillabo. Come denuncia Michele Girardi disquisendo di *Tosca*, «dalle attitudini di Puccini niente distava più dell'esaltazione dell'antico spirito di Roma»²⁴⁸, pertanto lo stesso compositore si trasforma in poeta, suggerendo il metro desiderato, sebbene «usando parole dai toni goliardici»²⁴⁹, come era solito fare nello scambio epistolare con i suoi collaboratori. In *Tosca* la cura per il lessico e la raffinatezza del linguaggio superano di molto le altre due opere, basti pensare all'attenzione alla forma sonetto²⁵⁰²⁵¹, scelta da Giacosa e fortemente apprezzata da Puccini e Ricordi, in occasione dell'ultimo duetto d'amore di Floria e Mario, dove sia l'apostrofe all'*Amor, che seppe a te vita serbare*²⁵² sia il *nocchiere* del verso immediatamente successivo, sembrano estrapolati dal dantesco *Inferno, V*. Un simile rimando letterario può essere visto nei *mille baci*, che la protagonista sogna di poter dare al suo amato (poco prima del rintocco dell'ora quarta), ricordando i catulliani *basia mille*. Goldin rileva la preziosità di *Tosca* nell'atto II, per la presenza di una «cantata *ancien régime*»²⁵³ (*Sale, ascende l'uman cantico*) in una esastica di ottonari affidata al coro, e nell'atto III, per l'anticipazione di una forma sonetto²⁵⁴ (*O dolci mani mansuete e pure*) purtroppo interrotto alle sole quartine, caratterizzate dallo schema di rima incrociata (ABBA/ABBA: *pure* : *pietose* : *rose* : *sventure*/ *secure* : *depose* : *vittoriose* : *pure*), diversamente da quanto sarà per il sonetto-duetto, articolato in una rima alternata nelle quartine (dallo schema ABAB/ABAB: *morire* : *splendore* : *desire* : *ardore*/ *scolorire* : *rivelatore* : *mire* : *colore*).

²⁴⁶ Praloran 2011, 10.

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Biagi Ravenni 1998, 2.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Cfr p. 39.

²⁵¹ Goldin sostiene che Puccini, avendo amato il sonetto di *Falstaff* (III,2), «finale migliore per un'opera 'magica' e shakespeariana» (Girardi 2001, 17), avesse deciso di accettare la proposta del sonetto *Amaro sol per te m'era il morire* di Giacosa, «primizia del libretto di *Tosca*», a detta di Illica (Puccini 1958, 192).

²⁵² *Tosca, III*.

²⁵³ Goldin 1985, 171.

²⁵⁴ Girardi 2008, 76-77.

L'endecasillabo funge da fulcro di simmetria anche nel *Vissi d'arte*²⁵⁵, che si può articolare in due strofe grazie all'armonia metrica e rimica: due eptastiche perfettamente in equilibrio nella distribuzione delle tipologie versali, perché costituite, nell'ordine, da un endecasillabo di apertura, un settenario ed un quinario, un nuovo endecasillabo, che porta con sé nuovamente un settenario ed un quinario, chiusi questa volta da un endecasillabo tronco. La strofe è accuratamente arricchita da una rima incrociata dallo schema *AbBA* (*mai : viva : furtiva : alleviai* nella prima esastica, *gioielli : manto : canto : belli* nella seconda), da una rima baciata (*sincera : preghiera* prima, *dolore : Signore* poi) e dagli ultimi endecasillabi tronchi (*sali : così*) che rimano tra loro, sebbene tra loro si articolino ben sei versi.

Lo stesso Scarpia fa abbondante uso del *superbissimum carmen*, pur rappresentando il grande antagonista della storia, e lo impiega dalle sue prime parole di scena, quando si stupisce del baccano all'interno di un luogo sacro, commentandone la poca devozione (*Un tal baccano in chiesa! Bel rispetto!*), fino all'emblematico *Credo* sul finire del primo atto, quando – avido di possederla – grida: *Va, Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia!*

Interessante è vedere invece il Puccini nei panni di librettista quando presenta a Giacosa il «brano dell'occhio», così descritto dal compositore in una lettera non datata, presa in esame da Biagi Ravenni; un Puccini diverso, creativo, che assembla due strofe di endecasillabi²⁵⁶, armonici a fine verso, rivelatrice la stessa rima incrociata nello schema ABBA (*paro : nero : mistero : chiaro/ caro : intero : fiero : paro*). La studiosa Biagi Ravenni non si spiega la riduzione del testo che si trova nei libretti a stampa successivi stampati da Ricordi, dal momento che la nuova forma manca di «simmetria e regolarità»²⁵⁷:

Qual occhio al mondo può star di paro
all'ardente occhio tuo nero!
È qui che l'esser mio s'affisa intero.
Occhio all'amor soave, all'ira fiero:
qual altro al mondo può star di paro
all'occhio tuo nero!

Il Puccini poeta, in sede di partitura autografa, modifica l'aspetto dell'estratto, incurandosi della metrica poetica: non vi è una ipotesi esplicativa, essendo oltretutto la lettera – scrive Biagi Ravenni – «senza data, ma collocabile in una fase avanzata del primo atto, o addirittura dopo la consegna della partitura a Ricordi (ottobre 1898)»²⁵⁸.

²⁵⁵ *Tosca, II*.

²⁵⁶ Il «brano dell'occhio» recita così, nella trascrizione di Biagi Ravenni (in Biagi Ravenni 1998, 5) dalla lettera autografa pucciniana:

Quale [sopra: Qual] occhio al mondo [aggiunto: mai] può star di paro
al limpido ed ardente occhio tuo nero?
In quale mai dell'anima il mistero
si rivelò più subito e più chiaro?
È questo il desiato e questo il caro
occhio ove l'esser mio s'affisa intero.
Occhio all'amor soave, all'ira fiero
quale altro al mondo può star di paro?

Da notare che l'ultimo verso (*quale altro al mondo può star di paro*) è ipometro.

²⁵⁷ Biagi Ravenni 1998, 5.

²⁵⁸ *Ibid.*

Pochi endecasillabi compaiono in *Bohème, I* sul finire dell'aria di presentazione di Mimì, nella seconda sezione della stessa²⁵⁹, accomunati dall'accento di sesta; mentre la protagonista femminile comunica il lato più tenero del suo carattere – anche grazie alla melodia intonata dal clarinetto e sostenuta poi dall'intera orchestra, in un *pp* di accompagnamento – racconta a Rodolfo in una pioggia di settenari e quinari di quanto le *piaccion quelle cose/ che parlano d'amor, di primavera*, ritardando l'*Andante calmo* grazie all'indicazione stessa di *rallentando* proprio in corrispondenza del verso che chiude la frase²⁶⁰. *Quelle cose che han nome poesia* senza dubbio chiosa l'essenza dell'anima di Mimì, che possiede uno spirito dolce, via via tormentato nel corso dell'opera: il *Leitmotiv* «dei quadri terzo e quarto» – rileva Girardi – si occuperà di «mostrarci il suo progressivo cambiamento, dovuto all'implacabile incedere della malattia»²⁶¹.



Ma i fior ch'io faccio, ahimè!, non hanno odore dice ancora la gracile protagonista, affidando ad un endecasillabo di 2^a 4^a 6^a 8^a 10^a la chiusura del suo *Andante sostenuto molto*, che costituisce inoltre il momento culminante, ove «la voce prende, per contrasto, uno slancio lirico indimenticabile»²⁶². Il verso, alla luce dei cinque accenti, mostra «valore melodico più rallentato e ampio»²⁶³; Praloran a questo proposito attribuisce al verso una «funzione di chiusa, di 'ritmo allargato'»²⁶⁴, a confermare come l'endecasillabo si estenda nello spazio di quattro battute, con l'indicazione pucciniana che prevede un *poco ritardando*, in un già *calmo* tempo in quattro movimenti. Precedenti analoghi illustrati dal Praloran rimandano al cinquecentesco *che tra le gemme, lasso, e l'auro et gli ostri*²⁶⁵ per l'«inciso allocutivo o esclamativo»²⁶⁶ di sesta posizione, in Della Casa si legge infatti *lasso*, in Puccini un tremante²⁶⁷ *ahimè*, che ricrea un effetto di «stallo d'intonazione»²⁶⁸, una sorta di «cadenza d'inganno», come se l'accento sesto fosse una cesura centrale nell'endecasillabo di Mimì.

²⁵⁹ Girardi (in Girardi 2011, 69) analizzando l'aria di Mimì la definisce come «struttura sfaccettata», dal momento che raggruppa nell'ordine i seguenti momenti: «*Andante lento, Andante calmo, Allegretto moderato, andante sostenuto molto, I tempo* in 2/4, conclusione in *re*».

²⁶⁰ L'indicazione di *rallentando* (*rall.*) è visibile nel frammento di partitura riportato in questa pagina.

²⁶¹ Girardi 2011, 69.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Praloran 2011, 20.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ Della Casa, *Rime XXVI* 3, all'interno di Praloran (ibid).

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Complice anche l'abbellimento di due semicrome che il soprano esegue poco prima della sesta sillaba *mè*, quasi un vocalizzo di dolore; l'oscillazione sulla sensibile di *do#* funge inoltre da presagio della tonica di *re*, che va a concludere la frase musicale, sebbene sia ad un'ottava sopra rispetto alla chiusa.



²⁶⁸ Praloran 2011, 19.

Se nell'*Andante calmo* i versi (*Che parlano d'amor, di primavera e Quelle cose che han nome poesia*) sono accomunati da un accento di sesta (*amor* e *han*), differiscono invece per il primo, di seconda in *parlano*, perché l'espressione verbale posa sul battere del terzo tempo della battuta, di terza in *cose*, adagiandosi su una semiminima a inizio battuta²⁶⁹.

Sul finire della scena quarta di *Bohème, IV* all'endecasillabo viene affidato il potere di un «canto di morte»²⁷⁰, una melodia esasperata che culmina in un acutissimo *Sei il mio amore e tutta la mia vita*, che raggiunge un *la* prima di discendere nella scala, «quasi a rendere l'affaticamento di lei»²⁷¹.

Mimi:

Sono andati? Fingevo di dormire
perché volli con te sola restare.
Ho tante cose che ti voglio dire,
o una sola, ma grande come il mare,
come il mare profonda ed infinita...
Sei il mio amore e tutta la mia vita!

L'esastica di endecasillabi pronunciati da Mimì si articola in una rima alternata ABAB nei primi quattro versi (*dormire : restare : dire : mare*) e in una baciata per quanto riguarda invece il quinto ed il sesto (*infinita : vita*); gli accenti in terza e sesta posizione prevalgono, poiché presenti nel primo verso, *Sono andati? Fingevo di dormire*, che presenta un'accentazione di 3^a 6^a 10^a, esattamente come il quarto verso, che recita *o una sola, ma grande come il mare*, ed il quinto (sviluppato così: *come il mare profonda ed infinita*). Anche il secondo verso della strofa (*perché volli con te sola restare*), estrapolato dal «canto di morte», presenta l'accentazione di terza e sesta, con l'unica eccezione di un accento ribattuto, in settima posizione; l'*ictus* di sesta è occupato dal pronome *te*, un monosillabo che tuttavia funge da «appoggio»²⁷², al quale segue un ulteriore accento nella posizione successiva, la settima appunto, nella prima sillaba di *sola*. Questa, trovandosi nel battere del terzo movimento della battuta, detiene il diritto ad un accento, quasi a voler valorizzare l'importanza dell'intimità con Rodolfo, tanto desiderata, perché Mimì vorrebbe *dire tante cose*. Lo schema della «forte caratterizzazione degli accenti di 6^a e 7^a»²⁷³, trattata nel testo di Praloran, rimanda al dantesco *de l'eterno piacer tutto sospeso*²⁷⁴, ma ancor più, per la similitudine nella costruzione della parte centrale del verso, al petrarchesco *intellecte da noi soli ambedui*²⁷⁵: ulteriore prova di come il Puccini avesse una conoscenza trasversale, tanto della materia musicale, quanto dei precedenti della letteratura italiana.

Ho tante cose che ti voglio dire non segue lo schema di 3^a 6^a, differisce già dal



primo accento, dacché la terzina *Ho tan-te* sulla quale poggia il *tante* spiega l'*ictus* di seconda, creando una sorta di anomalia ritmica, rispetto ai versi precedenti; gli accenti

²⁶⁹ Come si può vedere nella partitura inserita nella pagina precedente.

²⁷⁰ Girardi 2011, 104.

²⁷¹ Ibid.

²⁷² Praloran 2011, 13.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ *Purgatorio* XXIX 32.

²⁷⁵ *Rvf* CCCXLI, 11.

di quarta (*cose*) e ottava (*voglio*) richiamano il primo momento lirico riservato al soprano, dove la protagonista, a proposito di *quando vien lo sgelo*, cantava con forza che *il primo bacio dell'aprile è mio*²⁷⁶ (lo schema ritmico corrisponde *in toto* negli accenti di 2^a 4^a 8^a 10^a). Nel «canto di morte», all'altezza dell'esastica analizzata, ritorna nell'orchestra la rievocazione, a cura di flauti e violini, del primo incontro di Mimì e Rodolfo, del loro innamoramento, del dono²⁷⁷ di lui; non è quindi un caso che lo schema degli *ictus* ricalchi l'aria di Mimì del primo atto, dal momento che Puccini vuole riportare l'ascoltatore al quadro della soffitta, quando abbiamo visto (ed ascoltato) Mimì per la prima volta.

Sei il mio amore e tutta la mia vita è l'ultimo verso affidato alla voce della protagonista femminile, l'ultimo grido di esternazione del suo grande sentimento per Rodolfo, eseguito per ben due volte. La prima interpretazione prende le sembianze di un decasillabo di 3^a 5^a 9^a, la seconda di un endecasillabo di 1^a 4^a 6^a 10^a. Il cambiamento ritmico, come si può vedere nella sillabazione di ambo le frasi, è dovuto alla disposizione delle rispettive note e quindi della linea melodica all'interno delle battute. Si veda, quindi, la partitura sottostante.

Nel primo caso, la sinalefe compare ben due volte; la lettura del verso è, quindi, la seguente: *Sei ^ il mio ^ amor e tutta la mia vita*. Nella replica, il verso si appoggia a più note (quasi il doppio rispetto a prima) e la figura ritmica della terzina, grazie alla successione di tre crome (*reb-sib-do*), restituisce spazio alle singole sillabe, previa sinalefe, diventando perciò: *Sei ~ il mio ^ amore ^ e tutta la mia vita*. Nella seconda esecuzione, il verso si configura come un endecasillabo vero e proprio, grazie alla dialefe tra prima e seconda sillaba, alla sinalefe in terza posizione ed, ancora, ad una dialefe in quinta posizione. Nonostante il cambio nota (croma di *lab* per l'ultima sillaba di *amore* e semicroma di *sib* per la congiunzione successiva), l'ultima dialefe si percepisce forte nel cantato, fungendo da slancio verso l'accento di sesta o da semplice nota di passaggio. L'endecasillabo di 1^a 4^a 6^a (9^a) 10^a, già agevolato nella stabilità grazie alla presenza di quattro accenti²⁷⁸, rientra tra i moduli «privilegiati»²⁷⁹ della tradizione. L'aggettivo *mia*, in nona posizione, potrebbe godere di un *ictus* ulteriore, risultando così un accento ribattuto, vista la prossimità con quello metrico (di decima ovviamente); ad una lettura del verso, il valore dell'attributo rinforza la dichiarazione d'amore di Mimì, che già nella terza posizione dell'endecasillabo ha pronunciato il possessivo *mio*. L'esecuzione conferma l'ulteriore *ictus*, soprattutto in funzione della drammaticità del momento: la protagonista sta per morire e dichiarare il suo amore la fa sentire *tanto attaccata alla vita*²⁸⁰.

²⁷⁶ *Bohème, I*.

²⁷⁷ Rodolfo le fece dono di una cuffietta, nel primo quadro, ed è ricordato in quanto emblema di un periodo felice.

²⁷⁸ Praloran 2011, 10.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Citazione sempre pucciniana che rimanda tuttavia a *Tosca, III*, alle parole di Mario nella sua celebre aria *E lucevan le stelle*.

Nel primo atto di *Butterfly* l'abbondanza di settenari, quinari e doppi quinari lascia poco spazio agli endecasillabi, che vengono inseriti per lo più come versi di collegamento tra un gruppo di settenari ed uno di quinari, come ad esempio sul finire della scena seconda, quando Pinkerton – brindando con l'amico Sharpless – alza un bicchiere *al giorno in cui mi sposerò con vere / nozze, a una vera sposa... americana*, mentre l'orchestra intona *da lontano* un «tema originale giapponese»²⁸¹ e si odono le voci fuori campo di Butterfly e alcune sue amiche, con le quali farà il suo ingresso nella scena. O ancora con versi a scalino, quando Butterfly viene interrogata da Pinkerton circa le statuette che la giapponesina porta con sé: *Son l'anime degli avi* gli spiega Cio-Cio-San, *Ah!... il mio rispetto* sarà la risposta dell'americano. Continua ad esserci poco spazio per gli endecasillabi, se non per piccole pennellate: in segno di sottomissione della sposa perché *al Dio del signor Pinkerton m'inchino*, con l'*ictus* ribattuto di 5^a e 6^a, nella formula matrimoniale pronunciata dal commissario che ribadisce agli sposi *di unirsi in matrimonio per diritto, / il primo, della propria volontà, / ed ella per consenso dei parenti* in una terzina di endecasillabi di 2^a 6^a 10^a, nel disconoscimento di Butterfly da parte dell'intera famiglia (*Ci hai rinnegato e noi ti rinneghiamo!*), passaggio accompagnato dall'orchestra che va a sottolineare il tema della maledizione²⁸². L'atto primo si avvia alla sua conclusione, ma poco prima dell'aria di novenari, vi è un'introduzione sottoforma di duetto nel tempo di un *Andante affettuoso*, nel quale si sussegue una sequenza di endecasillabi, alternati da due settenari. La stessa aria di novenari si apre e si chiude con due endecasillabi: il verso d'apertura di Pinkerton, *Bimba dagli occhi pieni di malìa*, pronunciato accarezzando la sposa, al quale lei risponderà, in atteggiamento di venerazione, *siete per me l'occhio del firmamento*. La metrica dell'endecasillabo di Pinkerton segue lo schema di 1^a 4^a 6^a 10^a, decisamente frequente, come si diceva prima menzionando il testo di Praloran; a Butterfly invece viene affidato prima un accento ribattuto in posizione centrale del verso (4^a e 5^a) e poi uno schema ritmico di 4^a 7^a 10^a nell'endecasillabo successivo (*E mi piaceste dal primo momento*). Schema, quello di 4^a e 7^a, «molto interessante»²⁸³ perché raro nella lirica, ma «caratteristico» piuttosto «della tradizione popolareggiante e narrativa»²⁸⁴.

Nella prima parte del secondo atto, Butterfly è protagonista dell'aria che, forse, più appassiona in tutta l'opera: *Un bel di vedremo*. Ricco di suoni, questo estratto vede l'alternarsi armonioso di rime baciata ed alternate. Tanto i quinari, quanto i settenari (dei quali l'aria abbonda) ma anche lo scarso numero di endecasillabi rispettano uno stesso schema di accenti, che predilige le posizioni pari, frequente infatti la 4^a e 6^a, spesso preceduta dalla 2^a, come nel secondo verso dell'aria, che possiede ben quattro *ictus*, collocati in 2^a 4^a 6^a 10^a: *levarsi un fil di fumo sull'estremo*.



²⁸¹ Girardi 2013, 53.

²⁸² Ivi, 16. Il tema della maledizione ritornerà, sottoforma di *Leitmotive*, per indicare la solitudine di Butterfly, di «carattere premonitorio» – scrive Girardi nel suo commento – per la tragedia che si consumerà nell'ultimo atto.

²⁸³ Praloran 2011, 11.

²⁸⁴ Ibid.

Si è inserita anche la linea melodica per evidenziare gli intervalli di quarta (*mib-sib, reb-lab*), peculiarità del motivo giapponese, e sostenere un legame di questi, quindi un legame musicale, con il frequente *ictus* di quarta dal punto di vista metrico, quasi Puccini avesse pensato ad una perfetta simmetria, tanto in musica, ricordando la malinconia del tema giapponese da lui scelto ed enfatizzato solo per conferire maggior *pathos* al momento, quanto nel libretto, adeguandosi così totalmente alla pentafonia orientale, accentazione compresa.

Nell'ottica tragica dell'opera, il suicidio finale viene sublimato dalla presenza di un *Addio*, al figlio, introdotto dall'osservazione della lama della spada, arma del delitto, che porta l'incisione «Con onor muore / chi non può serbar vita con onore», eseguita interamente su un'unica nota (un *fa*) a mo' di «affannoso»²⁸⁵ recitativo, prima dell'esplosione vera e propria della melodia del soprano, «circostrita in ambito pentafono»²⁸⁶, su un tema che ricorda alla ormai adulta Butterfly «il suo destino di morte»²⁸⁷. L'endecasillabo viene declamato con lentezza, voluta forse dai tre *ictus* di 3^a 6^a 10^a e dall'indicazione pucciniana di *allargando*, contrariamente agli ultimi due endecasillabi della Butterfly, che consistono in un augurio che lei stessa fa al figlio, svelandogli che la sua morte avrà uno scopo (*perché tu possa andar di là dal mare/ senza che ti rimorda, ai dì maturi*). Si rileva la costante di un *ictus* che viene ripreso in una successione di versi: qui non poteva che essere l'accento di sesta, a causa della presenza di ben undici settenari che avvolgono i due endecasillabi, trattenendoli nel mezzo dell'aria.

Novenario

Un verso poco presente, il novenario, nella produzione pucciniana presa in esame, benché in due opere su tre sia evidente una caratteristica di inequivocabile influenza letteraria: lo schema metrico in 2^a 5^a 8^a. La rivalutazione del verso novenario ad opera di Pascoli è riscontrabile senza dubbio in *Butterfly* ed in *Bohème*: a partire dall'assidua presenza nell'aria *Bimba dagli occhi pieni di malia* in *Butterfly*, I sino ad una duplice sezione in *Bohème*, I, in presenza di un tratto dialogato tra Rodolfo e Marcello, in tempo ternario, congeniali ad una triplice accentazione ritmica del verso.

Bimba con gli occhi pieni di malia è un'aria bipartita tra Pinkerton e Butterfly. Benché aperta da un endecasillabo e un settenario e chiusa da una quartina di endecasillabi e settenari disposti specularmente²⁸⁸, si compone per la maggior parte da versi novenari, contandone una successione di sedici versi, di sola cadenza trocaica.

Pinkerton:

Bimba dagli occhi pieni di malia

ora sei tutta mia.

Sei tutta vestita di giglio.

²⁸⁵ Girardi 2013, 82.

²⁸⁶ Ivi, 83.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Nell'ultima quartina la disposizione nei primi due versi è ordinata in un endecasillabo ed un settenario, terzo e quarto verso invece sono occupati da un settenario ed un endecasillabo, nell'ordine specificato. Lo stesso schema di rime qui è differente dal resto dell'aria, poiché la quartina si divide in due rime bacciate (*AaBb*) facendo rimare a coppie un endecasillabo ed un settenario.

Mi piace la treccia tua bruna
fra i candidi veli...

Butterfly:

Somiglio
la piccola dea della luna,
la dea della luna che scende
la notte dal ponte del ciel...

Pinkerton:

e affascina i cuori...

Butterfly:

e li prende,
li avvolge in un bianco mantel.
E via se li reca al diletto
suo nido, negli alti reami.

Pinkerton:

Ma intanto finor non m'hai detto,
ancor non m'hai detto che m'ami.
Le sa quella dea le parole
Che appagan gli ardenti desir?

Butterfly:

Le sa. Forse dirle non vuole
per tema d'averne a morir!

Pinkerton:

Stolta paura, l'amor non uccide
ma dà vita, e sorride
per gioie celestiali
come ora fa nei tuoi lunghi occhi ovali.

L'omogeneità ritmica del novenario viene rinforzata dal cambio di tempo, segnalato nella partitura con l'indicazione numerica ($\frac{3}{4}$) o con brevi inserzioni di figure ritmiche (la terzina, che provoca spostamenti di accento, come si è già ampiamente visto). Nelle prime tre strofe, la frase sintattica trascende quello che è il confine della strofa singola, ciò è evidente nella funzione di completamento che il primo verso della seconda quartina ricopre nei confronti della frase iniziata nell'ultimo verso della prima quartina; similmente si comportano seconda e terza quartina, pur non frammentando una frase, ma piuttosto ampliando il pensiero della protagonista da parte dello sposo novello che risponde alla riflessione di Butterfly, la quale nota una somiglianza tra sé e *la piccola dea della luna*, intervento – quello di Pinkerton – che verrà portato a termine dalla giapponesina, in un verso a scalino. Un distico di novenari, uno piano ed uno tronco, concludono la serie compatta di versi isoritmici. Il «filamento sonoro»²⁸⁹ che caratterizzava gli ottonari della cantata di *Tosca* si ripropone anche nell'aria di versi pascoliani: le rime a schema inconsueto, il terzo verso di una strofa rima con il primo della successiva (*giglio : somiglio, scende : prende, diletto : detto*) e analogamente il quarto con il secondo (*bruna : luna, ciel : mantel, reami : m'ami*), trascinano in punta di verso la musicalità dell'aria, pur con riprese interne delle rime principali (la rima baciata *malia : mia* dei versi d'apertura ritorna in *via, bruna* in *luna*) e dei singoli suoni (*ciel*

²⁸⁹ D'Angelo 2013, 191.

viene anticipato da *treccia*, ritorna la geminata in *tutta e notte*, l'occlusiva velare sorda in *candidi e cuori*, la vibrante viene intensificata in *reca e reami*, sino a *finor, ardenti, desir, morir*).

In modo affine a quanto accade in *Butterfly*, anche in *Bohème* la sezione dei novenari è solida grazie allo stesso schema metrico degli accenti di 2^a 5^a 8^a, per un totale – ancora – di sedici versi, anche se nella prima porzione i versi sono dodici e la seconda è più esigua, estesa per soli quattro versi. Il dialogo di Marcello e Rodolfo, che occupa lo spicchio più grande di novenari, è spesso frammentato per la presenza di versi a scalino, pur avendo una solidità dettata anche dal modello di rime alternate (*aguzza : fiamma : puzza : dramma; scaldi : geli : sfaldi : cieli; minaccia : cor : straccia : baglior*). Solo un paio di versi presentano un *ictus* in più rispetto allo schema metrico: *l'ingegno. L'idea vampi in fiamma* presenta un accento ribattuto in sesta sillaba, dettato probabilmente dalla posizione musicale della sillaba²⁹⁰, e *A te l'atto primo. | Qua. | Straccia.*, con la medesima particolarità di aggiunta di un *ictus*, stavolta in settima posizione, dovuto tuttavia alla suddivisione a scalino del verso. La ripresa dei quattro versi, nella seconda porzione, ripropone la rima alternata della prima sezione, rendendola baciata (*fiamma : dramma*) esattamente come la seconda rima della medesima quartina (*muore : autore*).

Altri novenari si leggono in *Bohème, II*, nella scena del mercato, dove alcuni bambini urlanti attirano l'attenzione della madre in un anaforico *Voglio*, tipico dei capricci puerili: il metro segue uno schema di 1^a 4^a (5^a) 8^a, giambico, con un *ictus* ribattuto solo nel secondo verso, per la presenza del verbo, con intento rafforzativo.

Voglio la **tromba**, il cavallin!...
Voglio il **cannon**, voglio il frustin!

Diversa è invece la situazione in *Tosca, in primis* per la quantità di novenari (ne conta solamente tre in tutta l'opera) ed *in secundis* per la tipologia di metro utilizzata in occasione di tali versi, che hanno comunque una caratteristica comune: l'appartenenza all'atto secondo.

Roberti e il Giudice del Fisco è il primo novenario in ordine di apparizione, segue alla esastica di ottonari²⁹¹ e ad un endecasillabo, presentando uno schema metrico anticonvenzionale rispetto al modello dei novenari che Puccini ha inserito in *Bohème* prima ed in *Butterfly* poi, dal momento che il ritmo è di 2^a 4^a 8^a (*Robèrti e il Giùdice del Fìsco*). Sulla strada del modello giambico, il novenario si inserisce perfettamente, seppur con una misura sillabica differente, come *continuum* del ritmo dell'endecasillabo precedente (il quale accenta in 4^a 8^a 10^a) e anticipazione del successivo (1^a 4^a 8^a 10^a).

Così accasciata? Via, mia bella legge il secondo novenario, anche questo dal ritmo giambico, essendo accentato negli *ictus* di 4^a 6^a 8^a; analogamente a quanto accade per il primo, anche qui il verso è inserito in un flusso di endecasillabi con accenti sulle sillabe pari, (2^a) 4^a 6^a (8^a) 10^a, giustificando l'assenza di un novenario pascoliano, al fine di mantenere l'omogeneità ritmica della porzione di testo. In questo contesto si inserisce

²⁹⁰ Come riportato dalla linea melodica del cantante, la sillaba *vam* occupa una posizione tonica nella battuta, essendo il battere del secondo movimento.



²⁹¹ La cantata *Sale, ascende l'uman cantico* per la precisione.

anche il terzo ed ultimo novenario di *Tosca, un sorso. È vin di Spagna...* | *Un sorso*, che, scandito da ben quattro *ictus* di 2^a 4^a 6^a 8^a, mantiene ritmo giambico.

Settenario

L'opera maggiormente rappresentata e conosciuta dai contemporanei è – probabilmente – *Tosca*, e nonostante i soli 188 settenari presenti nell'intero libretto, si è deciso di iniziare l'analisi di questa tipologia versale proprio da qui, per poter esaminare quanto significhi tale verso per il Puccini. Egli stesso stabilì come nucleo creativo di *E lucevan le stelle* un settenario, decidendo poi di non musicare completamente la «romanza di addio all'arte e alla vita»²⁹² di Mario; da qui la scelta della porzione in recitativo a inizio aria. Tale cuore inventivo deve la sua vita all'approvazione al «maestro»²⁹³ Verdi, il quale – presenziando alla «prima lettura del canovaccio illichiano desunto dalla *Tosca*»²⁹⁴ – rimase impressionato dalla prima stesura (illichiana) di un «monologo filosofico»²⁹⁵, e chiese «con un fremito nella voce»²⁹⁶ di poter continuare la lettura dell'abbozzo. Il lucchese allora, accolta ed apprezzata la commozione di *un Verdi!*²⁹⁷, nonostante le modifiche apportate poi alla romanza, rimase ben saldo sull'*E muoio disperato*; è interessante vedere, tra i documenti giacosiani²⁹⁸, l'intenso *work in progress*, visibile nella presenza di molte parole cassate e successive correzioni, che tuttavia non tocca mai l'ultimo distico (*E muoio disperato! / E non ho amato mai tanto la vita!*).

In *Tosca*, il verso settenario apre le danze alla prima aria tenorile, *Recondita armonia*. Nella prima quartina, l'*incipit* è appunto il settenario, che funge anche da titolo dell'aria stessa, segue un endecasillabo che introduce *l'ardente amante mia*, altro settenario piano, prima del verso che chiude la quartina, sul quale libretto e spartito differiscono. Il libretto legge *e te, nobile fior, cinge la gloria* a differenza dello spartito, che preferisce il settenario *e te, beltade ignota*, mantenendo il ritmo improntato su 2^a 6^a dei primi due settenari, con l'aggiunta, nella partitura, di un ulteriore *ictus* in quarta

²⁹² Puccini 1958, 193: nota 4 della lettera 221 di Illica, destinata a Giulio Ricordi, che cita il «Fraccaroli».

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Puccini 1958, 192.

²⁹⁸ Si ringrazia Girardi per aver fornito a chi scrive un saggio su *Puccini librettista* (in Biagi Ravenni 2009), a cura di Gabriella Biagi Ravenni, ex direttrice della Fondazione Puccini. Il saggio è inoltre disponibile all'interno del materiale didattico del prof. Girardi dell'Università di Pavia (sitografia nelle pagine finali della tesi) in quanto argomento d'esame del corso di *Drammaturgia*, da lui stesso curato.

Nell'analisi del materiale, grazie all'apertura dell'Archivio Giacosa, possibile grazie all'avvocato Paolo Cattani, erede di Giuseppe Giacosa, Biagi Ravenni ha potuto collazionare i già documentati fogli di lavoro con i «nuovi», presenti nell'archivio del librettista. Sebbene «la forma definitiva di *E lucevan le stelle*» sia da attribuire ad un *labor limae* pucciniano, Giacosa – tra le sue «carte» di lavoro – documenta le «varie fasi del lavoro poetico» (Biagi Ravenni 2009, 6): dalle indicazioni di lettera scritta, non cantata, con interruzione di qualche parola o frase sul margine di pagina, al testo della scena della lettera, interamente cancellato da una grossa croce riquadrata, di mano pucciniana, ipotizza la studiosa, al suggerimento dei due versi finali di gran dolore e disperazione. In allegato, vi sono sette trascrizioni di «carte» usate da Biagi Ravenni per la stesura del saggio, sono mostrati con accortezza gli aggiustamenti, le frasi cassate e le indicazioni del compositore.

posizione. Un accenno ai libretti metastasiani è d'obbligo poiché «il settenario viene usato» spesso «da solo e perlopiù in due quartine»²⁹⁹, inserendosi perfettamente tra gli endecasillabi nell'«idea di un *continuum* sintattico che li avvolge, da dare l'idea di un ritmo che si svincola dalla segmentazione per versi e che abbraccia, almeno idealmente, con la stessa fisionomia, versi maggiori e versi minori»³⁰⁰.

Nella seconda strofetta di *Recondita armonia*, i settenari sono in un rapporto 2:2 con gli endecasillabi, alternati tra loro in una costruzione armonica. L'unico settenario dell'aria che non presenta il primo *ictus* di seconda³⁰¹ è *ma nel ritrar costei*, che predilige invece la seconda metà del verso come unica sede degli accenti (nelle posizioni di 4^a e 6^a).

La seconda aria di *Tosca*, sempre nel primo atto, presenta la parte centrale in settenari, organizzata in tre strofette a rime alternate, e definita come «la prima ampia forma strofica regolare di un libretto che riesce mirabilmente a conciliare le ragioni della poesia con quelle di una musica che concede poco spazio all'espansione lirica»³⁰², concentrandosi perciò sugli *amori [...] che ammolliscono i cuori*³⁰³, protagonisti indiscussi della lirica *Non la sospiri la nostra casetta*.

Non la sospiri la nostra casetta
che tutta ascosa nel verde ci aspetta?
Nido a noi sacro, ignoto al mondo inter,
pien d'amore e di mister?

Oh, al tuo fianco sentire
per le silenziose
stellate ombre, salire
le voci delle cose!...

Dai boschi e dai roveti,
dall'arse erbe, dall'imo
dei franti sepolcreti
odorosi di timo,

la notte escon bisbigli
di minuscoli amori
e perfidi consigli
che ammolliscono i cuori.
[...]

Non vi è spazio, rileva Girardi, per un momento patetico cantato, poiché qui la melodia di *Tosca*, doppiata «con leggerezza dai tocchi dell'arpa e della celesta»³⁰⁴, ne fa risaltare il sogno sensuale della protagonista medesima, lasciando completo spazio ai sedici versi in rima alternata, introdotti da due distici in rima baciata; il rilievo principale è affidato alla poeticità del sentire *per le silenziose/ stellate ombre, salire/ le voci delle cose!*,

²⁹⁹ Praloran 2011, 27.

³⁰⁰ Riflessione di Sergio Bozzola a proposito della canzone petrarchesca in Praloran 2011, 27.

³⁰¹ In accordo con gli endecasillabi con i quali si alterna in modo armonioso.

³⁰² Girardi 2008, 49.

³⁰³ *Tosca*, I da *Non la sospiri la nostra casetta*.

³⁰⁴ Girardi 2008, 49.

immersi nel ritmo di seconda³⁰⁵ e sesta, alla stregua dell'ultima quartina della cantante, di endecasillabi, che si apre con *Fiorite, o campi immensi, palpitate*, emblema di quel *continuum* poetico-musicale, del quale si diceva sopra.

Nello stesso *Vissi d'arte*, del quale si esaltava la presenza endecasillabica poco sopra, Tosca prega fortemente e *Sempre con fe' sincera*, sottolineando – nella *performance* lirica – i tre *ictus* del verso, di 1^a 4^a 6^a³⁰⁶, fino ad esplodere *nell'ora del dolore*, stavolta con due soli accenti, di 2^a 6^a, in preparazione all'endecasillabo tronco di chiusura (*perché me ne rimunerì così?*), del quale il settenario ne costituisce un'anticipazione ritmica, perfettamente articolata nelle stesse figure musicali di terzine.

Butterfly, come si legge nell'istogramma riassuntivo³⁰⁷ delle frequenze degli imparisillabi, conta 385 versi settenari, posizionandosi tra *Tosca* e *Bohème* per valore di frequenza; la sperimentazione dimostrata in *Butterfly* è senz'altro basata sulla tipologia differente di musica creata dal Puccini, improntata sul dialogo, e somigliante a *Bohème*, nonostante il miglioramento stilistico che si può notare nell'opera del 1904.

L'opera si apre con un *E soffitto... e pareti...*: un settenario di terza e sesta, eseguito dall'americano. Pinkerton introduce uno schema ritmico interpretato con uno «*staccato*, per ricreare l'atmosfera giapponese»³⁰⁸. Il modello di 3^a 6^a verrà ripreso dall'entrata in scena di Goro con il suo *Qui verranno: l'ufficiale*; Suzuki, pur mantenendo un settenario, preferisce un primo *ictus* di 2^a per il suo primo verso (*Sorride, Vostro Onore*). Tale tipologia domina anche la conclusione del medesimo primo atto, con il giuramento d'amore, dove l'americano accoglie la novella sposa con la promessa di proteggerla (*Via dall'anima in pena/ l'angoscia paurosa./ Ti serro palpitante*) e la giapponesina invoca *ad una tenerezza/ sfiorante e pur profonda/ come il ciel, come l'onda/ lieve e forte del mare*.

Ma anche il secondo atto inizia con un settenario, stavolta di preghiera, dell'ancella di *Butterfly*, Suzuki, che invoca *E Izaghi ed Izanami/Sarundasico e Kami* affinché *Butterfly non pianga più, mai più*. Verso il momento lirico di *Un bel di vedremo* si snodano dodici versi polimetrici, dal trisillabo all'endecasillabo, fortemente compatti tra loro, perché accomunati da uno schema ritmico ricorrente che predilige l'accentazione sulle sillabe pari (*Quell'ultima mattina/ piccina mogliettina/ alla stagion serena*), differendo sporadicamente per l'*ictus* di seconda posizione, in alternanza con quello di terza, seguendo spesso una prassi ottocentesca che prevedeva l'accentazione laddove il valore della nota fosse maggiore, tanto da permettere la fermata sulla nota

³⁰⁵ Il primo *ictus* dei versi, inserito in posizione di seconda, compare nella maggior parte dei versi settenari (nel numero di sette su dodici totali) primeggiando su quello di terza (che si riscontra in soli quattro settenari); il solo *per le silenziose* presenta un solo accento, quello metrico di sesta.

³⁰⁶ Gli *ictus* coincidono con gli accenti musicali, la semiminima di *Sem(pre)* ospita comodamente il primo accento, la seconda terzina, da definizione, porta con sé un piccolo accento (in corrispondenza della croma sulla quale poggia il monosillabo *fe'*), per concludere con l'apertura vocale sulle semiminime di *do* nella seconda sillaba di *sincera* (sulla quale poggia il segno > di accento musicale), appena successiva ad una piccola scala discendente di grado congiunto.



³⁰⁷ Cfr p. 61.

³⁰⁸ Girardi 2013, 50.

accentata. A spiegazione di ciò, si mostra la frase musicale di un settenario (*Egli, col cuore grosso*):



L'accentazione di prima e quarta riflette la consuetudine di cui sopra, infatti la prima sillaba di *Egli* e la prima di *cuore*, sillabe accentate, sono i momenti più ampi nella battuta, perché le note corrispondenti hanno rispettivamente la durata di un movimento e un movimento e mezzo, a discapito delle crome, pronunciate in velocità e senza *ictus*. La medesima considerazione tuttavia non si può fare per la seconda battuta, che ospita l'accento metrico di *grosso*, poiché la sillaba corrispondente alla nota musicale più lunga, in termini di durata, è la seconda, nonostante l'*ictus* metrico e musicale sia nella prima: questo fenomeno si può semplicemente spiegare con la fine di una frase musicale, che rispecchia inoltre il senso compiuto del medesimo settenario, prima di proseguire con il discorso.

Un bel dì vedremo, aria della quale abbiamo già precedentemente analizzato la frequenza endecasillabica, presenta ancora un'omogeneità ritmica molto forte, per la presenza degli *ictus* nelle posizioni pari; nei settenari, quindi, si riscontrano accenti di 2^a 4^a 6^a: *E poi la nave appare, E poi la nave bianca, Gran tempo e non mi pesa, E come sarà giunto*. In occasione dell'iterazione di un interrogativo di Butterfly, invece, il primo *ictus* di seconda si alterna con uno di terza (*Che dirà? Che dirà?/ Chi sarà? Chi sarà?/ Chiamerà, chiamerà*), motivato anche dal cambio ritmico dovuto alle figure irregolari della terzina, che spostano l'accento musicale. Si riporta, dunque un'unica frase musicale, come emblema dei tre momenti analoghi:



La figura irregolare della terzina, già incontrata in qualità di responsabile delle variazioni dello schema ritmico, prevede l'accento nella prima delle tre figure musicali al suo interno; dalla linea melodica si evince quindi che, nella prima terzina, la prima figura è una pausa³⁰⁹, perciò il primo *ictus* subisce un naturale spostamento, che andrà a coincidere con la prima figura della terzina successiva, la semiminima di *rà*. Non essendoci però accenti contigui nei settenari, ma nemmeno negli endecasillabi presenti nell'aria, si può parlare di «sequenze omologhe»³¹⁰ sulle quali i «versi brevi sono tendenzialmente accordati, la prima [sequenza] di (2^a) 4^a 6^a e la seconda [sequenza] di 3^a 6^a»³¹¹. La decisione di categorizzare in «versi brevi»³¹² è stata adoperata per evitare una maggiore suddivisione in settenari e quinari poiché, come suggerisce Praloran analizzando i modelli ritmici settecenteschi delle arie metastasiane, il verso quinario può

³⁰⁹ La pausa, per definizione, è un momento di silenzio musicale e, ovviamente, non ospita l'accento.

³¹⁰ Praloran 2011, 28 nell'analisi del verso settenario nel melodramma metastasiano.

³¹¹ Ibid.

³¹² Ibid.

comportarsi «come mini-settenario»³¹³, seguendo il ritmo di 2^a 4^a (*confin del mare, la lunga attesa*), già caratteristico dei settenari dell'aria. Il settenario risulta tuttavia una tipologia versatile, nella *Butterfly*, poiché viene adoperato anche nella narrazione, alternandosi, all'occorrenza, con l'endecasillabo. Qualche esempio di ricorrenza del settenario nel racconto è possibile riscontrarlo nella scena IV del secondo atto, quando Butterfly presenta a Sharpless *un figlio senza pari!*, nella ninna-nanna della scena VI³¹⁴ del medesimo atto, nella preghiera di Suzuki³¹⁵ e come presagio del dramma imminente³¹⁶.

L'atto finale della *Butterfly* abbonda di settenari, tanto negli scambi dialogici quanto nelle arie, *Addio fiorito asil* dell'americano e l'*Addio* di Butterfly al figlio ed alla vita sono l'emblema dell'importanza di questa tipologia di verso³¹⁷. *Addio fiorito asil* si snoda in due strofe, una esastica ed una terzina, che riprende le rime *a* e *b* (*asil : squallor : vil*), concludendo l'aria di settenari. Entrambe le strofe seguono due «linee dominanti»³¹⁸ in quanto a modelli ritmici: l'uno di 2^a (4^a) 6^a, l'altro di (1^a) 3^a 6^a, su modello dei settenari di precedente analisi (*Un bel dì vedremo*). Analogamente, l'*Addio* di Butterfly, che tuttavia presenta il numero di undici settenari su una totalità di quindici versi totali, ricalca le medesime «sequenze omologhe»³¹⁹, di (1^a) 3^a 6^a e 2^a (4^a) 6^a. La presenza della rima baciata nell'aria della giapponese (*iddio : mio, paradiso : fiso, faccia : traccia*) esalta il fraseggio dei singoli versi, indicato anche da una legatura di frase nella partitura stessa. Il senso compiuto del verso e della frase musicale coincidono, si veda la linea musicale di una coppia di settenari (*guarda ben fiso, fiso/ di tua madre la faccia!*):



La Bohème, tra le tre, risulta l'opera in assoluto più varia dal punto di vista metrico, volta a ritrarre un «gruppo di artisti squattrinati»³²⁰: consapevole del disegno musicale che voleva creare sul romanzo di Murger, cioè una coordinazione «in scioltezza di diversi parametri, quali estese melodie liriche, agili cellule motiviche, tonalità in funzione semantica, colori lucenti e vari in orchestra»³²¹, il Puccini necessitava di *varietas*, in corrispondenza dei diversi momenti musicali. *Varietas* sì, ma in funzione di «un organismo unitario e coerente»: nel primo quadro, ad esempio, una terzina di endecasillabi sciolti introduce *Nei cieli bigi*, aria d'apertura di Rodolfo, in

³¹³ Ivi, 31.

³¹⁴ O mio piccolo amore,
mia pena e mio conforto,
il tuo vendicatore
ci porterà lontan
[...]

(*Butterfly*, II Scena VI)

³¹⁵ *Butterfly*, II.

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Si specifica in questa sede il riferimento alla *Butterfly*, non a tutta la produzione pucciniana.

³¹⁸ Praloran 2011, 28.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Girardi 2013, 55.

³²¹ Ibid.

settenari ed endecasillabi, qualche doppio settenario caratterizza lo scambio di battute tra il poeta e l'amico Marcello, sulla fine dell'atto dei novenari riportano ad un secondo colloquio tra i protagonisti della scena, ancora in doppi settenari. La funzione dei novenari, come si vedrà a breve, in questa occasione – e per gran parte di *Bohème* – è destinata a momenti musicali di transizione; tra i protagonisti di *Bohème* vi è piuttosto il verso settenario (con 408 apparizioni, seguito dall'endecasillabo con 326).

Nel primo atto Rodolfo si muove per arie: da *Nei cieli bigi*, – passando per *Che gelida manina*, dove il settenario è solo uno (*Aspetti signorina*) – approda in *Chi son? Sono un poeta*, lirica che per il primo verso rimane fissa sul modello del recitativo per poi ritornare musicalmente alla «prima melodia del poeta»³²², seppur variandone il contenuto, perché questo momento musicale è ricco di suoni anche nella parte librettistica, perfettamente inscrivibile in sette strofe, seguendone le rime. La prima quartina è adornata da una rima incrociata *abba* (*poeta : scrivo : vivo : lieta*), collegata – tramite un distico in rima baciata (*signore : amore*) – ad un'altra quartina in rima incrociata (*chimere : aria : milionaria : forziere*), che precede un ulteriore distico in rima baciata (*gioielli : belli*). La seconda parte dell'aria varia leggermente, perché sublimata da una terzina in rima dantesca, prima di essere conclusa in due distici di rime bacciate (*stanza : speranza, conoscete : siete*). L'intera aria non si sofferma solo sul «realismo verbale»³²³, ma adopera anche termini meno frequenti (come *accora*), poco usati nel «dialogo reale»³²⁴, proprio – quest'ultimo – del primo dialogo tra Mimì e Rodolfo³²⁵; la cornice metrica si snoda in accenti pari, che rendono la lirica fortemente compatta nelle linee di 2^a 4^a 6^a o di 1^a 6^a³²⁶, in accordo con il disegno melodico.

La risposta di Mimì non si fa attendere, seppur polimetrica rispetto alle arie di Rodolfo, apparendo isoritmica nelle sedi pari del verso, tanto nei settenari, quanto nei quinari (anche qui forse mini-settenari, alla luce degli accenti di 2^a 4^a) e negli endecasillabi (nei quali, per definizione, verrà aggiunto l'accento di 10^a).

Sia nel secondo quadro sia nel terzo, il settenario è d'ampio uso, in ogni sua sfaccettatura: tronco quando, nella «gran folla»³²⁷, gli amici si chiamano l'un l'altro tra le bancarelle, dando forma ad un verso a scalino, spesso tripartito.

Donne: Presto!

³²² Girardi 2011, 68: Girardi, nell'analisi dell'opera, rileva che la melodia di *Nei cieli bigi* e la successiva di *Chi son? Sono un poeta* corrispondono.

³²³ Goldin (1985, 356) fa presente con sottile attenzione che la *Bohème* è pervasa, appunto, da un «realismo verbale»; Serianni (Serianni 2002, 152-53) amplifica il concetto osservando che nelle collaborazioni con Giacosa ed Illica sono occasionali gli aulicismi, menzionandone passati remoti o imperativi tragici, che appaiono sporadicamente nelle opere.

³²⁴ Serianni 2002, 128.

³²⁵ Serianni (ibid.) sottolinea che «l'incontro tra Mimì e Rodolfo nel primo atto di *Bohème* è scandito da scambi di battute che potrebbero figurare in qualsiasi dialogo reale (*S'accomodi un momento | Non occorre; Si sente male? | No... nulla; Tanta fretta? | Sì*)».

³²⁶ Si riporta il settenario *l'anima ho milionaria*, che, presentando *ictus* di 1^a 6^a, diverge in misura sottile dalla sequenza metrica di versi pari a causa di un temporaneo cambio di tempo, a causa (come spesso accade) dell'inserimento di una terzina.



³²⁷ Da Girardi 2011, 73

Studenti e sartine: Corri!
Una mamma: (*chiamando le sue figliole*)
Vien qua!

Nella stessa scena, si incontra anche una variante sdrucchiola.

Colline:
Copia rara, ~ anzi ^ unica:
la grammatica runica.

Nella maggior parte dei casi, si trova nelle vesti di settenario piano, anche isolato in un distico di rime bacciate:

Schaunard:
Ed io, quando mi sazio,
vo' abbondanza di spazio...

L'alternanza tra differenti tipologie è la normalità in un'opera come *Bohème*, nella quale è frequente leggere uno schema ritmico composito di settenari piani e tronchi. Si riporta una quartina di settenari, raccomandandosi di porre particolare attenzione allo schema di rime (la rima *a* è propria dei versi piani, la *b* di quelli tronchi).

Alcuni borghesi (*scandolezzati*):
Pericolosi esempi, a
la folla oggi ci dà! b
Altri borghesi:
Era meglio ai miei tempi! a
Monelli:
Viva la libertà! b

È sul tramontare del quadro terzo, tuttavia, che il settenario acquista ampia carica emozionale, nelle quattro quartine in rima incrociata che Goldin esalta come emblema del «realismo verbale»³²⁸, per la cura che i librettisti hanno «nel testo quando si parla della malattia di Mimì»³²⁹, sottolineando «che l'apice melodico, o meglio la nota più acuta dell'aria è proprio sulla parola *sangue*», «un sangue reale, malato, di Mimì», non il sangue coraggioso di un eroe³³⁰. La quartina di settenari, inoltre, viene citata da Praloran perché «ha notevole fortuna nella poesia della fine dell'Ottocento e per tutto il Novecento»³³¹, ricordando i versetti di Mozart-Da Ponte ma anche spostandosi verso Carducci³³² o Pascoli. Ricorre, però, «la predominanza degli accenti sulle sedi pari»³³³, proprio come nel canto di Rodolfo, dove la linea preferita segue il sistema di 2^a 4^a 6^a, con l'omissione dell'*ictus* di quarta in qualche caso, e la sostituzione del primo *ictus* di seconda con uno di prima posizione in qualche altro verso.

³²⁸ Goldin 1985, 356.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ A questo esempio la stessa Goldin (ibid.) cita *Cavalleria Rusticana* per «il sangue che pretende di far scorrere Alfio».

³³¹ Praloran 2011, 34.

³³² *Pianto antico*, datata 1871, si estende per sedici versi, in quattro quartine, non corrisponde tuttavia lo schema delle rime perché Puccini nell'aria di Rodolfo mantiene il modulo *abba* per tutte le strofe.

³³³ Praloran 2011, 35.

La risposta di Mimì, sullo stesso metro, si snoda su una particolarità linguistica sulla quale si sofferma Serianni: la protagonista si riferisce «a sé stessa in terza persona» (*torna sola Mimì/ ritorna un'altra volta*); pur risultando il riferimento «episodico»³³⁴ e «non significativo perché appartenente al lessico affettuoso-sentimentale». La medesima peculiarità si riscontra anche in *Tosca, I*, nelle parole di Floria (*Arde a Tosca nel sangue il folle amor!*) e successivamente in quelle di Scarpia (*Va', Tosca! Nel tuo cuor s'annida Scarpia!*), ma anche in *Butterfly*, per bocca della protagonista (*E Butterfly, orribile destino, danzerà! /Per te!*).

Quinario

Il verso quinario, come è visibile dal grafico sulle frequenze degli imparisillabi, presenta ben 138 attestazioni solo in *Butterfly*, visibili già dal primo atto, dove Sharpless e Goro cantano sul fugato caratteristico della prima scena ed introducono al brindisi di Pinkerton all'America, nel celebre *Dovunque al mondo*, accompagnato da un intenso movimento d'archi, che si snoda in un'esastica, di prevalenti versi quinari, piani e sdruccioli, sulla sequenza ritmica dominante di 2^a 4^a.

Pinkerton:
 Dovunque al mondo
 il yankee vagabondo
 si gode e traffica
 sprezzando i rischi.
 Affonda l'ancora
 alla ventura...

Per lo più presente come verso introduttivo ai temi originali giapponesi utilizzati da Puccini, nelle felicitazioni delle amiche alla protagonista (*Gioia a te sia*), nei commenti dei parenti durante la cerimonia nuziale (*La sua bellezza/già disfiore*), nella stessa ammirazione di *Butterfly* per il futuro marito (*Bello è così/ che non si può/ sognar più*), il verso quinario si trova anche inserito nelle arie più celebri. In *Un bel dì vedremo* si possono scorgere ben quattro quinari, a conclusione delle frasi melodiche e sintattiche ([...]/ *confin del mare*; [...]/ *la lunga attesa*) o della stessa aria ([...]/ *fede l'aspetto*). Viene tuttavia attestata la presenza del quinario come verso introduttivo ad arie rilevanti, in *Tosca, I* ad esempio, dove *Dammi i colori* conduce a *Recondita armonia* di Rodolfo e in *Tosca, III* dove Cavaradossi *sospirando amorosamente* un *Oh! salvatrice!* esalta *le dolci mani mansuete e pure* dell'amata, nell'ottava di endecasillabi rimati. In *Tosca, I* non un solo verso ma un distico di quinari, isolati rispetto alla polimetria precedente di settenari, quinari ed endecasillabi astrofici, accompagna a *Quale occhio al mondo mai può star di paro*³³⁵:

Tosca:
 Di me beffarda,
 ride

³³⁴ Serianni 2002, 129.

³³⁵ A proposito della metrica sconnessa di questo momento musicale attestata nel libretto originale si è discusso nella sezione dedicata agli endecasillabi.

Cavaradossi:
Follia!

L'apertura dell'aria tramite quinario è attestata anche nell'*incipit* di *Tosca, II*, in una costruzione di terzine simmetriche per metro, entrambe costituite da due quinari e un endecasillabo sdrucchiolo, con la sola rima tra i versi brevi delle strofe, i primi versi (in *falco : palco*) e i secondi versi (in *ora : aurora*).

Scarpia:
Tosca è un buon falco!...
Certo a quest'ora
i miei segugi le due prede azzannano

Doman sul palco
vedrà l'aurora
Angelotti e il bel Mario al laccio pendere.

La medesima tipologia di verso, inserita or qui or lì al bisogno in porzioni polimetriche, viene valorizzata laddove si presenta come distico di rima baciata, in relazione ad esempio ad uno scambio di battute tra Suzuki e la sua *signora*, intente a cogliere dei fiori nel giardino:

Suzuki:
A voi, signora.
Butterfly:
Cogline ancora.
(*Butterfly, Atto secondo*)

O ancora, nella preghiera di Butterfly dell'atto terzo, per il suo bambino:

[...]
degli astri d'or:
dormi tesor!

Anche in *Tosca*³³⁶, Puccini usa frequentemente lo stesso schema, si vedano, dunque, alcuni esempi dal primo atto:

Cavaradossi:
Fa il tuo piacere!
Sagrestano:
Pieno è il paniere...

Sagrestano:
Oh!... Mi rincresce!
Badi, quand'esce
[...]

Analoghi esempi si trovano in *Bohème, I*, nella scena del mercato:

Benoît:

³³⁶ In *Tosca* la frequenza del verso quinario è circa la metà rispetto a *Butterfly*, contando 71 apparizioni.

[...]
o un mappamondo,
o un viso tondo.

Marcello:
Quest'uomo ha voglie
e sconce voglie.

In *Tosca, II* il quinario si trova in posizione di chiusura: a conclusione del *Credo* endecasillabico di Scarpia (introdotto da versi quinari, come evidenziato poco sopra).

Sciarrone:
Spoletta è giunto.
Scarpia:
Entri. In buon punto!

Sempre a chiusura di una scena violenta (*Tosca II, V*), un quinario suggella la confessione libidinosa di Scarpia, prima molestia su Floria, manifestata *con collera*³³⁷ in un richiamo del poliziotto (*A me!... Ti voglio!*), che già aveva dichiarato la sua bramosia qualche verso prima (*Già mi struggea/l'amor della diva!...*). In analoga sede conclusiva si trova, in *Bohème, II*, il quinario tronco *sboccia l'amor*, al termine di un conciso inserto di Parpignol, venditore di giocattoli, che in un *Allegretto giocoso*³³⁸, richiama l'«infanzia innocente»³³⁹, riportando la gracile protagonista Mimì al suo «tempo dei capricci»³⁴⁰. In *Bohème, III* muta l'emozione ma non la collocazione del quinario, tanto che la protagonista malata – nell'addio al suo Rodolfo – sigilla il suo amore, nella *stagion fiorita*, con un distico di quinari:

Mimì:
Vorrei che eterno
durasse il verno.

Un altro impiego potrebbe essere in combinazione con un altro verso, come nella quartina conclusiva dell'atto secondo di *Butterfly*, in endecasillabi e quinari tronchi, in rima alternata *Ab₅'Ab₅'* (rima *A* per gli endecasillabi: *forellini : topolini*; rima *b* per i quinari tronchi: *riguardar : aspettar*).

Butterfly:
Nello shosi³⁴¹ or farem tre forellini
per riguardar,
e starem zitti come topolini
ad aspettar.

³³⁷ Indicazione del libretto nella scena succitata.

³³⁸ Girardi 2011, 77.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Ibid.

³⁴¹ Serianni (Serianni 2002, 156), a questo proposito, attesta la «presenza di *hapax*»: «si tratta di nipponismi occasionali presenti in *Butterfly*, non accolti – ch'io sappia – nemmeno in dizionari: [...] *shosi* è una 'parete divisoria scorrevole nella casa giapponese'».

In *Tosca, III* Puccini utilizza una diversa combinazione di versi, nata dall'accostamento di due quartine di ritmo di prevalente accentazione pari (2^a 4^a, 4^a 6^a, sola 4^a): la prima di quinari e settenari alternati, la seconda di soli quinari, tre piani ed uno tronco. Le strofe d'*incipit* del terzo atto mirano all'esaltazione del reale³⁴², volto in questo caso a «riprodurre il risveglio della città eterna al tocco delle sue mille campane, che a partire dalla cifra 4 suonano mattutino»³⁴³. L'alba su Roma è resa nella sua totale veridicità grazie alle campane inserite nella partitura e al *canto del pastore*, creato appositamente per il lucchese da Luigi Zanazzo, un *buon poeta romanesco* trovatogli dall'amico Alfredo Vandini³⁴⁴. Zanazzo scrisse un'unica quartina di metro lungo, che non rispettava le specifiche richieste da Puccini:

Io de sospiri te ne manno tanti
pe' quante foje smoveno li venti;
tu me disprezzi, io me ciaccoro,
lampena d'oro me fai morì.

Puccini, quindi, decise di apporre «lievissimi ritocchi imposti dalla sua personale ritmica»³⁴⁵, pur apprezzando molto i versi per lui composti, tanto da inserirli nell'opera in maniera definitiva, come si può vedere già dal primo libretto. La prima quartina è inoltre arricchita da una consonanza e un'assonanza all'atona tra il secondo ed il quarto verso (*tanti : venti*), la seconda invece da una rima baciata nei versi centrali (*ciaccoro : oro*).

Io de' sospiri
Ve ne rimanno tanti
pe' quante foje
ne smoveno li venti.
Tu mme disprezzi,
io me ciaccoro,
lampena d'oro
me fai morir!

³⁴² A seguire il verdiano «inventare il vero è meglio»³⁴², come ricorda Girardi (in Girardi 2008, 74).

³⁴³ Ibid.

³⁴⁴ Nei *Carteggi pucciniani* (Puccini 1958, 175), Puccini chiedeva all'amico una cortesia: «[...] Ora ho un piacere a te: quanti!! Devi cercare d'un buon poeta romanesco (Pascarella è in America, peccato). Nell'ultim'atto [di *Tosca*], ci ho un ragazzo pastore che colle pecore passa (non si vede, si finge) sotto il castello e canta una canzone villereccia popolare triste e sentimentale. Dovresti cercare un poeta romanesco, dunque, che mi facesse questa cosa sul metro che t'espongo:

metro

Ho pianto tanto e n'ho fatto una boccia
perché nel core io non t'ho fatto breccia,
o fiori belli,
che state al sol,
chinare il capo,
passa il mio amor.

Ciao e scrivimi subito quando hai trovato. Scusa e grazie.»

Vandini, chiesto consiglio a Don Panichelli (prete amico di Puccini, che lo aiutò nello studio delle campane dell'intera città, per inserirle nella partitura di *Tosca, III*), ebbe il nome di Luigi Zanazzo, amico del presbitero. Don Panichelli definì *deliziosi* i versi dell'amico *Giggi*, pur presentandosi in metro differente da quello che Puccini aveva chiesto.

³⁴⁵ Ibid.

Similmente alla giustapposizione di *Tosca*, *Bohème* – seconda come frequenza del verso (82 presenze in tutta l’opera) – vede il quinario inserito in porzioni di testo polimetriche; quasi sempre si tratta di versi astrofici, destinati alla narrazione. Si osservi un esempio tratto da *Bohème, III* dove Mimì, rispondendo al *Cos’è avvenuto?* di Marcello, inizia una narrazione di endecasillabi, settenari e quinari, armoniosamente confezionati in un regolare schema di rime³⁴⁶; eccone l’*incipit*:

Mimì:
Rodolfo m’ama. Rodolfo si strugge
di gelosia e mi sfugge.
Un passo, un detto,
un vezzo, un fior lo mettono in sospetto...

L’impiego del quinario in *Bohème* si mostra spesso, soprattutto per quanto riguarda primo e secondo quadro, in brevi strofe di versi soprattutto tronchi, in occasione di temi melodici mossi, utilizzati spesso in osteria.

Schaunard e Colline:
Allegrì, e un toast!...
Marcello:
Qua del liquor!
Mimì, Rodolfo e Marcello:
E via i pensier!
Alti i bicchier!
Tutti:
Beviam!... Beviam!...
(*Bohème, quadro II*)

E, dal *cabaret*, per riprodurre l’atmosfera di festa, diffusa tra i *bohèmiens*.

Voci interne:
Trallerallè!
Eva e Noè!

2.2 Parisillabi

Ottonario

Il verso ottonario, già utilizzato nel melodramma da Mozart-Da Ponte per sequenze di futile gelosia³⁴⁷, nelle opere pucciniane ritorna con il medesimo impiego in *Bohème, III* in occasione di un battibecco amoroso tra Musetta e Marcello. Quest’ultimo si mostra geloso perché la “sua” donna *fa all’amor con chi le piace in piena libertà*; il

³⁴⁶ Nella narrazione di Mimì vi sono rime bacciate per l’estensione di dodici versi, fino a che la protagonista non si rivolge nuovamente a Marcello, ponendogli un’altra domanda; nella replica di Marcello, lo schema cambia, pur rimanendo ordinato, in una rima incatenata (*beve : compagnia : lieve*) ed una baciata di conclusione (una rima classica: *fiore : amore*, che Saba nel 1946 avrebbe definito *la più antica, difficile del mondo*).

³⁴⁷ Si rimanda all’analisi delle opere, dove è già stato affrontato l’argomento in occasione di un confronto con gli ottonari de *Le nozze di Figaro*.

bisticcio si articola in tre quartine di ottonari dallo schema in rima alternata (*canti : uniti : amanti : mariti; cappello : ornamenti : zimbello : intraprendenti; etc.*), tanto per Musetta quanto per Marcello, divergendo solamente nell'ultima quartina, due rime bacciate (*serene : cene, mio : addio*) per lei, una rima incrociata (*economia : divenuto : saluto : signoria*) per lui.

Non molto diffuso, ma – sulla stregua del quinario tronco nei brindisi – l'ottonario si presta a brevi scambi di battute immersi nelle danze di *Bohème, IV*, spesso anche introdotti da altro metro, seguendo un ritmo trocaico³⁴⁸ (con l'accento principale sulla terza sillaba, ma non è raro anche l'*ictus* di quinta):

Colline:

Un di noi qui si sbudella.

Schaunard:

Il tuo sangue io voglio ber.

Colline:

Apprestate una barella.

Schaunard:

Apprestate un cimiter.

Un simile scherno riaffiora anche in *Butterfly, I* all'entrata dei parenti giapponesi della protagonista, beffeggiati da Pinkerton proprio in due quartine di soli ottonari dal ritmo trocaico di (1^a) 3^a (5^a) 7^a; la prima quartina segue lo schema *a8b8a8b8* (*sfilata : parentela : mesata : vela*), come in *Bohème*, la seconda invece è dominata dalla rima in -azzo, che amplifica il disprezzo di Pinkerton per i futuri parenti (*pavonazzo : strapazzo : pazzo*), un solo verso rima in *b* (*cela*) con la quartina precedente. Lo schema trocaico degli ottonari conferisce ai medesimi un ritmo veloce, con chiara intenzione derisoria:

Pinkerton:

Che burletta la sfilata

della nova parentela,

tolta in prestito, a mesata.

Certo dietro a quella vela

di ventaglio pavonazzo,

la mia suocera si cela.

E quel coso da strapazzo

è lo zio briaco e pazzo.

L'ottonario si presta ad affine intento parodico in *Butterfly, II* nella scena terza: la protagonista si trova a dialogare con Yamadori, Sharpless e Goro, i quali – ben consapevoli della sceneggiata senza alcun valore legale celebrata al posto del matrimonio – scherniscono la *fede* della giapponesina nei confronti di un possibile ritorno di Pinkerton. Butterfly deride le *avances* verbali di Yamadori (*[...]A voi però/Giurerei fede costante*), rinfacciandogli le molteplici separazioni (*Tante mogli omai toglieste,/vi dovrete abitar*) e rifiutandolo perché *maritata ancor si crede*, come sottolineato da Goro. Malgrado l'insistenza di Sharpless (*Accogliete la proposta/ di quel ricco Yamadori*), Butterfly non vuole cedere: il ritmo danzante, poggiato sul modello

³⁴⁸ La scansione di questo metro si addice alla rapidità della danza sin dall'antica Grecia. La ritmica di tale verso fu riscoperta da Chiabrera nel Seicento e venne utilizzata anche da Metastasio nelle sue canzonette.

trocaico, diviene drammatico con il secco cambio di metro di Butterfly, che abbandona gli ottonari per riversare il suo dolore nell'endecasillabo (*Ho creduto morir... Ma passa presto/ come passan le nuvole sul mare*), decisamente adatto al cambio di tempo e all'«autentica statura tragica»³⁴⁹ che domina l'ultima parte dell'opera.

Inserite invece in un contesto di contemplazione sono le tre quartine di Butterfly (nelle quali Pinkerton interviene solo in *extremis* a completare l'ultimo quadrisillabo dell'amata): l'ammirazione «romantica del cielo stellato e della natura»³⁵⁰ ricorda senz'altro il vicino Leopardi, anche e soprattutto per l'inserimento di una componente sovraterrena, partecipe alla vita della protagonista. Il richiamo di Pinkerton alla *notte serena* suggerisce un parallelismo con il *profondo/infinito seren*³⁵¹, così come il successivo riferimento leopardiano alla *solitudine immensa*³⁵², perfettamente in linea con la sensazione di abbandono di Butterfly, che ha appena provato la vergogna del disconoscimento dell'intera famiglia d'origine. Allo stesso campo semantico appartengono inoltre termini usati da Puccini e da Leopardi, nella sfera del fuoco possono essere inseriti l'*arder* delle *stelle*³⁵³, le *tante facelle*³⁵⁴, la *favilla* che *brilla* con il suo *baglior*³⁵⁵ e gli *sguardi fiammei*³⁵⁶. A questo proposito è opportuno sottolineare che entrambi evidenziano l'importanza dell'atto visivo: Puccini insiste sul predicato verbale *vidi*³⁵⁷, Leopardi predilige *miro*³⁵⁸. Pur con qualche somiglianza, Puccini conclude le sue quartine con la partecipazione *dei firmamenti* al sentimento della sua giovane protagonista (*Tutto estatico d'amor/ ride il cielo!*), mentre Leopardi ribadisce il suo *esser frate*³⁵⁹, perché a lui *la vita è male*³⁶⁰.

Le quartine di Puccini, inoltre, possiedono una cornice metrica ben definita, poiché tutti gli ottonari seguono lo schema di (1^a) 3^a (5^a) 7^a, sebbene con modello di rime differente: la prima quartina si sviluppa in due rime bacciate (*stelle : belle, favilla : pupilla*³⁶¹), la seconda diverge con una sequenza in rime alternate (*attenti : riguardare : firmamenti : mare*), la terza – variando ulteriormente – chiude l'aria con una rima incrociata (*pieni : languor : amor : vieni*).

³⁴⁹ Girardi (Girardi 2013, 72) fornisce un'ottima analisi drammaturgico-musicale, nella quale nota che «il tema giapponese su scala pentafona intonato da Butterfly raggiunge per la prima volta un'autentica statura tragica; [...] e di qui in poi rappresenterà l'immagine del suo destino ineluttabile, con esito devastante, e prolettico nel finale, visto che [tale] melodia suggerirà l'intera vicenda».

³⁵⁰ Ivi, 64.

³⁵¹ Leopardi 2014, vv. 87-88.

³⁵² Ivi, v. 89.

³⁵³ Ivi, v. 84.

³⁵⁴ Ivi, v. 86.

³⁵⁵ Puccini, *Butterfly*, I

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Leopardi 2014, v. 84.

³⁵⁹ Ivi, v. 102.

³⁶⁰ Ivi, v. 104.

³⁶¹ In Leopardi la rima faceva coincidere i corpi luminosi con un termine della sfera del fuoco (*stelle : facelle*), Puccini ne emula l'attenzione in una consonanza (*stelle* con *favilla*), scegliendo con cura di inserire una ripetizione della lettera *l* nei quattro sostantivi di fine verso (*stelle : belle; favilla : pupilla*), quasi a formare un'identità di rima per l'intera quartina, che non si sarebbe creata senza il dialogo tra le rime bacciate. Analogamente a Leopardi, Puccini rima i sostantivi delle due categorie semantiche, creando connessione tra loro, nella seconda rima baciata, tramite *favilla : pupilla*, dove *pupilla* è sinonimo di *stelle*, nominate pochi versi prima (v.84).

Butterfly:
Dolce notte! Quante stelle!
Non le vidi mai sì belle!
Trema, brilla ogni favilla
col baglior d'una pupilla.

Oh! quanti occhi fisi, attenti
d'ogni parte a riguardare!
Lungi via, pei firmamenti,
via pei lidi, via pel mare

quanti fiammei sguardi pieni
d'ineffabile languor!
Tutto estatico d'amor
ride il cielo!

Pinkerton:

Vieni, vieni!...

(*Butterfly, Atto I*)

Tosca, nello sviluppo del verso ottonario, ha un comportamento a sé stante, perché – pur limitandone l'uso – lo adopera in tre differenti contesti. Il primo caso, in *Tosca, I*, coincide con un duetto tra Floria e Mario e nasce in occasione della futile gelosia di lei, proprio come in *Bohème, III*: Puccini, nell'opera romana, tuttavia, cambia la fisionomia del bisticcio tra gli amanti, delineandolo come una moderata richiesta di perdono ed una successiva dichiarazione reciproca, che *la dolce anima acquieta*. Tosca, gelosa del colore degli occhi della Maddalena, riconosce di *tormentare* Mario *senza posa*, ma aggiunge di essere certa del *perdono*, se (il pittore) *guarda al suo dolor*. Sebbene la sezione di ottonari e quadrisillabi non sia inscrivibile in uno schema di rime preciso, si individua comunque una rima interna, tra un quadrisillabo ed il suo completamento di verso, come segue:

Tosca:
[...]
senza posa.
Cavaradossi:

Mia gelosa!

Il secondo impiego riguarda *Sale, ascende l'uman cantico*, in *Tosca, II*, dove una esastica di ottonari coesi nello schema di 1^a 3^a (5^a) 7^a³⁶² apre la cantata celebrativa:

Sale, ascende l'uman cantico,
varca spazi, varca celi,
per ignoti soli empirei,
profetati dai Vangeli,
a te giunge o re dei re,
questo canto voli a te.

Il coro esegue la prima esastica in attesa dell'entrata di Tosca, che tuttavia influirà sul metro utilizzato nella seconda parte della cantata: pur trattandosi di un'altra esastica, è composta stavolta da soli tre ottonari (due dei quali sdruciolli) in combinazione con un

³⁶² Tutti i versi seguono il ritmo di 1^a 3^a (5^a) 7^a: in due soli manca l'*ictus* centrale di quinta.

settenario, un senario ed un quinario. La sequenza ritmica si divide quindi in due modelli: la prima, poliritmica, segue l'accentazione pari (sia per il settenario sia il quinario) di 2^a 4^a (6^a), la seconda – invece – propria degli ottonari, ha come modello una scansione trocaica di 1^a 3^a (5^a) 7^a, alla quale si avvicina anche il verso senario, per l'*ictus* di quinta. Nella esastica risalta inoltre una «rete di sottili filamenti sonori»³⁶³, che accentua la scelta ritmica dei librettisti: *varca, varca, vangeli, voli, soli, celi, ignoti, profetati, cantico, canto; celi, vangeli, giunge, re, te*.

Il terzo esempio riguarda una combinazione di ottonari e quadrisillabi; nel primo caso tale commistione di versi portava ad un duetto tra gli amanti, ora ad una preghiera. Floria si inginocchia dinanzi a Scarpia, implorando per la vita dell'amato. Si viene a creare un'esastica di ottonari e quadrisillabi, perfettamente alternati, collegati tra loro da un'evidente rima baciata:

Tosca:
 Mi vuoi supplice ai tuoi piedi!
 Ecco – vedi –
 le man giunte io stendo a te!
 e mercé,
 umiliata e vinta, aspetto
 d'un tuo detto.

Senario

Il senario non è molto adoperato dal Puccini, a dimostrarlo è infatti l'esiguo numero di iterazioni: *Tosca* ne vanta il maggior numero con 30 occorrenze, seguita da *Bohème* con 16 e *Butterfly* con 13. Il verso ricopre infatti una minima parte percentuale dei versi totali delle opere analizzate (2,07%). Curioso è come in *Tosca* l'utilizzo del verso senario sia confinato al solo atto secondo, nelle sue 29 occorrenze, costituendo un buon 10,1% dei versi di *Tosca, II*. Numeri a parte, il primo senario si trova inserito nella seconda parte della *Cantata* di Tosca ed è anticipato da ottonari sdrucchioli (con *ictus* in (1^a) 3^a (5^a) 7^a), dei quali, tuttavia, non segue il ritmo, poiché preferisce anticipare l'accento di 2^a ³⁶⁴, caratteristico del quinario conclusivo della *Cantata* medesima. Si veda il frammento a seguire:

Voce di Tosca e Coro:
 [...]
 Dio che fosti innanzi ai secoli
 alle cantiche degli angeli
 quest'inno di gloria
 or voli a te!
 [...]

³⁶³ D'Angelo 2013, 191. Scelgo di riportare la sua definizione per riprodurre l'idea di un'unica fibra musicale che procede, pur con lievi modifiche, dall'inizio alla fine della strofetta; qui per allitterazione, qui per ripresa dei singoli frammenti sonori da una parola alla successiva, come fosse una catena, formata da anelli simili.

³⁶⁴ Il senario *quest'inno di gloria* accenta infatti in seconda ed in quinta posizione.



La linea melodica riportata, seguita sia dal soprano sia dal coro, riflette la sillabazione senaria del verso: la suddivisione in sei parti è chiara, sebbene in più momenti non vi sia una sola figura musicale che corrisponde al computo sillabico. A questo proposito infatti è bene evidenziare la presenza della legatura tra note diverse, necessaria ad una migliore comprensione della ripartizione metrica: nella battuta centrale si individuano tre legature, che racchiudono le sei figure musicali in tre suddivisioni (corrispondenti alla seconda, terza e quarta sillaba del senario).

Un'abbondante successione di senari (per l'esattezza 24) è ripartita tra Scarpia e Tosca nella scena successiva alla *Cantata*:

Scarpia:

Parlate!...

Tosca:

No... mostro!

Lo strazi... l'uccidi

Scarpia:

Lo strazia quel vostro

silenzio assai più.

Tosca:

Tu ridi... tu ridi

all'orrida pena?

Scarpia (*con feroce ironia*):

Mai Tosca alla scena

più tragica fu!

(*Con fermezza a Tosca, guardandola fissa negli occhi*)

Quei pianti e rimbrotti

son vani.

Tosca:

Mercé!

Scarpia:

Ov'è l'Angelotti?

Rispondi, dov'è?

Tosca (*con voce soffocata*):

Nol so.

Scarpia:

La vendetta

Su Mario cadrà.

(*Grida in tono di comando*)

Sciarrone!

Tosca (*smarrita*):

No... aspetta...

(*Vuol parlare, smania, resiste ancora*)

Non posso...

(*A mani giunte*)

Pietà...

Scarpia (*per finirla*):

Aprite le porte

che n'oda i lamenti!

[...]

In questa porzione di senari Tosca è protagonista dell'interrogatorio condotto dal poliziotto. I versi sono articolati in un'interessante suddivisione in quartine per lo più riconducibili ad uno schema di rime *a₆b₆a₆b₆*, volte ad unire rispettivamente un distico di Floria ed uno di Scarpia³⁶⁵. A conclusione del momento cruciale dell'inquisizione³⁶⁶ vi è un senario di grande spessore tematico (*l'amor della diva*), che apre al tentativo di violenza verso la donna (poiché già di lei si *struggea* Scarpia). Impaurita, Floria, *si rifugia dietro il canapè*, scappando dal poliziotto, che – in preda al desiderio – l'aveva chiamata a sé con l'ultimo senario dell'atto (*t'ho giurata mia!*...).

In ordine di frequenza troviamo quindi *Bohème*, che – pur avendo una percentuale minima di senari (1,54%) – adopera il verso senario nei primi tre quadri (a differenza di *Tosca* che concentra l'utilizzo in un solo atto). In *Bohème, I* si snodano due quartine (una in rima baciata e l'altra in rima alternata), dal ritmo veloce. L'andatura rapida è riconoscibile anche grazie al medesimo *ictus* di 2^a 5^a, caratteristica degli otto versi consecutivi:

Schaunard (*entra [...], gettando a terra alcuni scudi*):

La Banca di Francia

Per voi si sbilancia.

Colline (*raccattando gli scudi insieme a Rodolfo e Marcello*):

Raccatta, raccatta!

Marcello (*incredulo*):

Son pezzi di latta!...

Schaunard (*mostrandogli uno scudo*):

Sei sordo?... Sei lippo?

Quest'uomo chi è?

Rodolfo (*inchinandosi*):

Luigi Filippo!

M'inchino al mio Re!

In *Bohème, II* spicca invece la presenza di quattro senari semi consecutivi (il primo è separato dagli altri tre da un quinario e due settenari), pronunciati da Alcindoro de Mitonneaux, un *signore pomposo*, mentre rincorre una *bella signora*:

pel Quartier latino...

No, non ci sta...

Io non ne posso più!

Ragazza benedetta,

tal foga m'affoga!

Mi sloga e sgarretta

Tal furia scorretta.

Il primo senario diverge dai suoi simili non solo per la dislocazione (rispetto agli altri) ma anche per la posizione del primo accento, che occupa la terza sillaba del verso (*pel Quartier latino*). I tre senari consecutivi, invece, dimostrano una forte coesione negli

³⁶⁵ Le prime due quartine dell'interrogatorio vengono escluse da tale schema, in quanto le rime appaiono come segue: *mostro* : *uccidi* : *vostro* : *più*, *ridi* : *pena* : *scena* : *fu*. La seconda quartina riprende la rima *uccidi* nel primo verso (con *ridi*) e rispecchia la conclusione tronca nel quarto (*più* nella prima, *fu* nella seconda). Sebbene lo schema rimico sia diverso nelle suddette quartine, l'accostamento tra un distico di Floria ed uno di Scarpia rimane.

³⁶⁶ L'interrogatorio si estende per due scene: la scena IV (intrisa di senari) e la V (polimetrica).

ictus di 2^a 5^a. È inoltre da far presente che tale gruppo versale non è stato musicato dal compositore: compare, infatti, nel solo libretto. Messo in musica è, invece, un distico (assegnato nuovamente ad Alcindoro), successivo di poche pagine. Nei due senari si mantiene il ritmo di 2^a 5^a in quanto peculiare del tempo *Allegro alla marcia*, già proprio della porzione precedentemente riportata:

Quel canto scurrile
mi muove alla bile!

Si osserva con ammirazione come questo distico faccia parte di una sezione polimetrica, nella quale i diversi protagonisti³⁶⁷ talvolta dialogano tra loro e talvolta commentano la situazione borbottando o rivolgendosi al pubblico tramite degli *a parte*. Ogni personaggio utilizza il metro che più si confa' all'argomento esposto (o al commento, come si diceva poco sopra) scegliendo quindi tra senari, novenari³⁶⁸ ed endecasillabi³⁶⁹.

Butterfly si guadagna il bronzo con l'1,26% di frequenze grazie a qualche sporadico intervento di senari, diluito nella totalità dei tre atti dell'opera. La prima apparizione è in *Butterfly, I*, in una strofa polimetrica di Suzuki, dove risiedono per la maggioranza settenari (nel numero di 6 ripetizioni), ma si trovano anche quinari e senari (nel medesimo numero di 2 frequenze):

Suzuki:
Sorrìde Vostro Onore?
Il riso è frutto e fiore.
Disse il savio Ogunama:
dei crucci la trama
smaglia il sorriso.
Schiude alla perla il guscio,
apre all'uomo l'uscio
del paradiso.
Profumo degli dei...
Fontana della vita...

Due quartine di senari introducono all'aria di novenari *Bimba dagli occhi pieni di malia*, nella forma di un *a due*, affidato alle voci di Butterfly e di Pinkerton. Si vedano le sole strofe della protagonista orientale:

Quest'obi pomposa
di scioglier mi tarda
si vesta la sposa
di puro candor.

Tra motti sommessi
sorrìde...mi guarda.
Celarmi potessi!

³⁶⁷ Si ricorda che la scena è sovraffollata, essendo ambientata al mercato.

³⁶⁸ Marcello espone i suoi novenari:

Se tu battessi alla mia porta
t'andrebbe il mio core ad aprir!

³⁶⁹ Parallelamente ai senari di Alcindoro, Rodolfo canta i suoi endecasillabi:

Spento amor non risorge. È fiacco amore
quel che le offese vendicar non sa.

Ne ho tanto rossor!

Ed ora le sole quartine del militare americano:

Pinkerton:

Con moti di scoiattolo
i nodi allenta e scioglie!...
Pensar che quel giocattolo
è mia moglie. Mia moglie!

Ma tale muliebre
grazia dispiega, ch'io
mi struggo per la febbre
d'un subito desio.

Si noti la particolarità della sovrapposizione esecutiva di due metri vicini³⁷⁰, che vede Butterfly protagonista di due quartine di senari e Pinkerton di altrettante quartine di settenari. Nell'esecuzione di *Quest'obi pomposa* si alternano un senario di Butterfly ed un settenario di Pinkerton, talvolta due versi di metro differente vengono interpretati nelle medesime battute. Di seguito si espongono due esempi, nel primo è visibile l'alternanza dell'esecuzione versale, nel secondo la contemporaneità.

- 1) Il primo distico di Butterfly *Quest'obi pomposa/ di scioglier mi tarda* non viene ascoltato solo dal pubblico ma anche da Pinkerton, che inizia il suo canto in settenari poco prima dell'*incipit* del terzo verso della moglie (*si vesta la sposa*).

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is labeled 'BUTT.' and the bottom staff is labeled 'PINK.'. Both staves are in G major (one sharp) and 2/4 time. Butterfly's line starts with the lyrics 'Quest' - bi pom - po - sa di scio - glier mi tar - da... si'. Pinkerton's line starts with the lyrics 'Con mo - ti di sco -'. There is a bracket under Butterfly's line that says '(guardando amorosamente Butterfly)'. The two lines overlap significantly, illustrating the simultaneous execution of different meters.

- 2) Butterfly e Pinkerton nella partitura di sotto riportata seguono due linee melodiche divergenti, che però eseguono contemporaneamente: il senario tronco di Butterfly (*di puro candor*) è accompagnato nell'esecuzione dal settenario sdrucchiolo di Pinkerton (*Pensar che quel giocattolo*). Non vi è simmetria nella performance dei versi degli sposi, si può notare che i versi non sono disposti in un rapporto di 1:1: nell'esempio sottostante il settenario (*è mia moglie. Mia moglie!*) di Pinkerton non aspetta il senario successivo di Butterfly (*Tra motti sommessi*). Il verso di Butterfly inizia infatti sul finire della battuta, sincrono al *mia* di Pinkerton. L'asimmetria è dovuta dalla diversa metrica delle figure musicali utilizzate nelle due linee melodiche: una più ampia e distesa, l'altra più cromatica.

³⁷⁰ Nella medesima opera è una prassi il canto di due o più personaggi che condividono almeno la tipologia di verso (se non l'intera linea melodica), a differenza di questa porzione lirica, che vede invece l'utilizzo di metri vicini. Un chiaro esempio è in *Butterfly, I* quando la parentela di sesso femminile della sposa commenta la scelta dello sposo, a tratti apprezzandone la presenza (*Egli è bel, mi pare un re!*), servendosi del medesimo metro come comune denominatore: le cugine e le amiche di Butterfly in questa porzione si esprimono per soli ottonari tronchi.



Lo schema rimico è più semplice nei versi dell'americano, caratterizzati da un alternato $a_7''b_7a''b_7$ (*scoiattolo : scioglie : giocattolo : moglie*). Le quartine di Butterfly seguono invece un bellissimo filamento sonoro ricco di vocali *O* e *U* e di suoni delicati e graziosi, quanto l'*obi*³⁷¹ che lei stessa indossa. La musicalità delle consonanti e di alcuni nessi consonantici (*b, p, gl, n, nd, mm, r*) viene accostata a vocali e gruppi vocalici che ritornano tra una quartina e l'altra. Si percepisce un'unica catena sonora, costruita sull'apertura della *O*: dal primo sostantivo della prima quartina all'ultimo della seconda (*obi, pomposa, sposa, scioglier, vesta, sposa, puro, candor, sommessi, sorride, potessi, rossor*).

I rimanenti due senari di Butterfly – diluiti negli atti successivi (uno in *Butterfly, II* ed uno in *Butterfly, III*) – sono accomunati dalla terminazione tronca. *Danzerà per te*, nel secondo atto, è opportunamente avvolto in una cornice polimetrica ben guarnita di versi tronchi (quinari, settenari ed endecasillabi), sebbene non prenda parte ad alcuno schema rimico. *Dormi sul mio cor*, all'alba del terzo atto, è inserito invece in una quartina, ancora una volta polimetrica, dallo schema $a_5b'{}_5a_5b'{}_7$. Altra nota da porre ai versi finali di Butterfly stremata dal dolore è la presenza, nella quartina, di alcuni *ictus* ribattuti (*amòr mìo, mìo còr*) che vengono accentuati nell'esecuzione e contribuiscono a conferire maggiore *pathos* alla scena:

Butterfly:
Dormi, **amor mio**,
dormi sul **mio cor**.
Tu sei con Dio
ed io col mio dolor.

Quadrisillabo

In coppia vincente con l'ottonario, già esaminato, è il verso quadrisillabo. Si rileva una presenza minima di tale tipologia soprattutto in *Tosca*, dove rappresenta la percentuale dell'1,05% con otto occorrenze, seguito da un solo punto percentuale in più, sia in *Bohème* (2,79%), sia in *Butterfly* (2,10%).

In *Tosca* il quadrisillabo è in costante combinazione con l'ottonario: dal duetto tra gli amanti nato per la futile gelosia di Floria in *Tosca, I* (*Dilla ancora/ la parola/ che consola/ dilla ancora!*) alla preghiera della stessa protagonista che – *supplice* – implora Scarpia di risparmiare il suo amato in *Tosca, II* (*Ecco – vedi –/ le man giunte io stendo a te!/ e mercè,/ umiliata e vinta, aspetto/ d'un tuo detto.*). L'unico momento lirico dell'opera in cui il quadrisillabo si presenta separato dall'ottonario è in *Tosca, III*, dove è accompagnato da quinari e settenari (per lo più tronchi):

Trionfal

³⁷¹ L'*obi* è una fascia di seta che, come da uso giapponese, viene portata sul kimono.

di nova speme
 l'anima freme
 in celestial
 crescente ardor.
 In armonico vol
 l'anima sale
 all'estasi d'amor.

È interessante combinare la partitura, poiché *Trionfal* è l'unico quadrisillabo, che apre l'unisono dei due amanti. Non vi è, nella linea melodica, nessuna pausa iniziale che completi il verso in una struttura più ampia, magari quinaria o settenaria. Si osservi, inoltre, la solennità conferita dalle due minime (*Tri-on*) e dalla semibreve (*fal*), interpretate *con grande entusiasmo*³⁷².

29 Andante sostenuto
 (con grande entusiasmo)

TOSCA
 Tri - on - fal di no.va spe - me l'a.ni.ma fre.me

CAV.
 Tri - on - fal di no.va spe - me l'a.ni.ma fre.me

In *Bohème* la situazione è leggermente differente, perché non sempre la ricorrenza del quadrisillabo è strettamente connessa a quella dell'ottonario. Un primo esempio è riscontrabile in *Bohème, I*, dove *Che? Mimi?* di Rodolfo introduce uno scambio di battute in endecasillabi e settenari; un'altra dimostrazione è in *Bohème, II*, dove la folla si accorda sul luogo in cui incontrarsi (*Al Caffè!*). Una serie di quadrisillabi di *Bohème, II* riporta la combinazione con gli ottonari, nella discussione tra Musetta e Alcindoro:

Musetta:

[...]

Ahi!

Alcindoro:

Che c'è?

Musetta:

Qual dolore, qual bruciore.

Alcindoro:

Dov'è?

Musetta:

Al piè.

Sciogli, slaccia – rompi, straccia

te ne imploro – Alcindoro!

Alcindoro:

Zitta, zitta!

Musetta:

Dio che fitta!

Alcindoro:

Qui?

Musetta:

Più in giù...

³⁷² Indicazione di interpretazione nella partitura.

Si evidenziano le sembianze di un doppio quadrisillabo nel distico di Musetta:

Sciogli, slaccia – rompi, straccia
te ne imploro – Alcindoro!

Questa osservazione nasce *in primis* dalla disposizione della punteggiatura, che guida ad una scansione interna in versi di quattro sillabe (il trattino ripartisce visivamente i versi), *in secundis* per la vicinanza con i quadrisillabi, dei quali inoltre il distico condivide lo schema metrico, per il primo verso di 1^a 3^a, di sola 3^a per il secondo.

Un ulteriore uso della misura quadrisillabica si può scorgere in *Bohème, III*, dove il momento musicale *Una terribil tosse* di Rodolfo è letteralmente commentato da Mimì con degli *a parte*, inseriti parallelamente ai settenari dell'aria del tenore.

Rodolfo:	Mimì:
Mimì di serra è fiore.	È finita!
Povertà l'ha sfiorita.	O mia vita!
[...]	

Si veda nella partitura che il quadrisillabo di Mimì *È finita!* occupa la parte finale del settenario di Rodolfo, in particolare le ultime due sillabe (*fio-re*). Le figure musicali eseguite simultaneamente differiscono per il ritmo: a Rodolfo sono assegnate due semiminime, a Mimì quattro crome. Anche il quadrisillabo *O mia vita!* si sviluppa nella misura di quattro crome, ricalcando tuttavia il medesimo schema ritmico del settenario corrispondente (*Povertà l'ha sfiorita*), eseguito in contemporanea.

L'ultima occorrenza di questa tipologia versale in *Bohème* si riscontra nel quarto quadro, dove – in seguito ad una sezione di versi corti (prevalentemente quinari) – si affaccia una quartina di quadrisillabi consecutivi, accomunati per la maggioranza da uno schema ritmico di 1^a 3^a (solo il secondo verso manca dell'accento di prima) e legati inoltre tra loro da una rima alternata *a4b4a4b4* (*fiacco : decotto : tacco : gotto*):

Rodolfo:
Basta!
Marcello:
Fiacco!
Colline:
Che **decotto!**
Marcello:
Leva il tacco!
Colline:
Dammi il gotto!

La prima sezione di quadrisillabi in *Butterfly, I* è inserita in seguito ad un tema originale giapponese³⁷³ e corrisponde ad «uno scorcio di presentazione della sposa»³⁷⁴. La porzione di sotto riportata si compone di sedici versi totali, quindici dei quali sono quadrisillabi, interrotti da un solo quinario tronco (*ancor ne so*):

Butterfly:
 Gran ventura.
 Le amiche:
 Riverenza.
 Pinkerton:
 È un po' dura
 la scalata?
 Butterfly:
 A una sposa
 costumata
 più penosa
 l'impazienza.
 Pinkerton:
 Molto raro
 complimento.
 Butterfly:
 Dei più belli
 ancor ne so.
 Pinkerton:
 Dei gioielli!
 Butterfly:
 Se vi è caro
 sul momento...
 Pinkerton:
 Grazie, no.

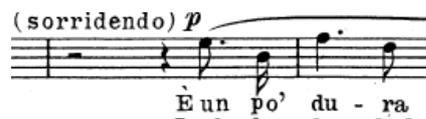
Degna di nota è l'originalità pucciniana peculiare della partitura in corrispondenza di tale sezione di quadrisillabi: ogni verso con accento metrico di terza è accompagnato da alcuni giochi ritmici nella figura musicale cui è abbinato. Si rileva quindi una successione ritmica di brevi appoggi per le sillabe precedenti all'accento metrico (una croma per ogni sillaba, fino ad una nota di valore più lungo nell'*ictus* di *ventura*), come si può vedere di seguito:



Un altro divertimento pucciniano affidato alla linea melodica del verso quadrisillabico si concretizza in un'inversione del ritmo, rispetto a quanto accadeva nel primo esempio. Se in *Gran ventura* la successione delle figure musicali poteva essere schematizzata in una sequenza di due note dal valore breve ed una lunga conclusiva, in *È un po' dura* lo scheletro diventa la doppia ripetizione di un gruppo di due figure, una lunga ed una breve.

³⁷³ Come osserva Girardi (Girardi 2013, 54): «[...] Puccini riserva un secondo tema originale ingemmato dagli idiofoni, che si spegne sull'inchino delle giapponesi».

³⁷⁴ Ivi, 55.

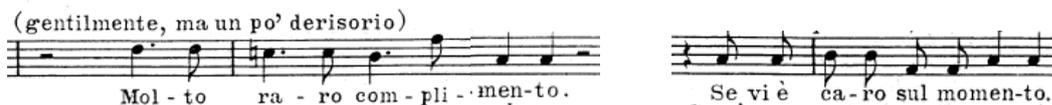


Anche qui l'accento metrico di terza è sostenuto da una semiminima puntata in prima posizione di battuta: tale figura musicale possiede un valore maggiore rispetto alla semicroma che la precede e alla croma che la succede (in termini di durata, nello spazio delle battute prese in esame).

La *varietas* artistica pucciniana sul quadrisillabo non si esaurisce in due soli modelli, anche se molti versi seguono lo schema ritmico di figura lunga-figura breve del verso *È un po' dura*, sia con semicroma come in *po*³⁷⁵, sia con una croma (come accade nella quarta sillaba del medesimo verso: *ra*). Si può scorgere tuttavia un terzo modello di combinazione ritmica in questa sezione di quadrisillabi, del quale si riporta la partitura:



Il verso *l'impazienza* di Butterfly sembra seguire per il primo emistichio lo schema lunga-breve (avendo come prima figura una semiminima puntata accompagnata poi da una croma), ma si avvertono delle difficoltà nelle ultime due sillabe. Pur avendo l'accento metrico in una figura musicale lunga (la semiminima che ospita la terza sillaba), si rileva la presenza di un'ulteriore nota estesa (un'altra semiminima): lo schema ritmico si trasforma così, quindi, in lungo-lungo. È necessario, ora, appoggiarsi al libretto. Ogni volta che la frase si avvia verso la conclusione (individuabile facilmente grazie al punto fermo di fine verso) lo spartito mostra una sequenza di figure musicali che seguono lo schema di lunga-breve-lunga-lunga. *L'impazienza* risulta infatti il quarto verso (perciò il conclusivo) della quartina in cui è inserito (*A una sposa/ costumata/ più penosa/ l'impazienza.*). Lo stesso schema con le duplici figure lunghe nelle battute conclusive del verso si riscontra anche nei quadrisillabi *complimento* (che conclude il distico *Molto raro/complimento.*) e *sul momento* (al termine del distico *Se vi è caro/ sul momento.*), che presentano tra loro anche un intreccio rimico (*raro : complimento : caro : momento*). Si inserisce, per completezza, la linea melodica, per evidenziare quanto appena esposto:



Butterfly, II vede la presenza di due soli quadrisillabi, inseriti in sequenze polimetriche: il primo (*Morta! Morta!*) nell'«aria drammatica»³⁷⁶ *Che tua madre* di *Butterfly*, il secondo (*Va pei fior!*) in un duetto dalla connotazione esotica. Il

³⁷⁵ Come si può rilevare dal frammento di partitura riportato poco sopra.

³⁷⁶ Girardi 2013, 72.

denominatore comune di tali momenti musicali è la scelta di un tema giapponese di sottofondo, tanto per *Che tua madre* quanto per il duetto in *Allegretto moderato*: «lo spazio sonoro» – argomenta Girardi – «si riempie del tintinnio scintillante degli idiofoni, delle scale vaporose di violini e di spezie armoniche»³⁷⁷.



Come si evince dalla partitura, i due quadrisillabi non si presentano nel medesimo schema ritmico o melodico, come accadeva invece per la sezione precedente di versi conseguenti: la loro appartenenza a sezioni polimetriche risalta invece per la medesima posizione – nei rispettivi momenti musicali – a seguito, cioè, di endecasillabi.

Butterfly:
[...]
Questo mestier che al disonore porta!
Morta! Morta!

Butterfly:
[...]
Di fior, come la notte è di faville.
Va' pei fior!

2.3 Versi doppi

Ad introdurre la sezione sui versi doppi, Daniele Darra, nella sua tesi sulla librettistica verdiana³⁷⁸, cita Silvio D'Anna ed il “periodo quadrato”³⁷⁹. Il trattatista, a questo proposito, sosteneva che «il numero quattro, e il suo quadrato, sono le basi della musica»³⁸⁰. Un'ulteriore osservazione, di Fabbri stavolta, precisa come tale numero (quattro) sia la ragione prima della «maggior diffusione delle misure duplicate [...] utili per sostenere le frasi a due membri»³⁸¹. Ci limitiamo ad osservare, in questa sede, che in Puccini la presenza dei versi doppi è rilevante: 3,15% in *Tosca*, 3,28% in *Bohème*, 6,51% in *Butterfly*.

In *Tosca* la sezione dei versi doppi (nello specifico di doppi settenari) appare coesa e racchiusa nel solo atto II; tale peculiarità di suddivisione in metri e motivi musicali viene affrontata anche da Targa³⁸², il quale evidenzia come «sul piano formale [...] i motivi ricorrenti» siano «entità che si inseriscono nella trama del discorso musicale influenzandone la conformazione»³⁸³. *Tosca, II* è l'atto di svolta dell'opera (sebbene questa sia un susseguirsi di azioni) che vede protagonisti di un interrogatorio la cantante e Scarpia: il poliziotto, con grande autorità, cerca di mettere in soggezione

³⁷⁷ Girardi 2013, 75.

³⁷⁸ Darra 2014.

³⁷⁹ Ivi, 24.

³⁸⁰ Fabbri 2007, 129.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² Targa 2012, 124.

³⁸³ Ibid.

Floria, per farsi rivelare il nascondiglio di Angelotti. Tosca tentenna, perché sente le grida di dolore del suo amato Mario, ma – dopo aver brevemente parlato con lui (negli ultimi doppi settenari della porzione di testo che segue) – si rincuora e nega ancora una volta le informazioni al disgustoso antagonista.

Scarpia:

[...]

quell'aria sgomenta...

Tosca:

Sgomento alcun non ho...

Scarpia:

La storia del ventaglio?

Tosca:

Fu sciocca gelosia...

Scarpia:

L'Attavanti non era dunque alla villa?

Tosca:

No!

Egli era solo.

Scarpia:

Solo? Ne siete ben sicura!

Tosca:

Nulla sfugge ai gelosi. Solo! Solo!

Scarpia:

Davver?

Tosca:

Solo, sì!

Scarpia:

Quanto fuoco! Par che abbiate paura
di tradirvi.

(Chiamando)

Sciarrone, che dice il Cavalier?

Sciarrone:

Nega.

Scarpia:

Insistiamo.

Tosca:

Oh, inutile!

Scarpia:

Lo vedremo, signora.

Tosca:

Dunque, per compiacervi, si dovrebbe mentir?

Scarpia:

No, ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora
assai penosa...

Tosca *(sorpresa)*:

Un'ora penosa? Che vuoi dir?

Che avviene in quella stanza?

Scarpia:

È forza che si adempia

la legge.

Tosca:

Oh! Dio!... Che avvien?!!

Scarpia:

Legato mani e piè

il vostro amante ha un cerchio uncinato alle tempia,
che a ogni niego ne sprizza sangue senza mercè!

Tosca:
 Non è ver, non è vero! Sogghigno di demòne...
 Quale orrendo silenzio!... Ah! Un gemito... pietà!
 Scarpia:
 Sta in voi salvarlo.
 Tosca:
 Ebben... ma cessate!
 Scarpia:
 Sciarrone,
 sciogliete!
 Sciarrone:
 Tutto?
 Scarpia:
 Tutto.
 (*Sciarrone entra di nuovo nella camera della tortura, chiudendo.*
A Tosca)
 Ed or... la verità.
 Tosca:
 Ch'io lo veda!...
 Scarpia:
 No!
 Tosca (*riesce ad avvicinarsi all'uscio*):
 Mario!
 La voce di Cavaradossi:
 Tosca!
 Tosca:
 Ti fanno male
 ancora?
 La voce di Cavaradossi:
 No – Coraggio – Taci – Sprezzo il dolor!
 Scarpia:
 Orsù, Tosca, parlate.
 Tosca (*rinfrancata dalle parole di Cavaradossi*):
 Non so nulla!
 Scarpia:
 Non vale!

La cascata di doppi settenari, che riempie in gran parte *Tosca, II*, segue per la maggior parte uno schema rimico alternato articolato in quartine, fatta eccezione per due strofe (quella iniziale e quella conclusiva), che invece sono in forma di terzina. Non mancano le conclusioni tronche (*davver, dolor, Cavalier, mentir, dir, piè, mercè, pietà, verità, etc.*), che anzi costituiscono quasi la metà delle rime di questa porzione di versi doppi (precisamente il 47,61%). Un ulteriore impatto sonoro è dato dalla fitta presenza di filamenti sonori, strettamente collegati alla consonante *r* (*aria, storia, sicura, paura*), *s* dentale e palatale (*sciocca, sciogliete, Sciarrone, solo, salvarlo, insistiamo, assai, cessate*) e *z* (*stanza, forza, sprizza, sprezzo, silenzio*). La propensione per i suoni duri, come la geminata di *sogghigno* e di *sciocca*, evidenzia l'asprezza del dialogo tra Tosca e Scarpia, in linea perfetta con l'argomento trattato³⁸⁴. Il *niogo* deciso di Floria e l'insistenza del poliziotto creano una simmetria nel libretto, anche per la disposizione a gradino dei versi, perfettamente distribuiti tra i due cantanti:

³⁸⁴ Tosca si oppone con tutta la sua forza al poliziotto, che vuole conoscere la verità sul nascondiglio di Ancelotti; Floria si opporrà anche quando Scarpia, accecato dal desiderio, le confesserà di volerla possedere fisicamente.

Scarpia:
 [...]

quell'aria sgomenta...

Tosca:

Sgomento alcun non ho...

Tosca:
 [...]

Che avviene in quella stanza?

Scarpia:

È forza che si adempia

[...]

Nella partitura di quest'ultimo esempio, la situazione è ancor più chiara, poiché risulta evidente il doppio settenario (con le sue quattordici sillabe) sotto forma di quattordici figure musicali, sette affidate a Tosca nel primo emistichio del verso (*Che avviene in quella stanza?*) ed altrettante assegnate a Scarpia per la seconda parte del medesimo verso (*È forza che si adempia*):

Che avviene in quella stanza?!
 È forza che si adempia

Non sempre vi è simmetria nella divisione del doppio settenario, spesso vi è una sproporzione nella ripartizione:

Scarpia: [...]

assai penosa...

Tosca

Un'ora penosa? Che vuoi dir?

Nei versi riportati, Scarpia, che ha appena invitato Tosca a dire la verità (*No, ma il vero potrebbe abbreviargli un'ora/ [...]*), conclude la sua frase con l'*assai penosa* che costituisce appena un quinario del primo emistichio del doppio settenario in questione. A Tosca viene quindi assegnata gran parte del verso. La protagonista femminile esprime, nella sua linea melodica, un grande affanno, perché angosciata dalla prigionia di Mario:

U - n'ora pe. - no - sa? Che vuoi dir? _____ C

Il canto di Tosca si dilata in corrispondenza del secondo settenario (*penosa? Che vuoi dir?*) nel valore delle figure musicali: si possono notare infatti semiminime e semiminime puntate, al contrario delle semicrome della battuta precedente (addirittura quattro sulla stessa nota di *la* per il completamento del primo settenario con *un'ora pe*).

Altra tipologia ricorrente, in questo frammento di *Tosca, II*, è la seguente:

Tosca:
Ch'io lo veda!...
Scarpia: No!
Tosca (*riesce ad avvicinarsi all'uscio*): Mario!
La voce di Cavaradossi: Tosca!
Tosca: Ti fanno male
[...]

È senza dubbio interessante il serrato botta e risposta tra i personaggi (in questo caso Tosca, Scarpia e la voce esterna di Mario); la costruzione a scalino con brevi battute non impedisce la simmetria nella parte centrale del doppio settenario, dove i due amanti si chiamano reciprocamente (*Mario!*, *Tosca!*). L'invocazione di Tosca (*Mario!*) chiude il primo settenario, quella di Mario (*Tosca!*) apre il secondo.



Nella partitura, il grido di dolore dei due amanti viene contenuto in una stessa battuta: si può constatare un'unica differenza nel richiamo di Mario, il quale ricorre *dolorosamente* (così suggerisce Puccini stesso) a due *mib*, contro i *fa* di Tosca. La voce squillante del soprano viene incupita da un brivido di tribolazione nelle note del tenore: Mario sta soffrendo e la sua tortura si evince dalla linea melodica (nell'utilizzo del *mib*), sebbene voglia celarlo all'amata (*sprezzando il dolor*³⁸⁵).

In *Tosca, III* si può individuare l'ultimo doppio settenario dell'opera, che si presta ad introdurre il duetto *Trionfal/di nova speme*:

Tosca:
[...]
armonie di colori...
Scarpia: ed armonie di canti.

Il libretto riporta una simmetria senza eguali, poiché il doppio settenario viene scisso ed assegnato nella medesima misura a Tosca e a Mario, nel rapporto di un settenario ad un settenario (Tosca: *armonie di colori*; Mario: *ed armonie di canti*). Vi è tuttavia una discontinuità tra libretto e partitura, poiché in quest'ultima si legge *armonie di canti, diffonderem*.

³⁸⁵ Mario alla richiesta *Ti fanno male/ancora?* di Tosca risponde con fermezza *No – Coraggio – Taci – Sprezzo il dolor!*.

Esigenze metrico-musicali impongono alla partitura di abbinare un verso lungo e tronco (*armonie di canti diffonderem*)³⁸⁶ al settenario *armonie di colori*, per favorire l'inserimento di molteplici terzine.

Analogamente a *Tosca, II*, *Bohème* mantiene la stessa concentrazione di versi doppi e la applica in *Bohème, I*, osando maggiormente nella tipologia utilizzata: se *Tosca* adotta soli doppi settenari, *Bohème* adopera anche doppi quinari. Il primo estratto di *Bohème, I* contiene una sequenza consecutiva di dieci doppi settenari:

Marcello:

Rodolfo, io voglio dirti un mio pensier profondo:
ho un freddo cane.

Rodolfo:

Ed io, Marcel, non ti nascondo
che non credo al sudore della fronte.

Marcello:

Ho diacciate
le dita quasi ancora le tenessi immollate
giù in quella gran ghiacciaia che è il cuore di Musetta...

Rodolfo:

L'amore è un caminetto che sciupa troppo...

Marcello:

... e in fretta!

Rodolfo:

dove l'uomo è fascino

Marcello:

e la donna è l'alare...

Rodolfo:

l'uno brucia in un soffio...

Marcello:

l'altro sta a guardare.

Rodolfo:

Ma intanto qui si gela...

Marcello:

e si muore d'inedia!

Rodolfo:

Fuoco ci vuole...

Marcello:

Aspetta... sacrificiam la sedia!

Ad una prima lettura si possono distinguere le cinque rime bacciate che caratterizzano i dieci versi succitati: *profondo* : *nascondo*, *diacciate* : *immollate*, *Musetta* : *fretta*, *alare* : *guardare*, *inedia* : *sedia*. Una peculiarità nelle rime può essere riscontrata nella proficua

³⁸⁶ Il verso *armonie di canti diffonderem* non è propriamente un endecasillabo, in quanto presenta un *ictus* di quinta (*canti*).

presenza della geminata³⁸⁷ (*diacciate, immollate, Musetta, fretta*). Internamente ai dieci versi, invece, si può scorgere la medesima terminazione in *-ore* nei sostantivi *cuore, amore, sudore* e *muore*, unita alla presenza delle medesime vocali *u* e *o* ricorrenti anche in *uomo* e *fuoco*. Per quanto riguarda invece le consonanti, è evidente una fitta presenza di *d* (*freddo, nascondo, credo, dita, sudore*), *p* (*pensier, profondo, sciupa, troppo*), *c* (*cane, cuore, credo, caminetto, ancora, sacrificiam*) e *g* (*giù, gela, gran, guardare, ghiacciaia*).

Un'altra sezione di doppi settenari si presenta in una piccola sequenza di sei versi consecutivi, ordinati in rime bacciate (*segni : pegni, fuoco : poco, sedia : inedia*). I rimandi alla porzione di testo precedente sono significativi, soprattutto per quanto concerne la tematica del fuoco ed il *morire d'inedia*.

Colline:

Già dell'Apocalisse appariscono i segni.

In giorno di vigilia non si accettano pegni!

(*Si interrompe sorpreso*)

Una fiammata!

Rodolfo:

Zitto, si dà il mio dramma...

Marcello:

...al fuoco.

Colline:

Lo trovo scintillante.

Rodolfo:

Vivo.

Colline:

Ma dura poco.

Rodolfo:

La brevità, gran pregio.

Colline:

Autore, a me la sedia.

Marcello:

Presto. Questi intermezzi fan morire d'inedia.

Non manca la costante attenzione alla resa sonora della parte lirica, che viene accentuata particolarmente dall'allitterazione delle consonanti *t*, *s* e *z* (*intermezzi, zitto, brevità, questi, trovo, scintillante, accettano, Apocalisse, appariscono, segni*).

Segue immediatamente un nuovo settore di sette versi doppi, di doppi quinari per la precisione. In *Bohème, I* si rileva una copiosa presenza di versi «con spezzature»³⁸⁸ (direbbe Gaetano Rossi):

Rodolfo:

Atto secondo.

Marcello (*a Colline*):

Non far sussurro.

Colline (*con intenzione di critico teatrale*):

Pensier profondo!

Marcello:

³⁸⁷ Tale specificità non è riscontrabile solo in rima ma anche in alcune parole interne ai versi, come ad esempio in *soffio, caminetto, ghiacciaia* e *troppo*.

³⁸⁸ Fabbri 2007, 134. In questa occasione, Fabbri cita «le missive di Rossi a Gouillion, durante la preparazione di *Maria di Brabante* (ottobre-dicembre 1829)».

Giusto color!

Rodolfo:

In quell'azzurro – guizzo languente

Sfuma un'ardente – scena d'amor.

Colline:

Scoppietta un foglio.

Marcello:

Là c'erano baci!

Rodolfo:

Tre atti or voglio – d'un colpo udir.

(*Getta al fuoco il rimanente dello scartafaccio*)

Colline:

Tal degli audaci – l'idea s'integra.

Tutti:

Bello in allegria – vampa svanir!

In quanto a musicalità i doppi quinari di *Bohème* si distinguono dagli altri versi doppi: la caratteristica fondamentale che conferisce a questi un potere musicale maggiore degli altri è la rima. Non si fa riferimento alla coppia di rime bacciate (*color : amor, udir : svanir*), individuabili nella terminazione dei quattro versi tronchi, bensì al riscontro regolare di rime interne: talvolta tra la terminazione di un verso ed il primo quinario del verso successivo (*languente : ardente, intègra : allegra*), talvolta tra il primo quinario di un verso ed il primo quinario del successivo (*secondo : profondo, foglio : voglio*) o ancora tra la terminazione di un verso doppio ed il primo quinario di un altro verso, non immediatamente successivo (*baci : audaci*).

L'idea del fuoco, di fronte al quale si trovano i personaggi di tale scena, è riscontrabile già nell'onomatopeico *scoppietta* che aiuta l'ascoltatore ad immaginare un caminetto acceso. Contribuiscono inoltre al borbottio del *guizzo languente* il suono delle geminate (*atti, bello, allegra*), la stessa rima in *-ente*, l'insistenza sui suoni aspri, in particolare sulle consonanti *r* (*sussurro, color, azzurro, tre, ardente, amor, or, udir, intègra, allegra, svanir*) e *p* (*pensier, profondo, scoppietta, colpo, vampa*).

Bohème, *I* ospita un doppio quinario, costituito da due quinari sdrucchioli:

Rodolfo:

Fulgida folgori la sala splendida.

La partitura conferma la scansione doppia del verso dal punto di vista metrico, concedendo un breve "respiro", se così si può definire, tra il primo ed il secondo quinario. I due emistichi divergono per l'accentazione, 1^a 4^a contro 2^a 4^a, e per le differenti allitterazioni che li caratterizzano. La forte presenza di fricativa con palatale o velare nel primo quinario (*fulgida, folgori*) trova specularità nell'uso insistente di *s, l* e *d* (*sala, splendida*) nel secondo quinario. La scansione del ritmo risulta omogenea, poiché stabile su figure musicali cromatiche.



L'ultima parte di *Bohème, I* dedicata ai versi doppi corrisponde ad uno dei primi dialoghi tra Rodolfo e Mimì, la quale – bussando alla porta di Rodolfo – prega *di grazia* che le venga riacceso *il lume* che teneva tra le mani, spento da una *sventata*. Curioso

come la sequenza di doppi settenari venga introdotta da un doppio senario, di Rodolfo, Colline e Marcello:

Rodolfo (*sull'uscio*):

Colline, sei morto?

Colline (*lontano, dal basso della scala*):

Non ancor!

Marcello (*più lontano*):

Vien presto!

L'esecuzione rapida del verso doppio introduce all'*Allegretto* imminente; l'effetto di dinamismo viene amplificato grazie alla scrittura musicale, che predilige figure cromatiche. Il primo senario è interamente suddiviso in crome: è possibile individuarne ben sei in corrispondenza del primo emistichio del verso doppio (*Colline, sei morto?*) grazie alla sillabazione visibile nella linea tenorile, che corrisponde *in toto* alla scansione metrica del libretto. Se per il primo senario l'unica linea melodica a venir toccata era quella di Rodolfo, il secondo senario è invece affidato alle voci di Colline prima e Marcello poi. Il secondo emistichio del verso assume una forma *a gradino*, caratteristica dell'intera produzione librettistica. *Non ancor!| Vien presto!*, seppur dilatato in due piani versali, costituisce non solo l'unico completamento al senario di Rodolfo ma anche il modello della porzione dei successivi doppi settenari dialogati e – inevitabilmente – disposti su più livelli.

Musical score for Rodolfo, Marcello, and Colline. Rodolfo's part is marked "rapidamente". Marcello's part is marked "(più lontano)". Colline's part is marked "(lontano, dal basso della scala)". The lyrics are: Rodolfo: "Col - li - ne, sei morto?"; Marcello: "Vien presto!..."; Colline: "Non an - cor!".

La vicina sequenza di doppi settenari si estende per quattordici versi, disegnando abilmente un continuo dialogo tra i due amanti; la comunicazione è tuttavia articolata in un persistente "ping-pong" di brevissimi scambi di parole, già dal primo verso:

Musical score for Mimì and Rodolfo. Mimì's part is marked "(bussa timidamente alla porta) (di fuori)". Rodolfo's part is marked "(alzandosi)". The lyrics are: Mimì: "Scusi. Di grazia, mi s'è spento"; Rodolfo: "Chi è là!? Una donna!".

Alla domanda di Rodolfo (*Chi è là?*), scaturita dal *timido bussare alla porta* di Mimì, la malata protagonista femminile si scusa, dando al poeta modo di sentire che si tratta di *una donna!*, solo allora lei potrà esporre la motivazione della sua visita (*mi s'è spento/il lume*).

Rodolfo:

Chi è là?

Mimì (*di fuori*):

Scusi.

Rodolfo:
Una donna!

Mimi:
Di grazia, mi s'è spento
il lume.

Rodolfo:
Ecco.

Mimi (*sull'uscio, con il lume spento in mano ed una chiave*):
Vorrebbe?

Rodolfo:
S'accomodi un momento.

Mimi:
Non occorre.

Rodolfo (*insistendo*):
La prego, entri.

Mimi (*entra: è presa da soffocazione*):
Ah!

Rodolfo:
Si sente male?

Mimi:
No... nulla.

Rodolfo:
Impallidisce!

Mimi (*presa da tosse*):
È il respir... Quelle scale...

(*Sviene. [...]*)

Rodolfo:
Ed ora come faccio?... come faccio?...

(*va a prendere dell'acqua e ne spruzza il viso di Mimi*)
Così!

(*Guardandola con grande interesse*)
Che viso da malata!
(*Mimi rinviene*)
Si sente meglio?

Mimi (*con un filo di voce*):
Sì.

Rodolfo:
Ma qui c'è tanto freddo. Segga vicino al fuoco.
(*[...] la conduce a sedere presso al camino*)
Aspetti... un po' di vino...

Mimi:
Grazie...

Rodolfo:
A lei.

Mimi:
Poco, poco.

Rodolfo:
Così?

Mimi:
Grazie.

(*Beve*)

Rodolfo (*ammirandola*):
(Che bella bambina!)

Mimi (*levandosi, cerca il suo candeliere*):
Ora, permetta
che accenda il lume. È tutto passato.

Rodolfo:
Tanta fretta?

Mimi:

Sì.

(Rodolfo accende il lume di Mimi e glielo consegna senza far parola)

Grazie. Buona sera.

Mimi (esce, poi riappare sull'uscio):

Oh! sventata!

La chiave della stanza!

Rodolfo:

Eh?!

Mimi:

Dove l'ho lasciata?

Rodolfo:

Non stia sull'uscio; il lume, vede, vacilla al vento...

(Il lume di Mimi si spegne)

Mimi:

Oh Dio! Torni ad accenderlo.

Rodolfo (accorre [...]) ma avvicinandosi alla porta anche il suo lume si spegne [...])

Ecco... Anche il mio s'è spento!

Il costante riferimento al *lume*³⁸⁹ potrebbe considerarsi come un accenno alla flebile fiamma del loro amore, condizionato dalla malattia di Mimi (che appare sin da subito con un *viso da malata* agli occhi dell'amato). Rodolfo, pur confidando all'amico Marcello in *Bohème, III* la situazione della fanciulla (*Mimi è tanto malata! Ogni dì più declina./[...] è condannata!*) e rammaricandosi di non poter fare abbastanza per la sua salute (*[...] per richiamarla in vita/ non basta amore!*), non manca di *adagiarla su una sedia, presso al camino*. Metaforica è l'immagine di Mimi, *sull'uscio*, con il *lume che vacilla al vento* e l'accoglienza nello studio di Rodolfo, che si contrappone per il vigore del fuoco. Dai versi doppi riportati poco sopra emerge un concentrato di tenerezza e dolcezza, suscitate in Rodolfo dalla sua *bella bambina*: ad accentuare il tema di un amore accarezzato e protetto dal poeta sono senz'altro i suoni dolci che pervadono la scrittura librettistica, accompagnati spesso da un unico appoggio sulla nota di *la*, per entrambi i cantanti. Il soprano *recita cantando* questi versi doppi *con un filo di voce* ed il tenore, in virtù di una profonda attenzione per l'amata, si adegua e continua sulla stessa linea melodica; si può notare nella partitura del primo verso e nel frammento che segue.

MIMI (sull'uscio con un lume spento in mano)
Vor-reb-be? Non occorre. (insistendo)

ROD. S'accomodi un momento. La prego, en-tri.

Una suggestione ulteriore nell'atmosfera è creata dalla ripetizione di suoni consonantici delicati e morbidi: presente con insistenza è la *l*, che pervade l'estratto dal già menzionato *lume*, attraversando poi altre parole come *bella*, *vacilla*, *impallidisce*, *accenderlo*, *lei*, *quelle*, *scale*, *nulla*, *malata*. Frequente è anche il nesso consonantico *-sc* (*impallidisce*, *lasciata*). Anche il nesso *-nt* appare in misura copiosa, poiché caratteristico della rima baciata *spento* : *momento* (*spento* ritorna, inoltre, in rima con

³⁸⁹ Il termine viene ripetuto ben tre volte in una manciata piuttosto esigua di versi.

vento, nel distico di chiusura), del participio *sventata*, del predicato *sente*, dell'avverbio *tanto*. Il suono consonantico *t* viene adoperato con una certa costanza, sia scempio (*lasciata, entri, torni*), sia con la geminata (*permetta, fretta, tutto*).

Contrariamente a quanto accadeva in *Bohème* per i versi doppi, per la frequente conformazione a gradino, in *Butterfly* il libretto presenta in via di massima una struttura visivamente più compatta. Si prenda, ad esempio, il seguente estratto da *Butterfly, I*:

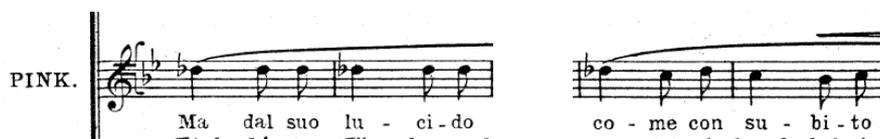
Pinkerton:

Amore o grillo – donna o gingillo
 dir non saprei. – Certo colei
 m'ha colle ingenue – arti invescato.
 Lieve qual tenue – vetro soffiato
 alla statura – al portamento
 sembra figura – da paravento.

Ma dal suo lucido – fondo di lacca
 come con subito – moto si stacca,
 qual farfalletta – svolazza e posa
 con tal grazietta – silenziosa
 che di rincorrerla – furor m'assale
 se pure infrangerne – dovessi l'ale.

I dodici doppi quinari, strutturati in due esastiche, sono accortamente segnalati a libretto dalla presenza della punteggiatura. I doppi quinari seguono inoltre un denso sistema rimico, che alterna la rima tra i quinari del medesimo verso (*grillo : gingillo, saprei : colei*) alla rima tra i primi quinari di due versi consecutivi (*ingenue : tenue, statura : figura, farfalletta : grazietta*) o dei secondi quinari, sempre di versi conseguenti (*invescato : soffiato, portamento : paravento, lacca : stacca, posa : silenziosa, assale : ale*).

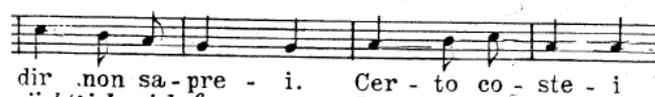
Vi è simmetria anche nella tipologia di quinari abbinati: nella seconda esastica, ad esempio, *Ma dal suo lucido* e *come con subito* mantengono la peculiarità di versi sdrucchioli, affiancati rispettivamente a *fondo di lacca* e *moto si stacca* che, oltre ad essere in rima baciata tra loro, sono entrambi quinari piani. Analogamente a quanto appena illustrato, anche *che di rincorrerla* e *se pure infrangerne* sono due versi sdrucchioli (benché non in rima), affiancati ancora una volta a due quinari in rima baciata e piani (*furor m'assale* e *dovessi l'ale*). A conferma di tale osservazione metrica, vi è una successione di figure musicali dal medesimo valore in corrispondenza della stessa tipologia versale. Si prenda in considerazione la linea melodica dei quinari sdrucchioli *Ma dal suo lucido* e *come con subito*:



Si può notare con facilità la successione di una semiminima e due crome che si ripete due volte, nelle sei figure analizzate: il numero sei rispecchia infatti le sillabe in cui si suddivide il verso. Lo schema di una nota lunga e due brevi ricorda inoltre il sistema di disposizione degli *ictus*: gli accenti di prima e quarta ricalcano, ancora una volta, una simmetria con il valore delle figure. Queste ultime ospitano l'accento solo laddove si configurino come idonee (cioè in presenza di un tempo forte); nel nostro caso le

semiminime detengono gli *ictus* in quanto occupano (anche) il battere (cioè il tempo forte).

Allo stesso modo si comportano anche i versi piani. Si vedano *dir non saprei* e *Certo costei* nella loro linea melodica:



Ancora una volta la sequenza ritmica delle cinque figure musicali (corrispondenti anche qui alla sillabazione del quinario piano) è ordinata in una semiminima, due crome e due semiminime tanto per la prima parte del verso doppio, quanto per la seconda. L'accentazione si mantiene di prima e di quarta anche qui, appoggiandosi su figure idonee ad accogliere gli *ictus*, in quanto figure dal valore più importante in termini di durata, rispetto alle sillabe coincidenti con la croma (più rapide nell'esecuzione e di peso specifico minore).

A differenza degli esempi precedenti *Butterfly, II* spicca per un'interruzione che divide esattamente a metà una sezione di doppi settenari:

Suzuki:

Tutti i fior?...

Butterfly:

Tutti. Pesco, viola, gelsomino,
quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiori.

Suzuki:

Uno squallor d'inverno sarà tutto il giardino.

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

Suzuki:

A voi, signora.

Butterfly:

Cogline ancora.

Suzuki:

Sovente a questa siepe veniste a riguardare
lungi, piangendo nella deserta immensità.

Butterfly:

Giunse l'atteso, nulla ormai più chiedo al mare;

diedi pianto alla zolla, essa i suoi fior mi dà.

Le due quartine di versi doppi vengono interrotte da due quinari in rima baciata (*A voi, signora./ Cogline ancora.*), inseriti tra le due porzioni di doppi settenari, spezzando quindi l'andamento ininterrotto di questa tipologia nelle tre opere prese in analisi. Le quartine riportano il medesimo schema rimico alternato: la prima è caratterizzata dalle rime tra *gelsomino : fiori : giardino : qui*, la seconda da *riguardare : immensità : mare : dà*. La rima tronca conserva una precisa posizione, tanto nella prima quanto nella seconda quartina, occupando in entrambe le terminazioni del secondo e del quarto verso. Un approfondimento sulle peculiarità rimiche si vedrà nel capitolo 3.

2.4 Versi latini

In questo paragrafo si è ritenuto opportuno raccogliere i versi latini pucciniani, individuati nelle opere analizzate. In *Madama Butterfly* non vi è alcuna presenza di questa tipologia versale, *Bohème* in due occasioni ricorre a brevi interventi latini (presentati in forma ibrida), in *Tosca* invece se ne può individuare una copiosa presenza.

Si prendano in esame subito i versi dell'opera romana. Il primo estratto appartiene a *Tosca, I* ed ha come protagonista il sagrestano che – in un eccesso di bigottismo³⁹⁰ – *si inginocchia e prega sommesso l'Angelus*³⁹¹, non appena sente il rintoccare delle campane che lo preannunciano.

Angelus Domini nuntiavit Mariae,
et concepit de Spiritu Sancto.
Ecce ancilla Domini,
fiat mihi secundum verbum tuum.
Et Verbum caro factum est,
et habitavit in nobis.

Nel libretto tali versi latini sono riportati tra parentesi quadre; anche se «figurano solo in partitura», osserva Girardi, i versi dell'*Angelus* «fanno parte a buon diritto del testo»³⁹². La *performance* operistica prevede l'osservanza della partitura in modo rigoroso, motivo per il quale il sagrestano possiede una propria linea melodica, nella quale recita l'*Angelus*.

L'esastica latina fu realizzata per Puccini dall'amico Don Pietro Panichelli, al quale il compositore chiese alcuni versetti religiosi perché urgeva di un importante «effetto fonico»³⁹³, determinato da «forti accenti fonici»³⁹⁴. Nonostante l'*Angelus* sia stabile sul *re*², la disposizione delle figure musicali è essenziale per percepire la ritmicità dei versi.

(scende dall'impalcato) (suona l'Angelus - s'inginocchia e prega sommesso)

o. *Angelus Domini nuntiavit Ma.-ri.-æ,*
(12) And.º religioso ½=58 Lo stesso mov.º

Un piccolo appunto sul canto gregoriano è doveroso, prima di procedere con l'analisi. La notazione gregoriana appare come quadrata, dall'XI secolo, grazie a Guido D'Arezzo, monaco e musicologo. I neumi (così vengono chiamate le figure musicali disposte sul tetragramma) non seguono una metrica particolare: non seguono una notazione basata su differenze di durata. Non esistendo figure più lunghe e più corte, il canto gregoriano si basa su regole convenzionali di pronuncia e di accenti, tramandate tra le generazioni di monaci e religiosi. I neumi non avevano uno schema ritmico ma erano utilizzati in funzione del testo cantato, a patto che questo fosse eseguito in modo

³⁹⁰ Girardi 2008, 45.

³⁹¹ Indicazione pucciniana.

³⁹² Girardi 2008, 39.

³⁹³ Puccini 1958, 168.

³⁹⁴ Ibid.

due la precedono, due la succedono. La particolarità gregoriana (ma non solo) del finale di verso (e frase, in questo caso) è riscontrabile anche qui: due semiminime per le ultime due sillabe (di *Sancto*).

Chi scrive si è presa la libertà di distinguere gli accenti cosiddetti “rilevanti” in corrispondenza di figure idonee ad ospitarli, poiché l’intero *modus* gregoriano prevede frequentissimi accenti, anche minimi. In particolar modo per quanto riguarda il primo verso, per esempio, la prima sillaba di *Domini* ad una lettura va senza dubbio accentata: così accade anche nel recitato. Sebbene non vi sia una semiminima, ma una croma, l’accento si deve percepire ugualmente, per la posizione (in battere) che la sillaba *Do* occupa. Seguendo questo ragionamento, ogni sillaba in battere porta potenzialmente un accento. Il ritmo può essere però disturbato nel suo procedere cromatico dalla presenza delle semiminime, che modificano la linearità della successione delle sole crome, spostando anche gli accenti, in quanto le note dalla durata di un quarto occupano un intero movimento ed escono dallo schema cromatico (il quale accentua in modo alternato le crome, distinguendo un ottavo accentabile, perché in battere, ed uno non accentabile, perché in levare).

A prova della estrema malleabilità della questione accenti, si inseriscono un paio di esempi, apparentemente contraddittori tra loro.



Il primo esempio si presenta come estremamente variegato, mostrando sia crome sia semiminime in successione, in modo completamente diverso da quanto accadeva in precedenza (con il primo verso dell’*Angelus*). La differenza sostanziale è che *Fiat mihi secundum Verbum tuum* sembra quasi un verso ripartito, se si guarda la partitura: *Fiat mihi* segue lo schema illustrato sopra per il distico di apertura (crome-semiminime), ma *secundum Verbum tuum* è letteralmente dominato dalle semiminime, potenzialmente tutte accentabili (perché occupano un intero movimento, comprendendo quindi sia il battere sia il levare di esso).

Nel verso successivo *Et Verbum caro factum est* si può individuare invece una situazione totalmente differente.



Quasi la totalità del verso si presenta in crome, solo *est* è sorretto da una semiminima. La croma, in questo caso particolare, ha la funzione di posporre l’unico vero appoggio nell’ausiliare di terza persona singolare. Se, ad una semplice lettura del verso, viene spontaneo accentare *Verbum*, *caro* e *factum*, la pratica gregoriana pretende una chiara e scandita scansione di ogni sillaba (si presuppone che Puccini abbia voluto inserire ripetutamente una figura di croma per indicare l’importanza della sillabazione).

Prima che il sipario scenda su *Tosca, I*, Scarpia è protagonista di un monologo (*Va', Tosca!*), che continuerà sotto il nome di *Credo* nell'atto successivo³⁹⁶. Cresce, nel sottofondo, un «ostinato di campane»³⁹⁷, che richiama alla liturgia: Girardi insiste sul «primo tocco di colore liturgico, dovuto sia al timbro [delle campane] sia al fatto che le note delle campane vengano recepite come una *finalis* (*sib*) e una *repercussio* (*fa*) gregoriane»³⁹⁸. Girardi ci illustra³⁹⁹ come Puccini abbia creato una scala modale ipomisolidia (cioè gregoriana) «unendo la nota conclusiva del secondo versetto del *Te Deum* in uso presso le chiese romane a quello successivo».

La folla riceve una benedizione dal cardinale, seguendo la classica forma latina liturgica, prima di intonare a gran voce il *Te Deum*.

Cardinale e folla:

Adjutorum nostrum in nomine Domini.

Qui fecit caelum et terram.

Sit nomen Domini benedictum.

Et hoc nunc et usquem in saeculum.

La linea melodica della partitura è particolare, forse perché evidenzia il modo in cui questo frammento latino deve venire eseguito: *con voce parlata*.

The musical score shows four staves. The top staff is for 'Ragazzi e Sop.' with the instruction '(il Cardinale benedice la folla che reverente s'inchina)'. The other three staves are for 'Tenori', 'Bassi', and 'CAPITOLO-12 Bassi'. The tempo is 'p con voce parlata'. The lyrics are: 'Adjutorum nostrum in nomine Domini. Qui fecit caelum et terram.' The score features a rhythmic pattern of five semiminims and three crotchets, with triplets indicated by a '3' over the notes.

È evidente come non siano ben distinguibili le note (manca la notazione nel pentagramma) ma si possa comprendere solo il loro valore (di croma o di semiminima), per fornire con precisione ai cantanti le istruzioni dei valori da eseguire. All'invocazione del Cardinale, articolata in dodici crome ed una semiminima, risponde unanime la folla, utilizzando cinque semiminime e tre sole crome. Può sembrare irrilevante la scelta di crome e semiminime disposte in quest'ordine, ma sicuramente Puccini sapeva che la liturgia si serviva del medesimo metro da lui adoperato per i frammenti intonati della benedizione.

³⁹⁶ Cfr all'analisi del *Credo* di Scarpia (p. 35).

³⁹⁷ Girardi 2008, 58.

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Ibid. La *finalis* è la nota che caratterizza un modo, la *repercussio*, solitamente, è la nota attorno la quale si organizza la melodia. Essendo una quinta sopra la *finalis*, è considerata come un intervallo perfetto. I modi gregoriani costituiscono un ottimo antenato anche per i trattati contrappuntistici moderni, poiché basano i loro principi di composizione anche sulla perfezione degli intervalli di quinta e ottava (in un'esercitazione di contrappunto, per esempio, le diverse linee melodiche devono essere disposte per lo più in intervalli di 8^a 5^a 1^a).

Si presti ora attenzione ad un analogo botta e risposta, per la seconda parte della benedizione, diviso tra Cardinale e folla (che, di nuovo, risponde unanime).

Si osservi tuttavia come la struttura metrica in due semiminime della conclusione della frase del Cardinale (*Sit nomen Domini benedictum*) riprenda la risposta precedente della folla (*Qui fecit caelum et terram*), ricalcando ancora una volta il *modus* gregoriano, che prevedeva un rallentando nella fine di verso. Le due semiminime di chiusura sigillano il verso, tanto per l'ultimo intervento del Cardinale, quanto per il primo della folla. Si noti inoltre come la risposta della folla all'invocazione del Cardinale (*Et hoc nunc et usque in saeculum*) segua assiduamente la copiosità di figure musicali di croma, come accadeva nella richiesta d'aiuto del prelado (*Adjutorum nostrum in nomine Domini*), ricalcando la conclusione sdrucchiola (*Domini, saeculum*), rinforzata da tre crome. È opportuno concentrarsi anche sugli *ictus* dei quattro versi. Il primo e l'ultimo verso della quartina latina sono accomunati da una forte omogeneità di accenti, di 3^a 5^a 8^a:

Adjutorum **no**strum in **no**mine Domini
Et hoc **nunc** et **us**quem in **sa**eculum.

I due versi centrali, invece, presentano una somiglianza per quanto riguarda l'*incipit* del verso, poiché in entrambi si percepiscono forti gli accenti di 2^a e 4^a:

Qui **fecit** caelum [...]
Sit **nomen** **Do**mini [...]

Se la quartina della benedizione del Cardinale era riscontrabile sia nel libretto sia nella partitura, l'ultima apparizione latina di *Tosca*, I rimane tuttavia nella sola partitura, come accadeva per l'*Angelus* del sagrestano.

Te Deum laudamus:
Te Dominum confitemur!
Te aeternum Patrem
omnis terra veneratur!

Si tratta del *Te Deum*, cantato a gran voce dalla folla cattolica, mentre Scarpia, «incurante delle preghiere, intona una melodia cromatica (*A doppia mira/tendo il*

voler)⁴⁰⁰, in un sensuale clima armonico di triadi aumentate»⁴⁰¹. L'invocazione liturgica rivolta a Dio costituisce il «culmine»⁴⁰², in seguito a due momenti che crescono in modo parallelo «fino al parossismo»⁴⁰³: da una parte Scarpia, in preda ai suoi pensieri (vorrebbe Mario *al capestro* e Tosca *tra le sue braccia*), dall'altra l'assemblea di fedeli che partecipa alla cerimonia solenne. La struttura melodica del medesimo *Te Deum* riprende l'intensità musicale del cromatismo di Scarpia e «conferma l'abilità di Puccini nel realizzare un evento drammatico mediante una struttura musicale estremamente sofisticata, densa di riferimenti e suggestioni»⁴⁰⁴. Un'abilità che si rileva anche in un «atteggiamento caro a Verdi»⁴⁰⁵: «inventare il vero»⁴⁰⁶, infatti, è la soluzione verdiana alla semplice emulazione ed è quanto accade nella soluzione gregoriana che Puccini adopera negli scorci liturgici di *Tosca*.

In partitura si può leggere il primo verso di quest'ultima quartina latina nell'opera romana (*Te Deum laudamus*); si evince una solennità dalla prima indicazione di *fortissimo* (*ff*) e dalla disposizione delle note nella partitura che costituiscono un'incredibile sensazione di *legato*, per dar vita ancor più ad un acceso contrasto al monologo del temibile antagonista, grazie anche alla compattezza del coro.

⁴⁰⁰ L'*incipit* cromatico della melodia del barone al quale viene fatto riferimento è il seguente. Si noti con cura la discesa cromatica *la^b-sol[#]-la^b*.

Si noti l'indicazione pucciniana *con ferocia*, che si pone in contrasto con il clima di adorazione che avvolge l'intera comunità in preghiera.

⁴⁰¹ Girardi 2008, 58.

⁴⁰² Ibid.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ivi, 59.

⁴⁰⁵ Ibid.

⁴⁰⁶ Ibid.

Sebbene non vi sia una compattezza negli *ictus* riscontrabili nei versi (solo l'accento di seconda ritorna nei primi tre, ma manca nell'ultimo), si può notare una certa simmetria nella disposizione di un verso corto ed uno successivo più lungo.

Il primo distico si compone di *Te Deum laudamus*, un senario di 2^a 5^a, che anticipa *Te Dominum confitemur*, ottonario di 2^a 7^a. Il secondo distico, invece, alterna un quinario di 2^a 4^a, *Te æternum Patrem* (con sinalefe tra prima e seconda sillaba, come suggerisce la partitura), ad un ottonario di 1^a 3^a 7^a, *omnis terra veneratur*.

SCAR. Sop. e Contr. Ten.

ff ff ff ff

Te æ - ter - num Pa - trem

Te æ - ter - num Pa - trem

Te æ - ter - num Pa - trem

Te æ - ter - num Pa - trem

(RR) allarg. Grandioso

Te æternum Patrem si snoda in un *grandioso*, nel quale sono evidenti le fioriture gregoriane che prevedono l'esecuzione di più note in corrispondenza di una medesima sillaba: è emblematico il caso della quinta sillaba *Pa*, sostenuta da tre note, la prima del valore più lungo (minima), le due seguenti della metà del suo valore (semiminima) che hanno funzione di abbellimento discendente, fino ad arrivare alla nota *finalis*.

L'ultima terzina di versi latini che si trova in *Tosca, II* viene affidata al canto di Spoletta:

Judex ergo cum sedebit
 Quidquid latet apparebit
 Nil inultum remanebit.

Come la maggioranza dei versi latini di *Tosca*, anche questa terzina di Spoletta non si trova a libretto, ma solo in partitura. Ciò che la contraddistingue, invece, dagli altri frammenti latini è l'omogeneità della tipologia di verso, dal momento che si tratta di tre ottonari. Tale terzina sembra costruita sul modello dei versi dello *Stabat Mater* di Iacopone da Todi⁴⁰⁷, con forte omogeneità di *ictus* nelle sillabe di prima, terza e settima:

Jùdex èrgo cum sedèbit
 Quidquid làtet apparèbit
 Nil inùltum remanèbit.

Si può rilevare anche l'insistenza sulla medesima terminazione in *-ebit* in tutti i versi, contrariamente agli estratti precedenti, che non condividevano alcuna rima.

⁴⁰⁷ Lo *Stabat mater* di Iacopone presenta i medesimi *ictus* (di prima, terza e settima) dei versi di Spoletta. *Stàbat màter doloròsa/lùxta crùcem lacrimòsa [...]*

Marcello (*ironico*):
Dio, che concetti rari!
Colline:

Digna est intrari.

Schaunard:
Ingrediat si necessit.
Marcello:

Io non do che un: accessit.

È interessante la combinazione di italiano e latino in questo spaccato ironico tra Marcello, Colline e Schaunard. Nei versi di Marcello si può notare addirittura una rima tra una parola italiana (*rari*) ed una latina (*intrari*), in quelli di Schaunard invece – pur mantenendo la rima – vi è corrispondenza nella desinenza *-it* (richiamando la terminazione *-ebit* dei predicati verbali nel *Dies Irae* di *Tosca, II*).

Si osservi come l'intera scena si svolga in un contesto ironico, nonostante la *solenità* alla quale si appella Puccini nelle indicazioni in partitura sia per Colline sia per Schaunard. La particolarità di questo spaccato, pronunciato in un *solenne* «latino da caffè»⁴¹⁰, si evince già dal contesto modesto nel quale la scena si svolge: tra venditori ambulanti e scene di mercato, Rodolfo presenta Mimì agli amici e *seggono tutti* in attesa che ritorni *il cameriere*, con *la lista delle vivande*⁴¹¹. Nel quadro di imparisillabi, per lo più tronchi, tra i quali è ordinato l'insero di Parpignol⁴¹², spiccano due versi ibridi, con forma a gradino, indispensabile richiamo alla velocità, adatto ad uno scambio di battute tra amici al bar.

Si noti inoltre l'importanza delle consonanti *r* e *t*, che contribuiscono alla suddivisione delle sillabe in un ritmo decisamente serrato, rafforzate dal rapporto con alcuni termini in punta di verso della porzione di testo di Parpignol, che esaltano appunto la lettera *r*, come *amor* e *fior*, tipica rima associata all'esistenza di Mimì, breve come quella di un fiore ma ricca di passione e sentimento. Si evidenzia una corrispondenza abbastanza omogenea tra gli *ictus*. Al primo settenario di Marcello *Dio, che concetti rari!*, con accenti di 1^a e 6^a, risponde Colline con il senario latino *Digna est intrari*, insistendo di nuovo sull'accento di prima e sull'accento metrico (che ora è quello di 5^a, dacché il verso di risposta è un senario). Si possono evidenziare come segue:

Marcello:
Dio, che concetti **rà**ri!
Colline:

Digna est intràri.

È importante da segnalare la dialefe tra la seconda sillaba e la terza del verso latino di Colline: viene segnalata nella suddivisione sillabica nella partitura e si ritiene importante mantenerla anche nel solo testo.

⁴¹⁰ Girardi 2011, 77.

⁴¹¹ Indicazioni pucciniane per la sceneggiatura in *Bohème, II*.

⁴¹² «L'insero vuol essere un richiamo all'infanzia innocente, ad un tempo di capricci» specifica Girardi in Girardi 2011, 77.

La presenza dei medesimi *ictus* (l'accento di prima e l'accento metrico) nei versi di Marcello e Colline è valorizzata anche dalla metrica della linea melodica riportata sopra. Nella prima sillaba di entrambi i versi, infatti, è possibile notare una corrispondenza di figure irregolari (terzine), sebbene con figure musicali di diverso valore (la prima terzina è formata da tre crome, la seconda da una semiminima ed una croma). Per il primo *ictus* di entrambi i versi, quindi, non vi è dubbio: seguono entrambi la linea melodica ed accentano entrambi sulla prima sillaba (*Dio*, *Dìgna*), con anafora sul suono dentale e sulla successiva vocale *i*. Si può notare la medesima sequenza di due semiminime conclusive sia per *rari* sia per le ultime due sillabe di *intrari*. Da rilevare, inoltre, la presenza di un terzo *ictus* sul battere della seconda terzina (e quindi nelle sillabe *conce*tti e *est*), dovuto alla posizione idonea (all'accento) che le figure musicali a supporto delle sillabe occupano all'interno della battuta.

Si nota ad occhio nudo, invece, che l'altro verso a gradino ibrido, ripartito tra Schaunard e Marcello, è un doppio settenario:

Schaunard:
 Ingrediati si necessit.
 Marcello:

Io non dò che un: accessit.

In questo caso, tuttavia, l'unico *ictus* in comune ai due settenari è quello di sesta; per quanto riguarda il verso di Schaunard, il primo accento è da individuare nel battere della seconda terzina, cioè nella seconda sillaba (*ingrediat*), Colline invece, nel suo verso, si appoggia a *do*, in terza posizione.

3. Parole significative in punta di verso

A seguito di una scrupolosa analisi librettistica, si è ritenuto opportuno dedicare un capitolo alle parole significative poste in punta di verso. Si è optato inoltre per una divisione ulteriore in paragrafi: il primo dedicato alle divinità giapponesi, il secondo esamina le parole incorniciabili nel campo semantico dedicato all'amore in ogni sua forma, il terzo analizza tutti quei vocaboli che hanno a che fare con la *stagion fiorita*, il quarto racchiude altri termini rilevanti.

3.1 *Pigri ed obesi/son gli dèi giapponesi*

Si rileva una notevole presenza di parole giapponesi in rima, la cui posizione in punta di verso è preferibile per i termini nipponici, che nel testo in generale scarseggiano, soprattutto nel mezzo dei dialoghi. Interessante a questo proposito è un'invocazione di *Butterfly, II* assegnata dai librettisti a Suzuki:

E **Izaghi** ed **Izanami**
Sarundasico e **Kami**...
Oh! la mia testa! E tu, **Ten-Sjoo-daj!**
Fate che *Butterfly*
non pianga più, mai più.

La dama di compagnia della protagonista prega per la sua padrona, affinché *Butterfly/non pianga più*. Suzuki, supplice, si *volge al Buddha*, come precisa l'indicazione librettistica. È indispensabile precisare in questa sede che ci si trova di fronte ad un'imprecisione, dovuta al contrasto tra i nomi delle divinità e l'indicazione di pregare il Buddha: le divinità menzionate non appartengono tutte al culto buddista, bensì a quello scintoista, come approfondiremo di seguito.

Si osserva già da una prima lettura che il frammento di *Butterfly, II* sopracitato include in soli cinque versi altrettanti termini giapponesi (nomi di divinità e non): *Izaghi, Izanami, Sarundasico, Kami, Ten-Sjoo-daj*. Nonostante la specificità metrico-stilistica di questa tesi, in questo paragrafo si analizzeranno i nomi delle divinità da un punto di vista lessicale; all'analisi seguirà comunque un'osservazione metrica, seppur minima. Un piccolo *excursus* sul lessico delle divinità è necessario. La prima invocazione è un richiamo alle divinità di sposi *Izanagi* ed *Izanami*, divinità centrali del mito della creazione del Giappone, genitori di tutti gli dèi, e figure celebri in tutte le religioni orientali. Il verso pucciniano, tuttavia, si presenta come un settenario (*E Izaghi ed Izanami*), mutilando *Izanagi* della sillaba centrale (*na*). Si potrebbe pensare che l'imprecisione potesse essere figlia di informazioni errate pervenute all'autore o che, durante lo studio di una documentazione relativa all'Oriente, Puccini ed i suoi librettisti avessero tralasciato dati importanti. I vari epistolari pucciniani⁴¹³ ricordano in modo assiduo la cura e la minuziosa attenzione del compositore nello studio, definendola quasi filologica; l'ipotesi di una scarsa premura viene dunque scartata. Tale ipotesi viene accreditata dal ritrovamento del termine corretto in un volume del 1838 di *Biografia mitologica*, il quale contiene la «storia, per ordine d'alfabeto, dei personaggi dei tempi eroici e delle deità greche, italiche, egizie, indiane, giapponesi, scandinave, celtiche, messicane, ecc.», come recita il sottotitolo del testo stesso. Si scorge in questo documento vetusto il termine *Isanagi* per il corrente *Izanagi*. Il primo ad essere citato è proprio *Isanagi*, in quanto settimo nume spirituale del Giappone, unito in matrimonio a *Isanami*, citata qualche riga dopo, tra le spose dei numi. Il testo accenna inoltre a quanto si scriveva sopra, in merito alla plurima discendenza della coppia di coniugi, spiegando che «*Isanagi ed Isanami furono i primi degli esseri viventi che ebbero insieme un commercio carnale*»⁴¹⁴.

⁴¹³ L'epistolario redatto da Adami evidenzia continuamente la passione per una ricerca sistematica di informazioni e, a tratti, lo sfinimento che Puccini alimentava nei suoi collaboratori, spronandoli a migliorarsi ed a migliorare la produzione librettistica.

⁴¹⁴ Missiaglia 1838, 453.

Non si poteva pretendere, tuttavia, che «nell'Italia del 1904» vi fosse «una conoscenza approfondita dei dettagli culturali della vita giapponese»⁴¹⁵, sostiene giustamente Carrer in un articolo del 2011. A sostenerlo, le parole di Okamura: «Tutti gli errori sono fatti in buona fede, alla ricerca di un Giappone che più Giappone non si può: c'è persino il tentativo di rispettare il più possibile la ripartizione tra personaggi orientali e occidentali partendo dall'origine etnica dei cantanti. Puccini, Illica e Giacosa cercarono di reperire più materiale possibile su una terra lontana, irraggiungibile, che stava uscendo da un isolazionismo lungo 250 anni. All'expo di Parigi incontrarono una famosissima *geisha*, Kawakami Sadayakko; per vie diplomatiche cercarono di entrare in possesso di spartiti originali giapponesi»⁴¹⁶.

Appurato dunque che le fonti scritte riportanti i nomi esatti delle divinità nipponiche ci fossero e ipotizzato che Puccini non ignorasse affatto alcun dettaglio del mondo orientale (conoscibile, al suo tempo)⁴¹⁷, è opinione di chi scrive che la mutilazione di *Izanagi* in favore di *Izaghi* fosse legata imprescindibilmente alla tipologia di verso scelto per la preghiera di Suzuki. Due settenari, un endecasillabo, due settenari. La struttura della pentastica è perfettamente costruita seguendo un'armonia nello schema: un solo endecasillabo, centrale, interrompe la continuità di due coppie di settenari. La rima, baciata, tra i primi due settenari e tra l'endecasillabo ed il successivo settenario genera armonia nella struttura musicale (*Izanami : Kami, daj : Butterfly*). Si noti inoltre che le rime sono costruite solo tra parole straniere: tra giapponesi e tra una giapponese ed una inglese, a prova, probabilmente, del mix culturale che pervade l'opera e la stessa figura della protagonista⁴¹⁸.

Kami è il nome generico per indicare la divinità e significa “Dio”. Nelle battute di Suzuki viene adoperato forse impropriamente, dal momento che sembra sia riferito ad una divinità specifica, in un ideale accoppiamento (quantomeno linguistico) con *Sarundasico*. Quest'ultima divinità mostra alcune problematiche per la sua comprensione: lo fa presente anche il baritono Takao Okamura, regista della *Butterfly* messa in scena a Torre del Lago nella stagione estiva del 2011, in un articolo illustrativo ne «La Repubblica», dove precisa che si tratta di una «storpiatura verbale» e che «esiste casomai *Sarunda-hiko*, che è però un dio scintoista»⁴¹⁹. Si può concludere che *Kami Sarundasico* è un verso vuoto di significato, se ci si sofferma sulla religione buddista⁴²⁰. In conclusione, *Sarundasico* può essere considerato una mera semplificazione del *Sarudahiko* scintoista: l'operazione è probabilmente il frutto della volontà autoriale nell'agevolazione dei cantanti nella pronuncia. Ragionando sui due termini, infatti, si evince una certa somiglianza nelle loro sonorità, con qualche lieve modifica (*k* che si trasforma in *c*, aggiunta di una *n* prima della dentale).

⁴¹⁵ Carrer, 31.07.2011.

⁴¹⁶ Paloscia, 03.08.2011.

⁴¹⁷ L'universo orientale fu rappresentato ampiamente dal lucchese. Si ricorda il fascino per il Giappone e per la Cina, trasmesso nel libretto e nella partitura di *Butterfly* (1904) e *Turandot* (1926).

⁴¹⁸ A prova della commistione culturale tra Giappone ed America nella figura di *Butterfly*, si fa presente la conversione religiosa (che, tuttavia, suona più come una sottomissione al marito americano).

⁴¹⁹ Paloscia, 08.03.2011.

⁴²⁰ Non è stata mai specificata la preferenza per la religione buddista, anche se lo si può leggere chiaramente tra le righe, soprattutto grazie alla sceneggiatura, che prevede la presenza di una statua del Buddha, di fronte al quale si svolge la preghiera di Suzuki.

Un'altra imprecisione, nell'endecasillabo, riguarda la divinità di *Ten-Sjoo-daj*. Il sito dell'*Opera del popolo giapponese*⁴²¹, in occasione della rivisitazione e della correzione delle inesattezze⁴²² dovute alla limitazione delle fonti di informazioni che raggiungevano il mondo occidentale, si è occupato di trascrivere la correzione di alcuni passi pucciniani. La revisione sistematica del 2004 era funzionale all'esecuzione in lingua giapponese, più comprensibile per il popolo nipponico. Tra le correzioni viene menzionato anche *Ten-Sjoo-daj*, del quale viene precisato che «è una parola sconosciuta, nel giapponese contemporaneo»⁴²³ e viene corretta. Tuttavia, in ben due testi reperiti su *Google Books*, che risalgono alla prima metà dell'Ottocento, la divinità *Ten-Sjoo-daj* compare e viene descritta come «primo dio dei Giapponesi»⁴²⁴ anche se con la grafia di *Tensiodai-sin*⁴²⁵ e *Ten-Sio-Dai-Sin*⁴²⁶.

3.2 *D'arte e d'amor*

Puccini, guardando musicalmente al tedesco Wagner, non poteva non conoscere il fine ultimo del libretto del *Tristan und Isolde*: «la magica fusione dei due amanti in un'unica identità musicale»⁴²⁷. Con la differenza, tuttavia, che se nel dramma wagneriano la musica è l'interprete assoluta e sola dei momenti chiave dell'opera, in Puccini il libretto è al pari livello della partitura. Non viene meno, tuttavia, nei capolavori pucciniani, il concetto di trasfigurazione wagneriana della passione amorosa, l'uscita dallo spazio e dal tempo dei personaggi volta ad una nuova unione. Il grande amore, in Puccini, porta quasi sempre ad almeno una morte, più o meno improvvisa⁴²⁸. Solo in *Tosca*, l'amore di Floria e Mario compie una trasfigurazione, perché i due si uniscono nuovamente, nella morte, così come in vita. In *Bohème*, l'amore che Rodolfo promette a Mimì è *grande come il mare/ profondo ed infinito*, tuttavia il tenore rimane in vita. Se Mimì emette l'ultimo respiro con la consapevolezza di un amore che trascende il percorso terreno e l'accompagnerà nel suo viaggio successivo, *Butterfly*, invece, muore sola, abbandonata e straziata perché le è stato strappato il figlio. *Madama Butterfly* è l'unica opera, di quelle analizzate in questa tesi, a non rispettare concretamente le influenze amorose wagneriane. Sebbene la giapponese non sia destinata all'affetto dell'americano, l'emblema dell'intera opera nipponica è il binomio *amore : muore*, che si trova spesso ed è ben visibile in punta di verso: una rima frequente, che viene riproposta puntualmente da Illica e Giacosa. La prima apparizione

⁴²¹ Si ritiene affidabile tale sitografia in quanto gestita dai maggiori cantanti d'opera giapponesi, primo tra tutti il baritono Takao Okamura.

⁴²² Tra le imprecisioni citate vi è la critica al nome giapponese di *Butterfly*: Cio-Cio-San. L'appellativo *san* è una forma formale e reverenziale volta ad indicare rispetto: non si usa tra parenti. Quando lo zio Bonzo, dunque, ed i parenti tutti rinnegano *Butterfly*, utilizzando il suo nome giapponese, commettono un errore, chiamandola Cio-Cio-San. La correzione suggerita è Cio-Cio-Yo: decisamente meno formale.

⁴²³ http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm.

⁴²⁴ Pagnozzi 1823, 234.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Missiaglia 1838, 453.

⁴²⁷ Andemo 2019, 7.

⁴²⁸ Mimì muore in seguito ad un percorso di malattia, decisamente doloroso. Cavaradossi viene giustiziato perché visto come nemico a causa del legame con *Tosca*, desiderata a dismisura da Scarpia. *Butterfly*, infine, si sacrifica, perché privata prima dell'amore del marito e poi dell'unica ragione di vita che le rimaneva, cioè il figlio.

in *Butterfly, I*, tratta dal cantabile *Spira sul mare* della protagonista stessa, preannuncia, grazie alle rilevanti parole in rima il tragico epilogo.

Butterfly:
Amiche, io son venuta
al richiamo d'**amor**...
D'amor venni alle soglie
ove tutto s'accoglie
il bene di chi vive e di chi **muor**.

L'insistenza del termine *amor*, al quale Butterfly si piega più e più volte, è accompagnato dall'esternazione nella linea melodica della «passione autentica»⁴²⁹ che la pervade, grazie allo slancio verso l'estensione alla nota più acuta, «sulla quale si arrampica la voce», segno inequivocabile di come il testo sia imprescindibilmente legato alla musica, della quale si fa interprete. Nella rima *amor : muor* di *Butterfly, I* è racchiuso il destino della piccola Cio-Cio-San. Un fato, quello della giapponese, al quale si allude musicalmente con un *Leitmotiv* pucciniano pateticamente intenso: il tema dell'*hara-kiri*. Poco prima delle nozze, Butterfly riceve il coltello del padre da Goro.

Goro:
È un presente
del Mikado a suo padre... coll'invito...
(Fa il gesto dell'*hara-kiri*)

Goro, simulando il gesto del suicidio del padre di Butterfly, da egli compiuto su *invito* dell'imperatore, le consegna l'arma: «il coltello per l'*hara-kiri* rappresenta, dunque, e al tempo stesso vi allude retrospettivamente e profeticamente, la morte»⁴³⁰. Il *Leitmotiv* del suicidio «esplosa in orchestra, ed è difficile spiegare meglio di così il tradizionale rapporto che lega l'amore alla morte»⁴³¹. Non si è mai posta l'attenzione necessaria, tuttavia, alla premonizione contenuta nel libretto. Butterfly, seguendo quello che dice essere il suo *destino*, fa il gesto di chinarsi al suo promesso sposo ed al suo Dio, adottando *colla nuova vita una nuova religione*. È credenza antica giapponese che il ventre sia il luogo per antonomasia dove è racchiusa la vita: l'*hara-kiri*, o *seppuku* se si vuole usare il termine più antico e formale, prevede infatti che il samurai «trafigga in profondità il ventre sotto il costato sinistro»⁴³². Si può interpretare quindi nelle vesti di un'ulteriore profezia la coppia *destino : inchino*, pronunciata dalla stessa Butterfly, mentre si appresta a sposarsi, accompagnata dall'indimenticabile *Leitmotiv* del suicidio.

Butterfly:
Io seguo il mio **destino**
e piena di umiltà
al Dio del signor Pinkerton m'**inchino**.

È singolare, alla luce di questa osservazione, che la coppia *destino : inchino* sia in rima ed è altrettanto interessante che i versi in questione siano adagiati in versi endecasillabi,

⁴²⁹ Girardi 2013, 54.

⁴³⁰ Ivi, 58.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² https://www.storicang.it/a/il-seppuku-laddio-samurai_14889.

generalmente poco usati nei dialoghi di *Butterfly*, nella quale Puccini predilige versi brevi o versi doppi, e in assenza di momenti musicali rilevanti (arie o recitativi).

Un amore tormentato, quello di *Butterfly*, che non può fare a meno di ricollegarsi al *dolor*, che la protagonista prova dalla partenza di Pinkerton sino all'epilogo dell'opera. Profetica l'associazione di un termine appartenente al campo semantico del sentimento, in questo caso *cuor*, e di un termine strettamente collegato alla sofferenza, in *Butterfly, I*. Il binomio *cuor : dolor* viene affidato alla narrazione iniziale di Sharpless, il quale, al consolato, udi le parole di *Butterfly*, senza vederla, meravigliandosi dell'*amor sincero* che si poteva scorgere nelle sole parole di lei.

Sharpless:
Sarebbe gran peccato
Le lievi ali strappar
E desolar forse un credulo **cuor**.
Quella divina
Mite vocina
Non dovrebbe dar note di **dolor**.

Sulla scia di una simile rima con la parola *dolor*, si ritiene opportuno l'inserimento di un nesso con *Tosca, I*.

Tosca:
Certa sono – del perdono
se tu guardi al mio **dolor**!
Cavaradossi:
Ogni cosa in te mi piace
l'ira audace
e lo spasimo d'**amor**!

L'accoppiamento è particolare, perché inserito in una scaramuccia d'amore, per la quale sono stati scelti versi ottonari e quadrisillabi al bisogno. Il tono è leggero, conseguenza della gelosia di Tosca, motivo scatenante del litigio. In un momento musicale dalla connotazione frivola sembra quasi esserci una contraddizione tra gli elementi della partitura (dal tono allegro e spensierato, perché rimandano alla futilità della lite) e quelli della poesia (che mettono in rima termini dall'importante connotazione semantica). *Dolor : amor*, quindi, come centralità della lite amorosa, basata sull'estrema gelosia di Floria, per il colore degli occhi dipinti dall'amato sulla Madonna (Tosca preferirebbe *gli occhi neri*, proprio come i suoi). Un *dolor*, anche se generato da una sciocchezza, è pur sempre un *dolor*, che spinge addirittura la cantante a parlare di *perdono*; il pittore, invece, apprezza la gelosia di Tosca (ripete con insistenza *Mia gelosa!*, con fare affettuoso) ed i tormenti generati dal grande *amor* della sua donna (*lo spasimo d'amor*).

A seguito della breve parentesi su *Tosca*, si ritorni a *Butterfly*. L'amore più grande della protagonista giapponese è intento a dormire sul petto della madre, mentre la quindicenne riflette sulla sua sofferenza immensa, nell'*incipit* del terzo atto:

Butterfly:
Dormi, amor mio,
dormi sul mio **cor**.
Tu sei con Dio
ed io col mio **dolor**.

La terminazione tronca in *-or* si ritrova, di nuovo, a distanza di un solo verso, per evidenziare la corrispondenza tematica dei quattro termini in punta di verso.

A te i rai
degli astri d'**or**:
dormi **tesor**!

Il figlio della mesta protagonista, il suo *tesor*, poggia sull'organo in cui è racchiuso l'amore, il *cor*; non sembra un caso, tuttavia, che *or*, anche se riferito agli *astri*, sia in punta di verso, perché il bimbo è biondo e ricciolino ed è illuminato dal sole che sorge. L'*or*, inoltre, in rima con *tesor*, può anche essere letto come un chiaro indizio della preziosità del figlio. Come spesso accade nel corso di *Butterfly*, vi sono numerosi rimandi: la "terna" *tesor : cor : dolor* viene anticipata in *Butterfly, I* da un gruppetto di sostantivi dalla medesima terminazione tronca: *tesor : amor : cor*.

Pinkerton:
La vita ei non appaga
se non fa suo **tesor**
i fiori d'ogni plaga...
D'ogni bella gli **amor**.
Sharpless:
È un facile vangelo...
Che fa la vita vaga
ma che intristisce il **cor**...

Nell'analogo campo semantico dedicato al sentimento, si individuano le rime *amore : vendicatore* e, ancora, *amor : languor*. Brillano le stelle sopra gli occhi di *Butterfly* e *ride il cielo*, mentre lei è assorta in una contemplazione strutturata in soli versi ottonari, che richiama i dialoghi leopardiani con la natura⁴³³.

Butterfly:
[...]
quanti fiammei sguardi pieni
d'ineffabile **languor**!
Tutto estatico d'**amor**
ride il cielo
[...]

Un nuovo binomio che contrappone un senso di intero ad uno, opposto, di vuoto: seppure in due frasi differenti, le parole in punta di verso nei due ottonari tronchi spiccano, creando inoltre una rima baciata.

La protagonista è colma di un amore avvertibile in ogni sua forma: un amore che è nel suo *cor*, tramite il *tesor* rappresentato dal figlio, un amore che è *ineffabile languor*, un amore associato addirittura alla vendetta in *Butterfly, II*.

Butterfly (*verso la camera del suo bambino*):
O mio piccolo **amore**,
mia pena e mio conforto,
il tuo **vendicatore**

⁴³³ Cfr pp. 83-84.

ci porterà lontan nella sua terra
[...]

Si apre con questa manciata di battute la scena sesta, immediatamente di seguito alla rivelazione e l'incontro del figlio di Butterfly, Dolore, con Sharpless, il quale promette solennemente alla donna di riferire all'amico ciò che ha visto. L'*amore* della bella protagonista, stavolta, è associato ad un termine emblematico per la comprensione della psiche della giapponesina: *vendicatore*. Butterfly canta questa tetrastica come «una dolcissima ninna-nanna»⁴³⁴ *volgendosi al figlio*, il suo *amore* più grande, ed evocando un concetto di giustizia, poiché il *vendicatore* – nei pensieri della protagonista – è l'americano che l'ha abbandonata, ma che la *porterà lontan nella sua terra* al suo ritorno a Nagasaki.

L'ultimo binomio interessante con il termine *amor* scaturisce dai versi di Pinkerton, nella sua aria *Addio fiorito asil*, e consiste nell'accostamento di *amor*, appunto, e di un termine insolito, *squallor*, che prende vita solo in *Butterfly, III*.

Pinkerton:
Addio fiorito asil
di letizia e d'**amor**.
[...]
Addio fiorito asil
non reggo al tuo **squallor**!

Il breve momento musicale che ha come interprete Pinkerton viene dipinto come «una generosa concessione al tenore per bilanciare l'enorme spazio occupato dalla protagonista»⁴³⁵. Nonostante «la resa musicale brillante, il tutto suona all'ascolto come superficiale, proprio come il personaggio che lo intona»⁴³⁶, tuttavia la presenza, nella punta dei settenari tronchi, di questi due termini non si può percepire come casuale: l'*amor* emanato da Butterfly permea l'intera casa, dove ha convissuto con l'americano, anche se nelle stanze ora aleggia una grigia desolazione, uno *squallor*, che avvolge interamente il loro nido nuziale.

La rima in *-or* primeggia anche in *Tosca*. La forma librettistica è arricchita dalla preziosità lessicale nell'invocazione all'intero universo, reso partecipe dell'amore smisurato di Tosca.

Tosca:
Fiorite, o campi immensi, palpitate
aure marine, nel lunare **albor**,
piovete voluttà, volte stellate!
Arde a Tosca nel sangue il folle **amor**!

Un *folle amor*, che ritrae perfettamente il *modus vivendi* della protagonista, impavida e di gran cuore. Di nuovo accostato ad un altro termine in *-or*, il sentimento di Tosca viene abbinato in rima alternata all'aggettivo *albor*: l'amore che ribolle nel sangue di Tosca si impreziosisce di una luce lunare e di elementi ineffabili, nella vastità (*campi immensi*) e nel piacere (*voluttà*). L'importanza di un amore, quello di Floria e

⁴³⁴ Girardi, 2013, 73.

⁴³⁵ Ivi, 79.

⁴³⁶ Ibid.

Cavaradossi, che spazia abbondantemente tra diversi mondi naturali: *Non la sospiri la nostra casetta* si apre con l'immagine di un nido misterioso, passa per le *silenziose/stellate ombre*, attraversa i *boschi ed i roveti*, si ferma nei *bisbigli* della notte, per un attimo, prima di esplodere nei prati fioriti, nelle brezze del mare, nel bagliore notturno degli astri. La quartina di endecasillabi, piani e tronchi, contribuisce alla creazione della «prima ampia forma strofica regolare di un libretto che riesce mirabilmente a conciliare le ragioni della poesia con quelle della musica»⁴³⁷, costruendo così un momento poetico suggestivo, accompagnato «con leggerezza dai tocchi dell'arpa e della celesta»⁴³⁸, le quali conferiscono grande intimità ai progetti di vita dei due amanti. Non è la prima volta, tuttavia, nel corso del suddetto momento lirico, che si incontra il termine chiave dei capolavori pucciniani: *amore*. Nella quartina precedente la chiusura endecasillabica si può scorgere una tra le rime più inflazionate dell'intera produzione, da *Bohème* a *Butterfly* non vi è libretto d'opera che non contenga il seguente accostamento.

[...]

la notte escon bisbigli
di minuscoli **amori**
e perfidi consigli
che ammoliscono i **cuori**.

Tosca, in preda al romanticismo, come si diceva poco sopra, richiama la natura intera perché partecipa dei suoi sentimenti più segreti. La cantante evidenzia inoltre l'importanza della notte: colei che *inebria il cor*⁴³⁹, colei che permette la morbidezza dei *cuori*. *Cuori* : *amori*, dunque, è il nuovo binomio di parole della sfera semantica affettiva: non mancano le ripetizioni nel corso delle tre opere.

Un'ulteriore riflessione riguarda i tormentati *amori*, di *Tosca, I*.

Tosca:

[...] Potessi
coglierli, i **traditori**! Oh, qual sospetto!
Ai doppi **amori**
È la villa ricetto!

La situazione si presenta in questa porzione di *Tosca, I* diversa dalle precedenti, poiché la rima – ben percepibile – non è confinabile nella punta di verso dal momento che *traditori* è nel mezzo dell'endecasillabo. Il verso che contiene il primo termine in rima, però, è suddivisibile in un settenario ed un quinario, così da creare una quartina rispettando lo schema *a7b5a5b7* delle rime:

Tosca:

[...]
coglierli, i **traditori**!
Oh, qual sospetto!
Ai doppi **amori**
È la villa ricetto!

⁴³⁷ Girardi 2008, 49.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ La battuta di Tosca che anticipa la melodia di *Non la sospiri la nostra casetta* (Ibid.)

Non è questo l'unico caso in cui si parla di *traditori* nel corso di *Tosca*; seppur non in rima per la diversa natura del verso, anche Scarpia in *Tosca, II* denuncia Angelotti come *traditore* e solo pochi versi successivi Spoletta menziona il *pittor*.

Spoletta:

Non s'è trovato.

Scarpia (*fiurente*):

Ah cane! Ah **traditore!**

[...]

Spoletta:

C'era il **pittor**...

Scarpia:

Cavaradossi?

Spoletta (*accenna di sì*)

[...]

È evidente che *traditore* e *pittor* non presentino la medesima terminazione tronca, tuttavia la somiglianza delle sillabe finali è notevole (*-tor* è presente in entrambe le parole). Si può tuttavia annoverare questa rima tra le rime eccedenti o ipermetre, d'ampia diffusione da Pascoli e D'Annunzio sino a Montale. Non è, tuttavia, un segreto che Puccini guardasse alla letteratura vicina. Molti sono i rimandi infatti: al medesimo Pascoli ne *La fanciulla del West*, al genio dannunziano, con il quale intraprese una corrispondenza epistolare⁴⁴⁰ con l'obiettivo di scritturarlo per una produzione, all'intramontabile Leopardi, del quale più volte volle emulare la partecipazione della natura ai drammi umani. È dunque possibile un'osservazione circa la modernità degli scritti pucciniani: se si guarda alla frequenza costante dei versi tronchi, ci si può interrogare sull'assenza (in *traditore*) di una terminazione tronca, così da rendere il termine in questione in *traditor*. Vuoi un'applicazione delle novità portate dalla poesia otto-novecentesca, vuoi una falsa relazione tematica tra i due termini. Nonostante si trovino in endecasillabi conseguenti, Spoletta e Scarpia, quando accennano al *traditore*, parlano di Angelotti, mentre quando menzionano il *pittore* usano semplicemente un sinonimo per il personaggio di Mario Cavaradossi. Come si sta appurando in numerosi estratti illustrativi, i termini in rima sono uniti indissolubilmente in un rapporto (*amor : muor, amor : dolor, amori : cuori*) o quantomeno sono coerenti nel discorso in cui sono inseriti.

Bohème, IV allude nuovamente al binomio *cuore : amore*, accennato poco sopra, per la presenza di una rima costruita con i medesimi sostantivi di *Tosca, I*, legati alla sfera amorosa.

Rodolfo:

[...]

e tutta sai la breve

nostra felicità, vien sul mio **cuore!**

Sul mio cuor morto, poich'è morto **amore.**

⁴⁴⁰ Puccini 1958, 196: Puccini definisce «meraviglia delle meraviglie!» la sola possibilità di avere D'Annunzio come suo librettista, nelle lettere indirizzate al suo editore, raccontandogli di averlo sentito in una corrispondenza epistolare.

La sfumatura, tuttavia, in *Bohème* assume connotazioni dolorose, dovute alla consapevolezza di Rodolfo che «la fine dell'amore è anche il termine della giovinezza»⁴⁴¹: ci si trova qui di fronte ad un *cuor morto, poich'è morto amore*. Viene anticipata, anche se non in rima, una parola che in punta di verso si trova spesso, come si accennava prima per la Butterfly ed il suo tragico destino. Si può notare che la coppia *cuor-amore* dà vita ad un chiasmo, nell'ultimo verso dell'estratto sopra: *cuor morto e morto amore* sono gli elementi di cui si parla. Il participio *morto* rimane invariato, al contrario invece di *cuor*, nel primo emistichio, che si trasforma in *amore*, nel secondo; *cuor* e *amore* appartengono infatti allo stesso campo semantico e sono intimamente uniti nella sfera del sentimento.

Analogamente in *Tosca* è ben evidente la connessione di *amor* con il termine *cuor* che indica, di norma l'organo vitale, ed il campo semantico legato al fuoco, alla passione sprigionata dall'affetto travolgente. A fornirne un modello è il sonetto⁴⁴² *Amaro sol per te m'era il morire*, che grazie alle quartine di Mario valorizza la rima in -ore (versione piana dell'-or precedente) mettendo in risalto termini come *splendore*, *ardore* e *colore*.

Cavaradossi:

Amaro sol per te m'era il morire,
da te prende la vita ogni **splendore**,
all'esser mio la gioia ed il desire
nascon di te, come di fiamma **ardore**.

Io folgorare i cieli e scolorire
vedrò nell'occhio tuo rivelatore,
e la beltà delle cose più mire
avrà sol da te voce ^ e **colore**.

Altre parole come *sol*, *fiamma* e *folgorare* infuocano ancor più il già caldo *incipit* del sonetto del pittore: le immagini di un amore travolgente risultano maggiormente nitide grazie alla poeticità di Giacosa⁴⁴³. L'attenzione lessicale e la cura minuziosa per ogni singola parola dei versi è riscontrabile nel complesso grazie alla percezione di un innalzamento del tono, rispetto ai dialoghi precedenti tra gli amanti ed anche nel particolare, come ad esempio nella doppia ricorrenza di *sol*, nel primo verso come stella madre dell'intero sistema solare, nell'ottavo verso come avverbio.

Del *folgorare* del sonetto d'amore è la naturale prosecuzione infuocata, se così si può definire, il *Trionfal* in versi brevi, nel quale lo stato d'*estasi d'amor* è sublimato da un *celestial* e *crescente ardor*.

Tosca-Cavaradossi (*con grande entusiasmo*):

[...]
l'anima freme
in celestial
crescente **ardor**.
[...]
l'anima sale

⁴⁴¹ Girardi 2011, 97.

⁴⁴² Cfr p. 40.

⁴⁴³ Illica, in una lettera indirizzata a Ricordi del 1894, disse che Giacosa possedeva «una potente commovibilità e poeticità» (Puccini 1958, 100).

all'estasi d'**amor**.

Si può senz'altro definire tale momento come la fusione completa degli amanti, l'uno nell'altra⁴⁴⁴; la stessa partitura esige un potente unisono delle voci, a confermare la sintonia di Floria e Mario.

Un rinvio alla rima in *-or* nel medesimo *ardor* è individuabile in *Bohème, III*, nonostante l'importante mancanza del termine *amor*, chiave dei concetti precedenti. Ci si trova al cospetto di un intrigante *splendor : cuor*.

Rodolfo:

Già un'altra volta credetti che morto
fosse il mio **cuor**,
ma di quegli occhi azzurri allo **splendor**
esso è risorto.

La potenza della resurrezione di un *cuor morto* per mezzo di uno stilnovistico sguardo splendente ricorda l'influenza che gli occhi femminili esercitano al cospetto *del suo innamorato* in Guinizzelli⁴⁴⁵, come se rifulgesse anch'essa di una luce divina:

[...]

così dar dovria, al vero,
la bella donna, poi che ['n] gli occhi **splende**
del suo gentil, talento
che mai di lei obedir non si disprende.

E ancora, in Petrarca, che nei suoi sonetti sottolinea l'importanza dell'intrinseco rapporto tra *core* e senso della vista (*topos* dell'intera poesia provenzale e siculo-toscana):

Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al **core**.⁴⁴⁶

Gli occhi azzurri di Mimì illuminano Rodolfo, che è predisposto all'amore, poiché in lui risiede un *cor* gentile, degno dei migliori stilnovisti. Mimì non è propriamente l'emulazione di una donna-angelo, tuttavia possiede una speciale caratteristica duecentesca: l'amor puro, incontaminato dalla carnalità. Insiste, Puccini, negli occhi azzurri di Mimì, che risvegliano il *cuor morto* di Rodolfo, regalando *per li occhi una dolcezza al core*⁴⁴⁷.

3.3 *Quelle cose/ che parlano d'amor, di primavera*

⁴⁴⁴ Ci si può qui ricondurre al concetto wagneriano di armonia amorosa, raggiungibile solo con la totale intesa degli amanti: nel *Trionfal* le voci del soprano e del tenore procedono all'unisono, in un'intensa armonia.

⁴⁴⁵ Guinizzelli, *Al cor gentil reppaira sempre amore*, vv. 47-50.

⁴⁴⁶ Petrarca, *Rvf III*.

⁴⁴⁷ Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*.

Una coppia di parole in rima decisamente ricorrente è *amore : fiore*, declinato a piacimento dai librettisti a seconda delle circostanze della terminazione di verso necessaria, piana o tronca. Il primo pensiero vola a *Madama Butterfly*, l'opera che profuma di Giappone, di ampi viali costeggiati da alberi di ciliegio in fiore, come suggerisce l'immaginario più comune della terra nipponica. È per questo motivo, dunque, che il primo estratto di questo paragrafo viene dedicato all'opera giapponese.

Pinkerton:
Oh! l'amara fragranza
di questi **fiori**
velenosa al cor mi va.

Immutata è la stanza
dei nostri **amori**
ma un gel di morte vi sta.

È inconsueto regalare questa *ouverture* al protagonista americano, connotato da Puccini e dai suoi librettisti come una «figura superficiale»⁴⁴⁸, che pensa solo a divertirsi mentre è in missione militare in terra straniera, incurante di illudere una ragazzina, appena quindicenne, per suo piacere personale, sposandosi *all'uso giapponese* per un tempo indefinito (*per novecento novantanove anni*), *salvo a prosciogliersi ogni mese*⁴⁴⁹. Note amare, per Pinkerton, che assapora ancora la *fragranza* di quel sentimento che lo legava a Butterfly, ma che percepisce il presagio di morte che aleggia sulla *stanza*, un tempo il nido del loro amore. Non è, dunque, una scelta casuale tale estratto di *Butterfly, III*, né la preferenza dei versi quinari (entrambi in posizione centrale nelle terzine di origine, ad indicarne la rilevanza) per ospitare le parole *fiori* ed *amori*. L'aroma delicato di *questi fiori* e lo spazio dei *nostri amori* sono tematicamente connessi, quasi ad indicare un legame causa-effetto tra un termine e l'altro: l'amore come conseguenza inevitabile di un'ebbrezza di fiori.

La medesima coppia di sostantivi al plurale ritorna in *Tosca, II*, nell'arioso di Scarpia, il suo *credo*, di cui si è tanto parlato in precedenza⁴⁵⁰.

Scarpia:
[...]
s'arrenderà.
 Tal dei profondi **amori**,
è la profonda miseria. Ha più forte
sapore la conquista violenta
che il mellifluo consenso. Io di sospiri
[...]
 Non so trarre accordi
Di chitarra, né oroscopo di **fiori**,
né far l'occhio di pesce [...]

La «*summa* del 'pensiero' di Scarpia»⁴⁵¹ è di soli endecasillabi, i quali non rispettano uno schema rimico preciso, come invece accade in altre porzioni di testo, assegnate a

⁴⁴⁸ Girardi 2013, 79.

⁴⁴⁹ *Butterfly, I*.

⁴⁵⁰ Cfr p. 35.

⁴⁵¹ Girardi 2008, 60.

Tosca o a Mario, curate nel dettaglio e nella “poeticità”⁴⁵², per usare una parola di Giulio Ricordi. Si può osservare tuttavia una medesima terminazione di verso per i sostantivi *amori* e *fiori*, unica apparizione in una cascata di endecasillabi irrelati. Essendo tuttavia «un discorso libero in endecasillabi (poesia scenica) è istituzionale⁴⁵³ il rapporto variabile tra versi rimati e versi non rimati»⁴⁵⁴: diventa «di fatto obbligatorio che alcuni versi siano rimati (non possono essere tutti senza rima)»⁴⁵⁵. Appoggiandosi alle considerazioni di Beltrami circa le rime irrelate, si può individuare un’importanza notevole nei versi con la stessa punta di verso, probabilmente come centrali dell’intero monologo. Scarpia, tormentato dal pensiero sessuale di Tosca, schernisce l’amore della cantante per il pittore, definendolo addirittura come una debolezza femminile, mantenendosi saldo nella convinzione che la *conquista violenta* abbia un *più forte sapore*. I versi di Scarpia sono permeati di ferocia, non di “poeticità”.

Contrariamente a quanto accade nei versi di Scarpia, è indispensabile rivolgere l’attenzione ad un frammento di *Tosca, III*, in cui Cavaradossi canta *amorosamente* una poesia all’amata, adorando le sue mani *mansuete e pure*, che hanno appena compiuto azioni nefaste.

Cavaradossi:

O dolci mani mansüete e pure,
o mani elette a bell’opre e **pietose**,
a carezzar fanciulli, a coglier **rose**,
a pregar, giunte, per l’altrui sventure,
dunque in voi, fatte dall’amor secure,
giustizia le sue sacre armi depose?
Voi deste morte, o man vittoriose,
o dolci mani mansüete e pure!...

Diversamente da prima, qui si evince una perfezione compositiva, conferita da un lessico d’amore, che si presta alla dolcezza del momento scenico e da uno schema rimico ordinato per lo più in rime bacciate, perfettamente racchiuse da un medesimo endecasillabo, che suona come un inno religioso (la prima volta introduce l’argomento declamato, la seconda conclude la poesia). Si è optato per questo esempio per l’accostamento con il *coglier rose*, trattandosi di un elemento floreale, e per la stesura in endecasillabi. Benché il fiore scelto, le *rose* in questo caso, non rimi con un sinonimo di *amori*, si consideri comunque il legame rimico con l’aggettivo *pietose*, attribuito a *bell’opre*. In un contesto religioso, nel quale l’opera è inserita per la sua imponente romanità, essere *eletti* al compimento di *opre pietose* è una tipologia, suggerita dalla cristianità, di *amore* verso il prossimo.

Numerosi rimandi per l’accostamento *fiori* : *amori* si possono scorgere in *Bohème*. Il primo, già nel quadro secondo, inaspettatamente nelle battute del venditore di giocattoli, Parpignol.

Parpignol:

[...]

⁴⁵² Puccini 1985, 100.

⁴⁵³ Beltrami si riferisce alla poesia scenica (in Beltrami 2011, 220), si è dunque ritenuto opportuno riportare questa citazione poiché Puccini si definì lui stesso uomo di teatro e *solo* di teatro.

⁴⁵⁴ Ibid.

⁴⁵⁵ Ibid.

Dal mio cervel sbocciano i canti,
dalle sue dita sbocciano i **fior**;
dall'anime esultanti
sboccia l'**amor**.

L'intensa polimetria dei versi qui riportati illustra il pensiero di Parpignol, il quale, dopo aver attentamente osservato Rodolfo e Mimì, pensa che tra i due sia nata una tenerezza. Parpignol sostiene che l'arte della creazione risieda equamente in entrambi: Mimì è una fioraia, perciò *dalle sue dita sbocciano i fior*, Rodolfo, invece, è *il poeta* e, *dal suo cervel sbocciano i canti*. Se, singolarmente, gli amanti sono artisti, l'uno per la poesia l'altra per le composizioni floreali, dopo che *l'anime esultanti* si incontrano non possono che unirsi in un profondo *amor*. Si noti una cura minuziosa dovuta all'insistenza del verbo *sbocciare*, che ha prettamente a che fare con la stagione primaverile: la stagione dei fiori è un sinonimo della primavera, i fiori sono il pane quotidiano di Mimì, il predicato verbale dello schiudersi conferisce l'immagine di un fiore che si apre alla vita.

Non si tratta, tuttavia, dell'unico caso in *Bohème* in cui l'atto del fiorire è il protagonista assoluto. Si veda la presentazione di Mimì in *Bohème, I*:

Mimì:
Mi piaccion quelle cose
Che han sì dolce malia,
che parlano d'**amor**, di **primavere**,
di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome **poesia**...

La significativa presenza dei tre termini chiave dell'incontro tra gli amanti: la *primavera*, cioè il tempo di nuovi fiori, la *poesia*, come linguaggio universale di ogni arte e l'*amore*, che unisce i due come un *fil rouge*. E ancora, pochi versi successivi:

Mimì:
Col novo **aprile**
Una rosa **germoglia**
Sul davanzal; ne aspiro a foglia a foglia
L'olezzo... È sì gentile
Il profumo d'un **fiore**!
Ma i fior ch'io faccio, ahimè, non hanno **odore**.

Il mese d'aprile come apice del periodo della fioritura, costellato di germogli e nuovo vigore, offre ad ogni singolo elemento della natura (*foglia a foglia*) un profumo tanto peculiare quanto differente del quale stupirsi ininterrottamente (*È sì gentile/ il profumo d'un fiore!*). La natura, però, non è stata altrettanto generosa con la fioraia, perché *i suoi fior non hanno odore*: un'allusione, si pensa, alla malattia che la travolgerà di qui a poco.

La rima in *-ore* è, ancora una volta, protagonista, ricordando i riferimenti ad un *amore* che, senza ogni remora, Girardi designa come «romantico e protagonista assoluto»⁴⁵⁶. Rodolfo, nonostante l'*amore* infinito che prova per la bella Lucia, tuttavia, sul finire di *Bohème, III* si rammarica di non riuscire *a richiamarla in vita*:

⁴⁵⁶ Girardi 2011, 70.

Rodolfo:
Mimi di serra è **fiore**.
Povertà l'ha sfiorita;
per richiamarla in vita
non basta **amore!**

La coppia *fiore : amore* fornisce una cornice del tutto inedita, poiché racchiude una rima altrettanto potente nel significato, una rima che non lascia più alcun posto alla speranza di una guarigione. *Sfiorita : vita*. Letta come un unico soggetto con un participio che con esso concorda diviene ancor più straziante e si concretizza in un annuncio di morte. Mimi è stata travolta da *una terribil tosse*, si regge in piedi a fatica. Un binomio simile ritorna, quando la fioraia saluta con un *addio: finita : vita*.

Rodolfo:
Dunque è proprio **finita**?
Te ne vai, te ne vai, la mia piccina?!
Addio, sognante **vita**.

L'addio di Mimi è degno del Manzoni, ripercorrendo gli oggetti e le abitudini che oramai erano parte del suo presente, con grande tristezza nel cuore. La coppia *finita : vita* conferma l'avvertimento precedente.

Una bellissima variante di *finita : vita*, si scorge nel quadro quarto, in un *pianissimo* di Musetta:

Musetta:
[...]
intesi dire che Mimi, **fuggita**
dal viscontino, era in fine di **vita**.

L'immagine di un percorso terreno sulla via della conclusione viene accompagnata da un predicato che indica l'allontanamento, come se l'anima davvero si svincolasse dal corpo per poter continuare un percorso proprio. È necessario, qui, spostarsi momentaneamente in *Tosca, III*, nella lettera di Mario a Floria.

Mario:
[...]
L'ora è **fuggita**
e muoio disperato!...
E non ho amato mai tanto la **vita!**...

Il *bel sogno*⁴⁵⁷ d'amore è svanito e Mario sente che la fucilazione è vicina: aleggia anche qui un cenno di tramonto del viaggio vitale; il personaggio non sa ancora del salvacondotto e della strategia per la fuga (Tosca gli mostrerà il *foglio liberator* a breve). Un binomio interessante che costituisce l'unica rima nella celebre aria di Cavaradossi, forse – e qui si ritorna a quanto detto sulla rima irrelata⁴⁵⁸ – i versi scelti per ospitare la coppia di rime erano versi «*clavis*»⁴⁵⁹, di smisurata rilevanza.

⁴⁵⁷ *Tosca, III*.

⁴⁵⁸ Beltrami 2011, 220.

⁴⁵⁹ Ibid.

Una conclusione al paragrafo dedicato principalmente alle rime rilevanti con il termine *fiore* è da rinvenire in *Madama Butterfly, II*.

Suzuki:

Tutti i fior?...

Butterfly:

Tutti. Pesco, viola, gelsomino,
quanto di cespo, o d'erba, o d'albero fiori.

[...]

Tutta la primavera voglio che olezzi qui.

[...]

Butterfly e Suzuki:

Seminiamo intorno april.

Gettiamo a mani piene

mammole e tuberose,

corolle di verbene

petali d'ogni fior!

Butterfly e Suzuki intonano il «duetto 'dei fiori'⁴⁶⁰», impreziosito «dal tintinnio scintillante degli idiofoni, dalle scale vaporose di violini e dalle spezie armoniche»⁴⁶¹. La scelta della coltura esotica dei fiori è «in omaggio a una corrente estetica come il Liberty, che stava allora prosperando⁴⁶²». Ritorna, nel duetto, il riferimento alla *primavera* ed al mese di april, come in *Bohème*; poiché nulla è lasciato al caso, è chiaro che l'aria speranzosa che si respira rimanda a quell'attesa d'amore che caratterizza il personaggio di Butterfly, fedele all'amore e trepidante nel suo ritorno. La peculiarità, però, di questo estratto, non risiede nei riferimenti a quanto già individuato in altri momenti operistici, ma piuttosto in un rimando ad un lessico denso di tecnicismi (*mammole, tuberose, corolle, verbene*), che potrebbe trovare una paternità solo nel vicino Pascoli. Non vi è un inciampo nella banalità del *fior* o del semplice petalo ma la menzione del nome esatto del soggetto floreale: *mammole* per viole, *tuberose* per fiori proibiti.

Il “duetto dei fior” richiama tuttavia un poeta, dal quale già Puccini attinse nell'ammirazione celestiale in ottonari di *Butterfly, I*.

Suzuki:

Sovente a questa **siepe** veniste a **riguardare**

Lungi, piangendo nella deserta **immensità**

Butterfly:

Giunse l'atteso, nulla ormai più chiedo al **mare**;

diedi pianto alla zolla, essa i suoi fior mi dà.

Sono sufficienti poche parole chiave, per viaggiare con la mente sino a Recanati e sedersi nel colle dell'infinito, accanto a Giacomo Leopardi. La giustapposizione di termini quali *siepe, riguardare, immensità e mare* è sufficiente per avvicinarsi a quel senso di indeterminatezza e di vago che *spaura il cor*. Si può individuare, tuttavia, un diverso stato d'animo, tra il Leopardi in ammirazione, che prova dolcezza nel suo *naufregar* ed il ricordo che Suzuki ha della padrona abbandonata, in lacrime, che

⁴⁶⁰ Girardi 2013, 74.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Ibid.

dell'immensità percepisce solo un profondissimo vuoto. Il secondo distico sancisce la svolta: l'arrivo della nave americana restituisce la speranza di un futuro con il marito alla dolce Butterfly, che si mostra indaffarata perché *tutto sia pien/di fior* e si augura che le sue lacrime abbiano reso tenera la *zolla* sulla quale si appresta ad ergere un orto.

3.4 *Forestierismi in rima*

L'ultima riflessione di questo capitolo sulle parole in rima significative va assolutamente dedicato ai prestiti inglesi e giapponesi, impiegati egregiamente in rima tra loro o con parole tronche.

Copiose sono nella Butterfly le coppie costituite da *Butterfly* e *assai* o *mai*. Ancora in *Butterfly*, si trovano *tesori* : *Yamadori*, *Ten-sjoo-daj* : *Butterfly*, *Nakodo* : *godo*, *Ocunama* : *trama*, *Kami* : *legami*.

Bohème riprende l'uso delle parole straniere rimando nomi di persona: *Benoît* con l'esclamazione *Olà!* o, ancora, *Benoît* con *carità* o *età*, *Guizot* con *però*, *Balancez* con *lacché*.

Appendice

La Bioline																					
Quaestio Scene	I						II			III			IV			tot.IV.quadro TOTALE					
	Prima	Seconda	Terza	Quarta	Quinta	Sesta	tot.I.quadro	tot.II.quadro			tot.III.quadro										
								Prima	Seconda	Terza	Quarta	Quinta	Prima	Seconda	Terza	Quarta	Quinta				
Dodicesillabo tronco				1			1						0		1			1	2		
Endecassillabo tronco	5	26	23	13	25	95	95	82	82	8	5	22	33	68	25	3	29	13	14	84	326
adrucciolo	1		3	4	1	3	11	15	2		5	2		9		3			3	6	41
Decassillabo tronco	3	1				4	5	5	1	1				1		1				1	5
adrucciolo	1	1				2	2	1	1					0		2				2	11
Novenario tronco	12	4				16	14	14				2		2		1				2	34
adrucciolo	1					1	6	6						0						0	7
Doppio Ottonario tronco	3	1				4	4	4	4	1				0						0	1
adrucciolo	2					4	6	12	12			4		4	1	2	1	1		5	27
Settenario tronco	8	12	23	6	61	110	136	136	1	1	24	51		77	9	16	28	16	16	85	408
adrucciolo	1	3	1	1	8	16	27	27	1	1	1	5		7		1	3	2	5	11	60
Doppio settenario tronco	10	6				14	30	6	6					0		2	2			4	13
adrucciolo						2	2	2	0	0				0						0	0
Settenario tronco + Settenario adrucciolo						1	1	0	0	0				0						0	0
Settenario adrucciolo + Settenario tronco						1	1	0	0	0				0						0	1
Doppio senario tronco	8	1				9	6	6				1		1						0	16
adrucciolo	2	1				3	0	0						0						0	3
Quinario tronco	1	9	7			17	20	20	2	3	15	20		20	2	20	1	2		25	82
adrucciolo	2					3	5	9	9	2	2	2		4		2				2	20
Doppio quinario tronco	8	1				9	2	2	2					0						0	9
adrucciolo	3					3	0	0	0					0						0	3
Quinario tronco + quinario adrucciolo	1					1	1	0	0	0				0						0	1
Quinario adrucciolo + quinario tronco	1	1	1	5	5	13	5	5			4	4		4		18				18	28
Trissillabo tronco						0	1	1	1			2		2						0	3
adrucciolo						0	1	1	1			2		2						0	1
Totale versi						303			310					210						225	1048

Atti Scene	Madama Butterfly															tot III atto Totale				
	I					II					III									
	Prima	Seconda	Terza	Quarta	Quinta	Sesta	tot I atto	Prima	Seconda	Terza	Quarta	Quinta	Sesta	tot II atto	Prima		Seconda	Terza	Quarta	Quinta
Dodicesillabo							0							0						0
Endecasilabo	10	17	11	27	11	25	101	28	23	9	26	4	16	106	2	5	10	2	4	23
tronco	4	3	1	3	1	3	11	3	2	1	4		1	11				1	1	2
sdrucciolo	1			1		1	2		1					1						0
Decasilabo				1			1	2			1		3	3						0
sdrucciolo							0	1					0	1						0
tronco							0						0	0						0
Novenario	1		1	16	18		18				1		1	1	2	2	2	1	1	5
tronco				4		4	4						0	0				1	1	2
sdrucciolo	1		1	1		2	2	2	1		1		1	1	1	1		1	1	4
Ottonario			19	12	31		31			22	12		6	40		2	4		1	7
tronco				10	2	12	12			6	1		2	9		2	1		3	24
sdrucciolo							0						0	0					1	1
Settenario	35	37	11	32	18	48	181	34	17	9	48	4	32	144	1	40	4	4	11	60
tronco	7	3	3	3	3	3	19	3	2	1	12		5	23	1	11	2	1	1	15
sdrucciolo	2		2		3		7		2				2	2						0
Doppio settenario			14				14						8	8		14	14			28
Settenario tronco + Settenario			2				2						4	4		2	2			8
Settenario sdrucciolo + Settenario			1				1						1	0		2	2			3
Senario	2	1				8	11				1		1	1	1	1			1	13
tronco						2	2				1		1	1	1	1			1	4
Doppio quinario			12				12						0	0						0
Quinario	2	29	7	38	1	2	79	6		12	4	5	16	43	7	7		2	16	138
tronco	1	1	34	1	1	1	38			2	1	2	2	7	3	1		1	4	49
sdrucciolo	6		3				9	1		2	1	1	1	5	1			1	2	16
Quadrillesillabo	1	15		1	17		17				1		1	2		1			1	20
tronco	1	1					2						1	1					1	3
Trisillabo							0	1					4	5		1	1		1	6
tronco							0	1					1	1		0			1	3
Totale versi							465						353							142
																				960

	Tosca				Bohème				Madama Butterfly			Tot tipologie		
	I	II	III	IV	I	II	III	IV	I	II	III	Tosca	Bohème	Butterfly
Dodecasillabo	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	2	0	0
tronco														
Endecasillabo	158	135	77	92	82	68	84	101	106	23	370	326	230	
tronco	6	6	3	11	15	9	6	11	11	2	15	41	24	
sdrucciolo	5	9	3	2	1	1	1	2	1	0	17	5	3	
Decasillabo	2	1	8	4	5	0	2	1	3	0	11	11	4	
tronco	0	0	3	2	1	1	0	0	0	0	3	3	0	
sdrucciolo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Novenario	0	3	0	16	14	2	2	18	1	5	3	34	24	
tronco	0	0	0	1	6	0	0	4	0	2	7	7	6	
sdrucciolo	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	0	0	4	
Doppio ottenario	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Ottenario	32	20	0	12	41	36	8	31	40	7	52	97	78	
tronco	6	5	0	6	12	4	5	12	9	3	11	27	24	
sdrucciolo	0	4	0	0	0	0	0	0	0	1	4	0	1	
Settenario	104	49	35	110	136	77	85	181	144	60	188	408	385	
tronco	6	10	2	15	27	7	11	19	23	15	18	60	57	
sdrucciolo	2	0	2	3	6	0	4	7	2	0	4	13	9	
Doppio settenario	0	23	1	30	0	0	0	14	8	28	24	30	50	
Settenario tronco + Settenario	0	0	0	2										
Settenario sdrucciolo + Settenario	0	0	0	1										
Senario	1	29	0	9	6	1	0	11	1	1	30	16	13	
tronco	0	8		3	0	0	0	2	1	1	8	3	4	
Doppio senario				1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	
Doppio Quinario	0	0	0	9	0	0	0	12	0	0	0	9	12	
Quinario tronco + quinario	0			3										
Quinario sdrucciolo + quinario	0			1										
Quinario	38	17	16	17	20	20	25	79	43	16	71	82	138	
tronco	2	0	3	5	9	4	2	38	7	4	5	20	49	
sdrucciolo	1	0	0	0	2	0	0	9	5	2	1	2	16	
Quadrissillabo	4	3	1	1	5	4	18	17	2	1	8	28	20	
tronco	0	0	1	1	5	0	1	2	1	0	1	7	3	
Trisillabo	0	2	0	0	1	2	0	0	5	1	2	3	6	
tronco	0	1		0	1	0			1	0	1	1	0	
sdrucciolo	0	1												
	339	283	139	303	310	210	225	465	353	142	761	1048	960	

Bibliografia

Epistolari:

Carner 1961 = Mosco C., *Giacomo Puccini*, Il Saggiatore.

Puccini 1927 = Giacomo P., *Epistolario*, a c. di Giuseppe Adami, Mondadori Milano.

Puccini 1958 = Giacomo P., *Carteggi pucciniani*, a c. di Eugenio Gara, Ricordi.

Studi:

Biagi Ravenni 1998 = Gabriella B. R., *Puccini librettista in Studi pucciniani*, Leo S. Olschki editore.

D'Angelo 2013 = Emanuele D., *Leggendo libretti, da Lucia di Lammermoor a Turandot*, Aracne.

Darra 2014 = Daniele D., *A misura di canto: Aspetti della metrica nei libretti scritti per Verdi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova dipartimento di romanistica, 2014, relatore S. Bozzola, reperibile online in <http://paduaresearch.cab.unipd.it/6890/>.

Fabbri 2007 = Paolo F., *Metro e canto dell'opera italiana*, EDT Torino.

Girardi 2000 = Michele G., *His International Art*, a c. Laura Basini, The University of Chicago Press.

Goldin 1985 = Daniela G., *La vera fenice*, Piccola Biblioteca Einaudi.

Napolitano, Targa 2013 = *Sonata e concerto a confronto: Hepokoski-Darcy e la teoria delle forme strumentali nella Wiener Klassik* in «Il saggiatore musicale», 20, 1, 111.

Schwartz, Senici 2016 = *Giacomo Puccini and his world*, Princeton University Press.

Serianni 2002 = Luca S., *Viaggiatori, musicisti, poeti: saggi di storia della lingua italiana*, Garzanti.

Libretti d'opera commentati:

AA. VV. 2001 = «*Madama Butterfly*»: libretto di sala stagione 2001, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia.

AA. VV. 2008 = *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, brochure a cura del Teatro Maggio Musicale fiorentino.

Chegai 2008 = Andrea C., *Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in Tosca: La Fenice prima dell'Opera*, Fondazione Teatro La Fenice.

Girardi 2008 = Michele G., «*Tosca: libretto e guida all'opera*», in *La Fenice prima dell'opera* Fondazione Teatro La Fenice.

Girardi 2011 = Michele G., «*La Bohème: libretto e guida all'opera*» in «*La Fenice prima dell'opera*», Fondazione Teatro La Fenice.

Girardi 2013 = Michele G., «*Madama Butterfly: libretto e guida all'opera*» in *La Fenice prima dell'opera*, Fondazione Teatro La Fenice.

Girardi 2017 = Michele G., *Floria Tosca, una prima donna nel mito e nell'attualità*, reperibile online in: http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/Tosca_PA_2017.pdf.

Groos 2017 = Arthur G. «*Una vera sposa...?*» *Inganno e illusione nella prima scaligera di Madama Butterfly* in «*Madama Butterfly*»: programma di sala, stagione d'opera 2016/2017, Teatro alla Scala.

Toscani 2017 = Claudio T. *L'opera in breve* in «*Madama Butterfly*»: programma di sala, stagione d'opera 2016/2017, Teatro alla Scala.

Testi:

Leopardi 2014 = Giacomo L., *Canti*, a c. di Andrea Campana, Carocci editore.

Sitografia:

Biagi Ravenni 2009 = *Puccini librettista*, reperibile online in: <http://www-5.unipv.it/girardi/testi/puccini/GRPL.pdf>

<https://cultura.biografieonline.it/boheme-puccini/> = S. Moraschini, *La Bohème* di Puccini: riassunto e analisi musicale.

http://www.minna-no-opera.com/eng/opera/2004_btt_gui_e.htm = *L'edizione rivista di «Madama Butterfly» di Puccini*, 2003.

<https://www.puccinifestival.it/luniverso-femminile-nella-musica-pucciniana-intervista-enrico-stinchelli/> = *L'universo femminile nella musica pucciniana: intervista a Enrico Stinchelli*.

<http://www.puccini.it/index.php?id=61> = *Tra realismo e poesia* in Centro studi pucciniani.

<https://www.storicang.it/a/il-seppuku-laddio-samurai-14889> = *Il seppuku, l'addio del Samurai* in «Storica National Geographic», 15.08.2020.

<https://www.quinteparallele.net/2016/05/la-boheme-e-il-suo-tempo/> = Emanuele Franceschetti, *La Bohème e il suo tempo*, 2016.

Partiture:

Bohème 1896 = *La Bohème*, Ricordi 1896.

Tosca 1899 = *Tosca*, Ricordi, 1899.

Butterfly 1904 = *Madama Butterfly*, Ricordi, 1904.

Manuali:

Beltrami 2011 = Pietro G. B., *La metrica italiana*, Il Mulino.

Pagannone 2010 = Giorgio P., *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Pensa Multimedia.

Praloran 2011 = Marco P., *Metro e ritmo nella poesia italiana: guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo.

Altri strumenti:

Andemo 2019 = Laura A., *Tristano in Wagner: Amore e Morte*, academia.edu.

Bietti 2019 = Giovanni B., «*Tosca*»: prima parte in *Lezioni di musica*, 7.12.2019, raiplayradio.it

Carrer, 31.07.2011 = Stefano C. *Butterfly all'orientale*, «Sole 24 Ore», 31.07.2011.

Missiaglia 1838 = Giambatista M., *Bibliografia mitologia* (vol. III), G. Molinari.

Pagnozzi 1823 = Raffaele G. P., *Geografia moderna universale ovvero descrizione fisica, statistica, topografica di tutti i paesi conosciuti della terra* (vol. IV), Vincenzo Batelli.

Paloscia, 08.03.2011 = Fulvio P., *Sacerdoti, inchini e tradizioni: quanti errori Madama Butterfly*, «La Repubblica», 08.03.2011.