

FRANCESCO RONCEN

Un compromesso mancato: l'endecasillabo nella commedia italiana del Settecento

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO RONCEN

Un compromesso mancato: l'endecasillabo nella commedia italiana del Settecento

I mutamenti socio-culturali che caratterizzarono il teatro del XVIII secolo accentuarono ancor più, in Italia, la discussione attorno al metro della commedia, fin dalle origini in bilico tra ambizioni letterarie, norme aristoteliche e necessità di naturalezza. Era possibile giungere a un compromesso tra esigenze degli autori e gusti di un pubblico sempre più ampio e socialmente stratificato? E se sì, in che modo? Il presente articolo tenta di fornire alcune risposte a partire dallo studio dell'endecasillabo 'comico' del primo Settecento. A tale scopo saranno ripercorsi i maggiori aspetti del dibattito teorico e verranno discussi alcuni fenomeni metrici e stilistici osservati in tre opere particolarmente esemplari della commedia letteraria pre-goldoniana: «Le cerimonie» e «Il Raguet» di Scipione Maffei e «Che bei pazzi!» di Pier Jacopo Martello.

Come è sotto gli occhi di tutti, nel sistema odierno dei generi letterari il teatro è percepito come una forma estranea al dominio della poesia e del verso. Fino almeno a due secoli e mezzo fa, al contrario, la situazione poteva dirsi speculare: una commedia o una tragedia composte in prosa sarebbero apparse, se non inaccettabili, quantomeno eccentriche, in virtù di un canone aristotelico che concepiva il teatro come 'poesia' a tutti gli effetti. A uno sguardo più attento, però, ci si accorge che la questione della forma poneva già allora alcuni problemi pratici e performativi, a loro volta sintomatici di esigenze inedite e sostanzialmente in linea con la situazione contemporanea. Il Settecento segnò un momento di svolta nel percorso del teatro italiano ed europeo, che a questa altezza, per note ragioni sociali ed economiche, si trovò a fare i conti con i gusti di un pubblico sempre più ampio e socialmente variegato. Di qui anche il tentativo di conciliare l'ambizione stilistica di un genere a tutti gli effetti 'poetico' con una ricerca mirata alla naturalezza della lingua parlata e alla rappresentazione di situazioni colloquiali¹.

Per la tragedia, in realtà, la questione del verso si risolveva in senso conservativo: il metro era condizione necessaria in un genere poetico che, in quanto a dignità, era ritenuto prossimo se non pari al poema eroico. La sua natura sublime, inoltre, la rendeva ancora a inizio Ottocento una forma letteraria d'élite, esente dalle attese delle fasce meno istruite della società e di conseguenza anche dai mutamenti sociali e stilistici che dilagavano un po' ovunque nel mondo delle lettere. Più complesso, invece, era il caso della commedia, che pur rientrando nel novero delle forme poetiche era più facilmente esposta alla 'tentazione' della prosa e alla ricerca di un linguaggio umile e quotidiano. L'uso del verso, in questo caso, poteva essere percepito come un retaggio forzato, necessario a collocare il genere nel solco di una tradizione letteraria non più in sintonia con le dinamiche socio-economiche del teatro settecentesco. Tutto ciò, del resto, era già visibile alle origini del dibattito rinascimentale, come dimostra questo passo tratto dai *Quattro dialoghi* di Leone de Sommi:

Sopra questo sono diversi i pareri, et ogni uno fa bene le sue ragioni con autorità et esempi. Il dotto Bibiena [...] compose la sua Calandra in prosa, et non senza ragione, però che, se tanto sarà tenuta più bella una comedia, quanto più sarà imitatrice del naturale, [...] sarà suo proprio l'esser tessuta in prosa che in versi [...].

Il giudicioso et veramente unico Ariosto poi, [...] benché stesse un tempo in questa opinione cangiò poi consiglio; e tutte le sue comedie, già in prosa composte, ridusse in versi sciolti, et

¹ Per una panoramica sul dibattito cinque e seicentesco sul verso tragico e sul suo rapporto con le esigenze letterarie e performative rimando al volume collettivo *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, Atti del convegno di studi, Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di Gilberto Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra, 2005.

così anche lo illustre Ercole Bentivoglio [...]; tutto, cred'io, [...] per parer loro che, a voler che questa così bella et utile invenzione avesse nome di poema perfetto, bisognava che avesse la gravità et l'armonia del verso. Et nel vero (a considerarla in certo modo generale) par che a bonissima ragione si appiglino.

[...]

Ben è vero che non si è trovato né si trova ancora autore di autorità che, nelle tragedie, abbia voluto ragionar altrimenti che in verso; né io per me consiglieri alcuno a cangiar quest'uso, né che della prosa in tai poemi si valesse, perché, in vero, il verso è più conforme alla gravità con che hanno da esser ordite le tragedie, poscia che la maestà, che seco aporta la presenza d'un re o d'una regina, o d'altri personaggi di quella autorità che si introduce principalmente nelle tragedie, par che insegni che similmente il lor parlare debba essere più pesato et numeroso che quello di un uom del volgo².

I mutamenti che caratterizzarono il XVIII secolo, tuttavia, non furono sufficienti a scalzare un sistema teorico ormai consolidato da una lunga tradizione critica e compositiva. L'impiego del verso nella commedia veniva ancora prescritto sulla base dei già citati assiomi aristotelici e di una concezione dell'opera teatrale come mimesi *letteraria* della realtà, mediata, rispetto alla realtà stessa, dallo stile e dalla forma poetica:

Ogni simile, perché sia simile, dee ancora esser diverso dalla cosa cui rassomiglia: altrimenti non simile sarebbe, ma l'istesso. [...] E perciò la favella tragica, che come favella poetica è imitativa e deve la vera somigliare, se fosse sciolta dai numeri che dalla prosa la distinguono, più favella simile non sarebbe, ma vera: né quella meraviglia ecciterebbe che eccita la naturalezza impressa nell'armonia, la quale alla favella poetica è come il marmo alla statua.

(Gianvincenzo Gravina³)

Si sa ottimamente da tutti, che né gli Eroi delle tragedie, né le persone volgari delle commedie non parlavano in verso, e conseguentemente non parlavano in rima, ma si sa altresì, che parlano su' teatri per bocca d'un poeta.

(Pietro Chiari⁴)

A queste motivazioni se ne aggiungevano altre di natura pratica, connesse ai vantaggi procurati dal metro nel favorire la memorizzazione degli attori. Goldoni, ad esempio, giustificava la scelta del verso come uno stratagemma per impedire agli istrioni di «arbitrare, e aggiungere a lor piacere delle sconce parole»⁵; Scipione Maffei invece – riferendosi alla propria esperienza teatrale – ne rivendicava i benefici sul mestiere del 'comico' e sulla resa finale della rappresentazione:

Si cominciò dunque a gustare la bellezza e perfezione di sì fatti componimenti, e quanto maggiore fosse il diletto del lagrimare istesso in sì fatte rappresentazioni, che del ridere in altre; si cominciò da' Comici stessi a conoscere quanto maggiore fosse l'effetto del recitare in verso che in prosa, e quanto se ne nobilitasse la lor professione [...]⁶.

² LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, I, pp. 20-21.

³ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della tragedia*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Amedeo Quondam, Bari, Laterza, 1973, p. 543.

⁴ PIETRO CHIARI, *Dissertazione storica e critica sopra il Teatro antico e moderno*, cito dall'introduzione di Marzia Pieri a CARLO GOLDONI, *La sposa persiana; Ircana in Julfa; Ircana in Ispaan*, a cura di Marzia Pieri, Venezia, Marsilio, 2003², n. 59, p. 74.

⁵ Ivi, p.74.

⁶ SCIPIONE MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso*, in *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988, pp. 26-27.

Alle ragioni appena viste subentrava anche una più ambigua riflessione sull'apprezzamento del verso da parte degli spettatori. Oltre a Goldoni, che nel *Moliere* difende la scelta del martelliano perché in grado di accaparrarsi il favore di un pubblico francesizzante,⁷ Gasparo Gozzi definisce i doppi settenari «una delizia universale», in quanto «spiegano il pensiero con maggior brio» e possono giovare della rima, «che prende gli orecchi e si fa ascoltare».⁸ Sull'apprezzamento o meno del verso da parte del pubblico, però, bisogna fare delle distinzioni: la rima – a cui si richiamano sia Goldoni che Gozzi – poteva certamente affascinare gli spettatori; chiarita subito la natura ‘marcata’ del discorso teatrale, infatti, essa connotava musicalmente i dialoghi, con conseguente tendenza a enfatizzare gli aspetti edonistici e sentimentali della rappresentazione. Ma proprio tale musicalità non doveva essere ben accolta da quei drammaturghi che, disposti anche a rinunciare al favore dei ceti più umili, scorgevano in essa un artificio poco consono a un discorso che fosse allo stesso tempo naturale e letterariamente sostenuto. La rima, inoltre, proprio in virtù degli effetti appena descritti, veniva da essi considerata un espediente eccessivamente popolare oltre che un facile trucco per nascondere i difetti dell'ispirazione poetica. A questo proposito sono esemplari ancora una volta le parole di Scipione Maffei⁹:

Non già però che sia da riprovar mai la rima generalmente, poiché questa è condimento dolcissimo di tutti i Lirici componimenti, e delle Poesie musicali altresì, ma ragion corre molto diversa dove il Poeta narra, e tanto più nelle Tragedie, e nelle Commedie, dove il Poeta si cela. [...] ¹⁰.

La rima fa perdonar molto, dove senza di essa né pure il minimo neo si soffre. [...]. I sentimenti stessi prendono dalla rima un certo risalto, che come ne' Teatri si vede, chiamano talvolta il popolare applauso, anche quando sien tali, che senza essa non l'otterrebbero¹¹.

In tale contesto, allora, veniva privilegiato l'endecasillabo sciolto, che costituiva in un certo senso il corrispettivo italiano del *blank verse* britannico. Si trattava di una scelta non esente da riserve e prese di posizione contrastanti. In ambito tragico ad esempio, e soprattutto nel Seicento, lo sciolto poteva essere considerato troppo prosastico, «ignobile, e privo di tutta la meraviglia»¹² necessaria alla sublimità del genere; in altri casi, invece, se ne additava la poca naturalezza e il rischio di affaticare l'intelletto del pubblico. Ne veniva imputata anche la debole percettibilità all'atto performativo, aspetto che rischiava di annullare gli sforzi del poeta¹³ o che costringeva gli attori a enfatizzare la dizione. In una tragedia in sciolti, insomma, il discorso rischiava di non essere né poetico né colloquiale, ma semplicemente artificioso e difficile. Nella commedia, invece, la questione della 'prosaicità' dello sciolto passava in secondo piano, mentre emergeva la necessità di

⁷ Si veda l'introduzione di Marzia Pieri a CARLO GOLDONI, *La sposa persiana...*, cit., pp. 27-28

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ L'insofferenza qui dimostrata da Maffei va collocata anche nel dibattito settecentesco pro o contro la rima. Per la questione rimando all'introduzione a *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli studi di Trento, 1997, pp. IX-XL.

¹⁰ SCIPIONE MAFFEI, *Lettera a Federico di Brunsvik*, cito da VINCENZO PLACELLA, *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, in «Filologia e letteratura», XV, pp. 144-173: 152

¹¹ Ivi, p. 155.

¹² PIETRO PALLAVICINO SFORZA, *Ad Agostino Favoriti*, qui cito da VALENTINA GALLO, *Lineamenti di una teoria del verso tragico*, in *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento*, cit., p. 129-130. Allo studio di Valentina Gallo rimando anche per una panoramica sulla questione del verso sciolto o rimato nella tragedia del Seicento e del primo Settecento.

¹³ Cfr. ivi, p.128.

giungere a un compromesso tra forma poetica e naturalità dei dialoghi. In altre parole bisognava conciliare la prospettiva letteraria (endecasillabo scritto) con quella della recitazione (endecasillabo parlato). A complicare le cose entrava in gioco anche il ruolo del pubblico, e in particolar modo di quelle fasce sociali meno istruite che ormai ghermivano i teatri e che finivano per condizionare forme e contenuti delle rappresentazioni.

A questo proposito varrà la pena ricordare un fatto che segnò profondamente la riflessione sulla forma poetica della commedia. Nel 1716 andò in scena al San Luca di Venezia la *Scolastica* di Ariosto; l'impresa fu patrocinata da Luigi Riccoboni, che tentava in quegli anni di riformare il palinsesto dei teatri veneziani proponendo opere di autori classici. La rappresentazione, però, si rivelò un clamoroso insuccesso: il «volgo dei barcaiuoli»¹⁴ fischiò gli attori e abbandonò il teatro prima ancora della fine dello spettacolo. Nell'analizzare i motivi di quel fiasco, Giovanbattista Recanati pose l'accento sull'artificiosità del verso, che dal suo punto di vista non aveva incontrato il favore delle fasce meno colte del pubblico. Il metro della *Scolastica* è l'endecasillabo sdrucchiolo, e, giuste le precedenti osservazioni, è difficile credere che l'idiosincrasia degli spettatori derivasse dalla troppa musicalità del verso. Il motivo andrà invece ricercato nello stile letterario dell'Ariosto, in un linguaggio troppo distante dal registro colloquiale, dalle competenze del pubblico settecentesco e dalla naturalezza del dialetto che invece caratterizzava la commedia dell'arte. Si potrebbe credere, allora, che la potenziale naturalezza dello sciolto potesse costituire un'ottima soluzione di compromesso e superamento dei 'limiti' dello sdrucchiolo, e di tale parere sembra essere Scipione Maffei, che consiglia di dissimulare l'endecasillabo attraverso un'affinata tecnica teatrale:

Chiunque lo reciti [l'endecasillabo sciolto] con decoro e intelligenza, vedrà tosto con quanta facilità e si sfugga la cantilena ove né rima, né similitudine di cadenza la induce, e si rappresenti per l'appunto il favellare ordinario de gli uomini con un verso sì naturale e sì variamente interrotto, che cela affatto la sua armonia e a chi lo proferisce poco diverso dalla prosa viene a riuscire¹⁵.

Da un punto di vista compositivo, Maffei prescrive la «diversa situazione degli accenti», necessaria a «portar dove si vuole il periodo» e ad evitare la «posatura» tipica dell'alessandrino francese; e aggiunge poi che bisogna «rompere» l'endecasillabo, terminarlo «in qual sillaba c'è in grado» e «incatenare un verso con l'altro a piacere»¹⁶. Fatto ciò, come si è già visto, le speranze dell'autore ricadono esclusivamente sugli attori, che devono realizzare la giusta sintesi tra naturalità della prosa e percettibilità del verso.

¹⁴ PIER JACOPO MARTELLO, *All'eccellenza di Giovanbattista Recanati*, in *Opere*, Bologna, Lelio della Volpe, 1723, IV, p. 157. Sulla questione della messa in scena della *Scolastica* cfr. anche ROBERTA TURCHI, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 69 ss.

¹⁵ SCIPIONE MAFFEI, *Istoria del teatro e difesa di esso*, cit., p. 47. Similmente si esprime anche Goldoni, pur riferendosi al verso martelliano, da lui impiegato con intenti ben diversi dalla facile cantabilità inseguita da Chiari e Gozzi: «Non si canti il verso, non si declami, non gli si dia un suono caricato, vibrato, fuor di natura; ma per lo contrario non si avvilisca soverchiamente, non si nasconda il metro, e non facciasi lo studio vano di rendere i versi una stucchevole prosa». Cito dall'introduzione di Marzia Pieri a CARLO GOLDONI, *La sposa irvana...*, cit., p. 28.

¹⁶ Cfr. SCIPIONE MAFFEI, *De' teatri antichi e moderni e altri scritti teatrali*, cit., p. 111. Anche Martello, nella sua proposta del verso tragico italiano, suggerisce di variare la posizione delle pause per evitare l'effetto declamatorio dell'alessandrino francese, che richiedeva una sosta dopo il primo *hexasyllabe*. Per questo aspetto rimando direttamente a PIER JACOPO MARTELLO, *Del verso tragico*, in *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 151-186.

Fin qui tutto sembra filare liscio. Il problema principale, però, sta nella natura dello sciolto settecentesco, che vira in direzione diversa rispetto alle sue premesse rinascimentali. È vero che gli argomenti addotti ricalcano fedelmente quelli trissiniani, ovvero la volontà di arricchire la letteratura italiana con un metro ‘classico’, dinamico e solenne da contrapporre alle forme chiuse e rimate della tradizione volgare; ma a variare, nel Settecento, sono il contesto e il sistema dei generi letterari. Lo sciolto viene rivalutato come un’alternativa al classicismo arcadico di maniera, per cui i termini di confronto non sono più né l’ottava rima né l’endecasillabo sdrucchiolo della commedia, ma anche e soprattutto l’‘eccessiva’ musicalità dell’ode-canzonetta e del melodramma, che certo non potevano supportare, agli occhi degli intellettuali eruditi, una poesia nobile, civile e riflessiva. Viene a prodursi, insomma, un nuovo sistema di equilibri dove lo sciolto non è più soltanto il metro della poesia narrativa o drammatica, ma è anche la forma più solenne per veicolare un discorso di grande rilevanza filosofico-morale. Questa insistenza sul suo carattere discorsivo – già legittimata, nella tradizione rinascimentale, dalla prassi del poema didascalico – lo poneva in concorrenza anche con il territorio della prosa scientifica e filosofica del tempo. Ciò comportava alcune oggettive difficoltà nel tentativo di marcare poeticamente il discorso: mentre la rima e i versi lirici concedevano al testo un *surplus* di ritmo e sonorità, il verso sciolto costringeva a sfruttare con perizia le risorse interne alla prosodia e alla sintassi, tanto da essere considerato da Bettinelli un ottimo strumento per riconoscere il talento di un poeta:

Questi spogliati di quel fascino della rima, il quale occulta mille puerilità lusingando gli orecchi, richiegono forza di stile, ricchezza d’immagini, novità, eleganza, armonia, come doti necessarissime per esser letti, e senza le quali si sprezzano affatto. E quindi chi nacque alla poesia trova per essi un campo spazioso ed aperto ove correre senza inciampo, chi senza naturali disposizioni vi si è intruso disperando di riuscire riconosce alla fine per buona ventura, che il suo genio di verseggiare non è talento, è malattia poetica [...]¹⁷.

Come ha osservato Roggia, inoltre, va tenuta in considerazione anche la polemica Orsi-Bouhours, che in ambito teatrale vide contrapporsi soprattutto endecasillabo sciolto e alessandrino (oppure, in contesto esclusivamente italiano, verso sciolto e verso martelliano) e che accentuò ancor più l’insistenza sulla complicazione retorica e sintattica del metro:

Nella prospettiva comparatistica che per l’Italia è aperta dalla polemica Orsi-Bouhours, si osserva infatti che non tutte le lingue hanno o possono avere un verso sciolto: perché questo si dia sono richieste precise caratteristiche strutturali che permettano di compensare l’assenza della rima. L’ordine flessibile dei costituenti, tratto tipologico dell’italiano come delle lingue classiche ma non ad esempio di una lingua strutturalmente rigida come il francese, diventa la principale di queste caratteristiche: viene stabilita così a livello teorico una forte correlazione tra verso sciolto e *ordo artificialis* [...]¹⁸.

Al di là delle istanze comuni, dunque, restava davvero poco della prosastica e naturale solennità dello sciolto trissiniano, sostituita ora dall’*ordo verborum artificialis*, dalla percettibilità degli accenti e soprattutto dall’alterazione ‘retorica’ del discorso. Lo stesso Maffei, che tra poco vedremo alle prese

¹⁷ Cito dall’introduzione di Alessandra Di Ricco al volume collettivo *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori...*, cit., p. XVIII.

¹⁸ CARLO ENRICO ROGGIA, *Poesia narrativa*, in *Storia dell’italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Mortolese e Lorenzo Tomasin, Roma, Carocci, p.135. Cfr. anche Vincenzo Placella: «Uno degli accorgimenti che il Veronese addita per nobilitare lo stile è la *trasposizione*, elemento che sarà tanta parte della tecnica del Cesarotti e dell’Alfieri, ma soprattutto del Parini». VINCENZO PLACELLA, *Le possibilità espressive dell’endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, cit., p. 172.

con il teatro comico, individua nelle ‘trasposizioni’ l’espedito più appropriato per il raggiungimento di un verso nobile e discorsivo, mostrandosi però anche consapevole delle differenti esigenze del dramma rispetto alla narrazione epica:

Singolarmente credo gioverebbe il far uso frequente delle trasposizioni. [...] Purché con quella prudenza sia fatta, qual nella lingua poetica, nelle figure e nello stile servar parimente si dee, non convenendo certamente le frasi e gli ornamenti stessi al poeta narrativo ed al lirico, come neppure si confanno al drammatico tutte le trasposizioni, e tutti i modi del narrativo¹⁹.

Tali osservazioni chiudono il cerchio e riportano alle motivazioni iniziali di questo studio: ho già detto che un verso così retorico ed elaborato poteva essere apprezzato nella tragedia, dove veniva accolto, non senza le riserve già discusse, in virtù della nobiltà del genere stesso e della sua destinazione colta; ma era possibile giungere a una sintesi efficace nella commedia? E se sì, con quali strategie?

Per rispondere ho compiuto un’analisi prosodica a campione su tre opere pubblicate entro la prima metà del Settecento: *Le cerimonie* (1728) e *Il Raguet* (1747) di Scipione Maffei e *Che bei pazzzi!* di Pier Jacopo Martello, quest’ultima composta nel 1716 ma editata solo nel 1723 nel IV volume delle *Opere* dell’autore. I testi di Maffei sono rigorosamente in sciolti, mentre *Che bei pazzzi!* è in endecasillabi sdruciolli. Senza dilungarmi sulla trama dei testi, mi limito qui a sottolineare come gli argomenti di tutte e tre le commedie trascendano le esigenze del vasto pubblico e si inseriscano in un dibattito caro anche all’ambiente intellettuale e mondano del Settecento: *Che bei pazzzi!* è una parodia del manierismo poetico di inizio secolo (i pazzzi sono alcuni sedicenti poeti rinchiusi in una casa di cura nella città immaginaria di Cosmopoli), mentre le opere di Maffei esprimono critiche nei confronti dell’eccessiva galanteria di gusto francese (*Le cerimonie*) e dell’abuso di gallicismi (*Il Raguet*).

Per l’analisi prosodica ho fatto uso dei criteri elaborati da Marco Praloran e Arnaldo Soldani in *La metrica dei «Fragmenta»*²⁰. La scelta può indurre a qualche perplessità, trattandosi di norme elaborate a partire dal *Canzoniere* petrarchesco e quindi difficilmente adattabili a un contesto performativo come il nostro, se non più in generale alla *langue* poetica del Settecento. A mio avviso, però, il ricorso a una «pronuncia ‘formale’ che possa essere sentita [...] come non legata a contesti esecutivi particolari»²¹ è utile almeno per due motivi: limita l’arbitrarietà dello studioso – che potrebbe altrimenti adattare la scansione metrica al contesto, magari anche per inerzia ritmica – e permette di compiere più agevolmente un confronto con lo stato dell’arte; nel corso di questa analisi, infatti, farò riferimento anche ai saggi *Metro e sintassi dell’endecasillabo tragico*²² di Alessandra Zangrandi e *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*²³ di Tobia Zanon, dove i dati prosodici sono ricavati sulla base dei medesimi criteri qui adottati. Infine, di fronte a una situazione incerta, dove non è dato sapere come venisse realmente declamato il verso, il ricorso a un metodo rigido e condiviso permette se non altro di evidenziare alcune divergenze tra i testi e di formulare, a partire da esse, più precise ipotesi sulla natura e concezione del verso teatrale.

¹⁹ SCIPIONE MAFFEI, *Lettera a Federico di Brunsvik*, cit., p. 172.

²⁰ MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123.

²¹ Ivi, p. 21.

²² Alessandra Zangrandi, *Metro e sintassi nell’endecasillabo tragico*, in «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, 183-218.

²³ TOBIA ZANON, *Stile e metro della «Merope» di Scipione Maffei*, in «Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura». *La «Merope» di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di Enrico Zucchi, Mimesis, Milano-Udine, 2015, pp. 199-213.

Guardando alle tabelle finali (p. 14*) emergono poche significative differenze tra *Che bei pazzzi!* e la media delle tragedie del Sette e Ottocento. La discrepanza più evidente riguarda gli endecasillabi con chiusura giambica (VI: 6,8,10), in netta prevalenza nella commedia di Martello, fenomeno che si può spiegare tenendo conto del legame ‘genetico’ tra l’endecasillabo sdrucchiolo e il senario giambico latino. Il contesto metrico di questa commedia spiega anche la bassa presenza del modulo VII (6,7,10), molto sfruttato nella tradizione lirica e tragica ma qui evidentemente poco efficace, poiché produrrebbe una ridondanza di ritmi sdrucchioli dopo la settima sillaba²⁴. Fatte queste precisazioni, però, è evidente come i versi di Martello riproducano e anzi intensifichino la tendenza a privilegiare gli accenti in 4a (6a) e 8a sede.

Sono ben più rilevanti, invece, le differenze tra i versi delle due commedie di Maffei e la media dell’endecasillabo tragico. Ciò che emerge subito dal confronto è la più equa distribuzione dell’endecasillabo nelle *Cerimonie* e nel *Raguet* lungo tutte le possibili combinazioni accentuali, con un netto sfoltimento dei moduli giambici (I: 4,6,8,10; II: 4,8,10) e un considerevole aumento del tipo dattilico (IV: 4,7,10) e di endecasillabi con cesura *a majore* (VI: 6,8,10; V: 6,10). La stessa discrepanza, ovviamente, si registra anche nel confronto delle stesse commedie con *Che bei pazzzi!* di Martello; ma si accentua – e qui sta il dato davvero significativo – se dalla media delle tragedie si estrae la sola *Merope* di Scipione Maffei.

Tobia Zanon ha notato che «il tratto più caratteristico delle scelte metrico-prosodiche di Maffei [leggi: della *Merope*] è senz’altro l’assoluta predilezione per gli schemi con ottava tonica, che rappresentano da soli quasi i due terzi del totale»²⁵. Sommando le categorie I, III, VI delle tabelle, infatti, ci si accorge che esse rappresentano da sole il 63,54 % dei versi. Diversamente, nelle commedie dello stesso autore quelle medesime categorie non sfiorano la metà dei versi campionati (la somma di I, III, VI dà il 40,6 % nelle *Cerimonie* e il 39,6 % nel *Raguet*), mentre in *Che bei pazzzi!* gli stessi moduli salgono, per i motivi già visti, al 70,95 %. Il Maffei ‘comico’, insomma, è meno simile al se stesso tragico di quanto non lo sia il Martello di *Che bei pazzzi!* o qualsiasi altro tragediografo di fine secolo.

Proseguendo più nel dettaglio, si può anche osservare che nella *Merope* predomina il modulo giambico vero e proprio (tipo I), sfruttato dall’autore per marcare sintatticamente il verso, frammentarlo, legarlo alla serie metrica circostante e smembrarlo tra più interlocutori²⁶. Lo scopo è appunto quello di agevolare una moderata elaborazione sintattico-retorica del discorso e di pervenire a un compromesso tra endecasillabo letterario (scritto) e endecasillabo parlato. Nelle commedie, invece, a prevalere è il modulo a ictus radi nel secondo emistichio (V), caratterizzato da un ampio spazio atono tra la 6a e la 10a sillaba; ma ancora più sintomatico è l’impiego eccezionale del pattern dattilico (IV: 4,7,10), una tipologia di endecasillabo che, già diradata in epoca rinascimentale, tendeva ad essere appositamente evitata nel corso del XVIII secolo. I trattatisti, infatti, ne accusavano l’eccessiva musicalità e lo stretto legame con la poesia ditirambica, a sua volta percepita come popolareggiante e implicata con l’oralità. In generale, guardando anche all’esame compiuto da Umberto Pirotti²⁷, pare che nella tradizione italiana vi sia una sorta di legame tra la presenza di questo endecasillabo e la natura estemporanea o comunque meno ricercata dei

²⁴ Poiché la prosodia italiana non ammette, di norma, la sequenza di tre ictus contigui, l’unica soluzione alternativa alla duplicazione dello sdrucchiolo sarebbe il pattern 6, 7, 9, 10, a sua volta difficilmente praticabile per la densità di accenti ribattuti nel secondo emistichio.

²⁵ TOBIA ZANON, *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, cit., p. 207.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 207-210.

²⁷ UMBERTO PIROTTI, *L’endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron, 1979, pp. 7-66.

componenti poetici in cui appare; in senso diacronico, viceversa, colpisce il suo entrare in crisi in concomitanza con la codificazione lirico-petrarchesca (e manierista) del linguaggio poetico. La differenza tra la *Merope*, dove è presente con frequenza pari allo 0,15 %, e le commedie dello stesso autore, dove invece si attesta tra il 10% e il 12 %, è dunque significativa e suggerisce una differente concezione dell'endecasillabo nei due contesti teatrali: lo stesso metro potrebbe essere frutto di «meditato lavoro» (prosodico, sintattico e retorico) nella tragedia e di un più libero contatto con la dimensione performativa nei testi comici.

L'endecasillabo sdrucchiolo di Martello, paradossalmente, sembra avvicinarsi alle caratteristiche peculiari della *Merope*, presentandosi fin da subito come frutto di una più attenta ricerca stilistica. Ciò emerge, più ancora che dai dati prosodici, anche dalla lettura dei testi e dall'esame dello stile. Si confrontino i seguenti passi tratti dalla *Merope* e da *Che bei pazzzi!*:

Egisto:

[...] Il mio cammino
 cheto, e soletto i' prosegua; allor quando
 per quella via, che ver Laconia guida,
 un uom vidi venir, d'età conforme,
 ma di selvaggio, e truce aspetto: in mano
 nodosa clava avea. Fissò in me gli occhi
 torvi, poi riguardò, se quinci o quindi
 gente apparia: poiché appressati fummo,
 appunto al varco del marmoreo ponte,
 ecco un braccio m'afferra, e le mie vesti,
 e quanto ho meco altero chiede, e morte
 bieco minaccia.

(*Merope*, I, 3, p. 228²⁸)

Cav. Marino:

Io, cui credono estinto, errai non cognito
 per quante intorno ha librerie Cosmopoli
 e dell'opre mie chiesi. Ed ecco un ridere
 e inviarmi al presciutto, al cacio, ai bigoli
 cui, lacerati i sacri fogli incartano.
 Ecco un altro librar piatir nel fondaco,
 dond'esce lordo, a me lordar di polvere,
 che dai tarlati miei volumi esaltasi.
 Chieggione il prezzo; ed ei su la bilancia
 voi pon, *Lira*, *Sampogna*, *Epitalami*
 e *Galeria* del Babba di Venezia;
 che a me un grosso per libra intende venderli.

(*Che bei pazzzi!*, II, 1, pp. 180-181²⁹)

Le strategie retoriche e sintattiche impiegate nel monologo del Cav. Marino (o meglio: del *pazzo* che si crede la sua reincarnazione) collaborano a rallentare l'andamento del discorso sia all'interno del verso sia lungo la serie metrica. Benché il periodo travalichi i confini dell'endecasillabo, infatti, le inarcature vengono diluite da iperbati, inversioni o costruzioni retoriche tradizionali (dittologie, *tricola* etc.) che ne leniscono l'azione. L'effetto finale è quello di un andamento marcato, lento e artificioso prodotto dalla giustapposizione di unità dense e quasi autonome sul piano prosodico e

²⁸ Ed. di riferimento: SCIPIONE MAFFEI, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS, 2008.

²⁹ Ed. di riferimento: PIER JACOPO MARTELLO, *Opere*, cit., pp. 143-267.

retorico. Lo stile – che in questo caso supporta anche la parodia di un linguaggio poetico ampolloso – permane senza evidenti variazioni anche quando a esprimersi sono personaggi di estrazione meno colta, come la serva Cornia:

Cornia:

Io, cui credono estinto, errai non cognito
per quante intorno ha Librerie Cosmopoli
e dell' Opre mie chiesi. Ed ecco un ridere
e inviarmi al Presciutto , al Cacio, ai Bigoli
cui, lacerati i Sacri Fogli incartano.
Ecco un'altro Librar piatir nel fondaco,
dond'esce lordo, a me lordar di polvere,
che dai tarlati miei volumi esaltasi.
Chieggione il prezzo; ed ei su su la bilancia
voi pon Lira, Sampogna, Epitalami
e Galeria del Babba di Venezia;
che a me un Grosso per libra intende venderli.

(*Che bei pazzi!*, I, 1, p. 167)

Nella *Merope* invece, a fronte delle immancabili 'trasposizioni' e di una più elaborata ipotassi, il discorso sembra scorrere con moderata incuranza dei confini metrici. Le inarcature sono più evidenti, presentano innesco e *rejet* brevi, allontanamento dell'elemento tematico o separazione anaforica di legami molto forti, come *occhi / torvi* ai vv. 6-7 dell'esempio proposto. Tutto sommato, se l'attore fosse in grado di recitare i versi con naturalezza, ci si troverebbe di fronte a un discorso fluido, dinamico ma allo stesso tempo sostenuto dalle strategie retoriche e da una certa ricorsività degli accenti³⁰. Ben diverso, invece, è lo stile delle commedie di Maffei, dove la sintassi è molto più lineare e sembra rinunciare a ogni compromesso con le esigenze del verso. Si veda questa battuta di Massimo, personaggio delle *Cerimonie*³¹:

Massimo:

O quanto ne son lieto! Quanto m'è
caro! M'è caro per la gioia che
n'avrà Leandro, per quella ancora più
che spero ne consegua a me, troncando
ogni dilazione a' miei contenti.
Giovine di buon'aria? [...]

(*Le cerimonie*, I, 5, p. 88)

Oltre all'intensità degli *enjambement*, è la fisionomia stessa degli elementi inarcati ad accentuare il contrasto tra artificiosità dell'endecasillabo e naturalezza della dizione. Nel confine dei primi tre versi ci si imbatte in monosillabi che, per la loro debolezza prosodica, è assai raro trovare in quella sede e tanto più in innesco di inarcatura. Non essendovi, qui come in altri passi, evidenti finalità espressive a sostegno di questa scelta, il trattamento dei monosillabi denuncia chiaramente la natura *per l'occhio* dell'endecasillabo. Difficile infatti pensare che nella recitazione venissero rispettati i confini del verso, poiché il risultato sarebbe troppo distante dalle soluzioni di compromesso

³⁰ Maffei sembra cercare un effetto di *variatio* anche giocando sulle aspettative del lettore, come negli ultimi versi dell'esempio, dove l'azione «morte / bieco minaccia» viene inarcata in una enumerazione fino a quel punto rispettosa dei confini del verso.

³¹ Ed. di riferimento: SCIPIONE MAFFEI, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonia Avena, Bari, Laterza, 1928, pp. 77-163.

proposte da Maffei. Allo stesso tempo, però, tale sintesi sembra irraggiungibile anche attraverso una lettura naturale, che di fatto eliminerebbe totalmente la percezione delle strutture metriche. L'impressione, in fin dei conti, è che il compromesso venga a mancare e che l'endecasillabo sia il risultato di un processo di costruzione artificioso, mentre il ritmo del discorso provenga semmai, dove necessario, dalle risorse interne alla lingua (ripetizioni, assonanze, inerzie prosodiche etc.). Tale 'estraneità' della forma al contenuto è evidente anche nei seguenti esempi, dove peraltro emerge l'uso (frequente in entrambi i testi) della sinafia:

Ermondo:
Comàn un altro? Dunque io non ci
sarò più e sarà venuto un altro

(*Il Raguet*³², III, 6, p. 197)

Alfonso:
ben troverò con cui ciarlare, poi-
chè entrando qua dentro son stato

(*Il Raguet* II, 1, p. 178)

Trespolo:
andar sì tardi a letto e levar di
buon'ora. [...]

(*Le cerimonie*, II, 1, p. 92)

Nelle due commedie, inoltre, è spesso necessario ricorrere a dialefi, sinalefi, sineresi e dieresi con frequenza anomala e forzata. Consideriamo due esempi:

Antea:
perché si dia effetto immediata-
mente al di lui matrimonio [...]

(*Le cerimonie*, I, 4, p. 86)

Lippo:
È venuto ver me un rinnegato
(non so se losco o guercio) e mi ha detto

(*Il Raguet*, II, 1, p. 177)

Nel primo passo, per avere una scansione regolare (2,4,6,10) bisogna ipotizzare un accento sul verbo monosillabico *dia*, che in tale contesto prosodico normalmente sarebbe atono; bisogna poi inserire una dialefe prima di «effetto» e prima di «immediata-», oppure, volendo rinunciare alla seconda dialefe, porre una dieresi nella penultima sillaba («immediàta-). Tutte forzature che vanno in direzione opposta rispetto a una lettura neutra dell'endecasillabo e che rispecchiano invece alcune delle pause e intonazioni possibili nella recitazione. Lo stesso si può dire del secondo esempio, dove, ipotizzando una sinalefe all'interno della dittologia «losco o guercio», andranno poste almeno due dialefi: una, nel primo verso, tra «me» e «un», e una, in quello successivo, prima di «e mi» - per quanto riguarda il secondo verso, però, è ipotizzabile anche una scansione alternativa con dialefe nella dittologia e sinalefe tra «guercio» ed «e mi». Viceversa vi sono casi in cui la ricostruzione

³² Ed. di riferimento: SCIPIONE MAFFEI, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di Antonia Avena, Bari, Laterza, 1928, pp. 167-224.

regolare dell'endecasillabo si oppone sia a una lettura prosodica istintiva sia alle pause della dizione naturale. Il verso «è tornato a capo; io l'ho interrotto» (*Le cerimonie*, II, IV, Orazio), ad esempio, può essere scandito solamente così: *è tornato' a capo^io l'ho^interrotto* (368; ^= sinalefe; ˇ = dialefe), con evidente infrazione delle pause sintattiche ed espressive più plausibili.

L'incoerenza e le forzature osservate fanno escludere che il profilo dell'endecasillabo costituisse un'indicazione vincolante per l'attore; è più probabile, invece, che il livello letterario e quello performativo restassero nella sostanza indipendenti: il verso era riconducibile a forme regolari nella lettura personale ma poteva essere reso percettibile in misura variabile durante la rappresentazione. I casi appena visti, dunque, tradiscono in qualche modo la subordinazione del metro al discorso: il primo, necessario per connotare letterariamente l'opera, altera solo minimamente le strutture della lingua e spesso rinuncia a un reale compromesso. Il lettore, a questo punto, è posto di fronte a un *aut aut*: adeguarsi alla naturalezza del discorso o forzare quest'ultimo per rispettare le imposizioni di una griglia prosodica astratta ed estranea al dettato vero e proprio. Ma sul palcoscenico è verosimile che fosse il primo approccio a dominare.

Si tratta naturalmente di ipotesi verificabili solo fino a un certo punto. Ma nelle commedie, e in particolar modo nelle *Cerimonie*, Maffei sembra quasi evidenziare con consapevolezza l'eccezionalità delle sue strategie, tanto da porle in aperto contrasto con lo stile letterario del verso sdrucchiolo. Qui di seguito riporto un esempio tratto dal secondo atto delle *Cerimonie*: il giovane Orazio (il protagonista), insofferente nei confronti dell'eccessiva galanteria italiana, dialoga con la sua promessa sposa, Aurelia. Quest'ultima tende a mutare registro nelle occasioni mondane, dove appunto si effonde in cerimoniali ridicoli tanto agli occhi del pubblico quanto agli orecchi del suo interlocutore (*Le cerimonie*, II, 6, p. 103)

Aurelia:

Siccome i grandi dolori impediscono
la loquela, così nelle grandissime
consolazioni avvien; però il gran giubilo
m'impedisce al presente di prorompere
in quelle molte espression, che sarebbero
in questo caso più che necessarie,
per dichiarar l'interno del mio animo,
ch'è sopraffatto, e del mio desiderio
pareggiare l'ardenza impareggiabile.

Orazio:

Bruno, presto, ho veduto in casa un libro
di lettere di buone feste; andate
a prenderlo, ché vo' leggerne una
a sta signora in risposta [...]

[...]

Aurelia:

Vero è però, che affatto inabile
io sarei sempre a spiegare il bastevole;
son le sue qualità troppo ammirabili,
tutto è poco al mio debito, o al suo merito,
qual sopravanza tutti gli altri meriti,
come supera il mio tutt'altri debiti.

L'innaturalità del discorso di Aurelia – messa a nudo dalle parole che Orazio rivolge al suo servitore Bruno – è contrassegnata da una sequenza di sdruciolli che sembrano in qualche modo trasportare sulla scena un dibattito stilistico e letterario: all'affettazione musicale e retorica del verso ariostesco l'autore contrappone la naturalezza del suo endecasillabo sciolto. L'ipotesi è avvalorata anche dalla sistematicità dell'espedito, che viene anticipato già nel primo atto dall'incontro tra Orazio e Antea (madre di Camilla, la giovane di cui il protagonista si innamora), dove si ripete anche il contrasto tra la cerimoniosità della donna e l'insofferenza del giovane; la battuta iniziale di Antea, inoltre, mostra chiaramente un cambio di registro a seconda dell'interlocutore (la figlia Camilla nei primi tre versi, Orazio in seguito) e della funzionalizzazione del discorso:

Antea:

Di ver tu pensi bene; è facil cosa
 ch'e' sia, corrispondendo interamente
 l'età, 'l giorno che di lui si prèdica.
 Signor mio, potrebb'egli essermi lecito,
 però con tutte le riserve debite
 e senza suo disturbo o pregiudizio
 di quella stima grande ch'io professole,
 il fare una richiesta? [...]

[...]

Strano parrà ch'io di saper desideri
 le cose sue, ed osi pur richiederla
 di ciò che a me non s'appartien.

Orazio:

[...] Che mai
 vorrà saper costei? Si spieghi franca-
 mente, ch'io le prometto rivelarle
 Tutti i segreti miei dal grande al piccolo.

Antea:

Per verità è un avanzarsi troppo;
 io'l conosco, e conosco la mia grande
 ardimentosità [...]

(*Le cerimonie*, I, 2, p. 82)

Cerchiamo dunque di trarre delle conclusioni. Le differenze che intercorrono tra le commedie di Maffei e quella di Martello riflettono *ab origine* una diversa concezione della forma e molto probabilmente una differente prassi compositiva. Per quanto riguarda *Che bei pazzzi!* è l'autore stesso a palesare i suoi intenti elitari, mostrandosi cosciente dei problemi legati alla rappresentazione di commedie in versi. Nello scritto introduttivo indirizzato a Giovanbattista Recanati egli afferma di aver concepito l'opera quasi per capriccio, senza l'intento di pubblicarla. Non possiamo sapere se fosse stato davvero così fin dall'inizio; certo è che Martello sembra consapevole della poca conformità del verso sdruciollo ai gusti del vasto pubblico veneziano, e lo è soprattutto in seguito al fiasco della *Scolastica*, a cui dice di aver reagito – con ovvia esagerazione retorica – con la tentazione di appiccare il fuoco ai suoi scritti:

E per vero dire, poco meno, che non la sopprimessi [la commedia] quando mi giunse una vostra Lettera, che mi avvisava, come la Scolastica dell'Ariosto in cotesta vostra Città di Vinegia per Lelio, e Flaminia, egregi Comici rappresentata, anzi che essere stata accetta, fra gli

sbadigli, i susurri, ed i motteggi del Popolo di Scena in Scena passando, così svergognata venisse meno, che fu mestieri calare pria della fine la tenda. E voi [...] il Verso suo ne incolpate, che a cotesto Popolo (il quale peraltro ha potuto qualcuna delle mie Tragedie, e la Marittima non sol tollerare, ma generosamente encomiare, comechè in verso, e in un verso agli Orecchi loro nuovo legate) non piacque. A questa infelice novella io, che quel Divino Poeta del verso sdruciollo aveva per avventura imitato, diedi impetuosamente il piglio ai Quinterni di mia Commedia, e alzai la mano sul fuoco, per ivi perderli, e consumarli³³.

Nata come esperimento colto, «legata» in un verso ‘letterario’ e a mezza via tra lo sciolto e la rima, *Che bei pazzi!* resta dunque orgogliosamente distante da ogni possibilità di rappresentazione e viene pubblicata a solo scopo di lettura personale o tutt'al più di declamazione nei circoli ristretti degli intenditori:

Lontane dunque dal popolo le nostre commedie. Né la mia potrà certamente rappresentarsi, che da un seminario, o da un'accademia ad un'udienza scelta, e raccolta, la maggior parte di letterari; e delle risa arderei io lusingarmi, men perseguitando la moda del vivere, che quella del verseggiare.

[...]

Nel che unendomi al sentimento vostro, che male s'arrischi al giudizio del popolaccio una favola comica in verso, non però mi sono disanimato dal pubblicare la mia, comechè in versi legata, bastandomi la sicurezza, che da nessuno istrione sia eletta, ed al pubblico esperimento de' palchi venali esibita³⁴.

Nella commedia di Martello, in definitiva, non c'è compromesso tra forma poetica ed esigenze della rappresentazione teatrale: l'impiego (consapevole) dello sdruciollo impone una chiusura elitaria, totalmente sbilanciata sul piano letterario rispetto a quello della *performance*.

La natura dell'endecasillabo sciolto nelle commedie di Maffei, invece, fa pensare a un procedimento compositivo in linea con le ipotesi già avanzate da Locatelli per la scrittura della *Merope*. Secondo lo studioso, infatti, lo stile della tragedia risentirebbe della diretta collaborazione dell'autore con la compagnia dei comici (*in primis* di Riccoboni e Elena Belletti):

Occorrerà allora sottolineare che se nella celebrata raccolta del Maffei è possibile riscontrare un atteggiamento attento alle esigenze della scena, al gusto del pubblico contemporaneo, pare tuttavia che tale attenzione sia conseguenza e non già motore del lavoro a stretto contatto con gli attori.

[...]

Quando parla delle conversazioni con Elena Balletti, [...] Maffei sta ammettendo un movimento che va dalla compagnia al letterato, fa intuire, anche se non può esplicitare, di aver scritto per la compagnia di Riccoboni. Forse azzardiamo, oltre che per gli attori, con gli attori³⁵.

Tale ipotesi può apparire forse azzardata se applicata alla tragedia, ma trova più facile conferma nell'endecasillabo delle *Cerimonie* e del *Raguet*. Ciò non significa contraddire quanto osservato fin qui sulle differenze tra le commedie e la *Merope*; al contrario, nella diversa intensità del fenomeno emerge anche tutta la problematicità del verso comico, dove di fatto viene a mancare una reale sintesi tra scrittura e *performance*. Maffei, in quanto irriducibile uomo di lettere, non volle cedere alla tentazione della prosa e cercò una via di mezzo che si rivelò, nella sostanza, una sorta di bivio: permane un metro *per l'occhio*, rispettoso del sistema dei generi letterari e della sensibilità degli

³³ PIER JACOPO MARTELLO, *All'Eccellenza di Giovanbattista Recanati, Opere*, cit., p. 147.

³⁴ Ivi, pp. 159-160.

³⁵ STEFANO LOCATELLI, *Dentro il testo*, in SCIPIONE MAFFEI, *Merope*, cit., p. 24-32.

intellettuali più colti e severi, ma per l'orecchio dello spettatore si aprono innumerevoli potenzialità che sfruttano le risorse interne alla lingua e che esulano in vari gradi dalle forzature del livello prosodico superficiale. Gli esempi qui analizzati, in altre parole, mostrano la crisi ormai definitiva degli equilibri sociali e culturali che nei secoli precedenti avevano giustificato la commedia in versi e il suo inserimento nel dominio della poesia. Da qui in poi ogni tentativo di compromesso tra forma e *performance* si manifesterà attraverso strategie radicali: o con la musicalità della rima o con la naturalità della prosa, quest'ultima infine estesa anche alla tragedia e più in generale a gran parte delle forme letterarie contemporanee.

Tab.1: L'endecasillabo nelle commedie

Scansione*	Che bei pazzil**	Le cerimonie	Il Raguet
I: 4, 6, 8, 10	15,80	11,17	10,74
II: 4, 6, 10	2,28	8,89	9,15
III: 4, 8, 10	30,15	12,50	12,18
IV: 4, 7, 10	2,40	10,20	12,01
V: 6, 10	5,90	16,09	13,61
VI: 6, 8, 10	25,00	16,95	16,66
VII: ribattuti 6,7	4,87	4,59	7,37
VIII altri ribattuti	12,93	17,96	6,36
irregolari	0,67	1,64	1,92

Tab.2: L'endecasillabo nelle tragedie

Scansione	Filippo (Alfieri)	Tieste (Foscolo)	Caio Gracco (Monti)	Carmagnola (Manzoni)	Adelchi (Manzoni)	Merope (Maffei)
I: 4, 6, 8, 10	25,29	16,47	8,87	15,07	16,46	27,05
II: 4, 6, 10	5,36	7,27	6,17	6,81	4,84	3,12
III: 4, 8, 10	30,36	30,63	32,11	36,75	35,23	15,75
IV: 4, 7, 10	1,69	2,98	1,05	0	0	0,15
V: 6, 10	2,39	6,91	19,45	9,75	9,44	2,26
VI: 6, 8, 10	7,83	10,68	14,81	9,7	11,12	20,74
VII: ribattuti 6,7	8,05	11,27	11,88	10,41	11,37	14,77
VIII altri ribattuti	18,54	15,94	5,53	11,4	11,44	15,58
irregolari	0	0	0	0	0	0,61

Scansione	Media delle tragedie
I: 4, 6, 8, 10	18,20
II: 4, 6, 10	5,60
III: 4, 8, 10	30,14
IV: 4, 7, 10	0,98
V: 6, 10	8,37
VI: 6, 8, 10	12,48
VII: ribattuti 6,7	11,29
VIII altri ribattuti	13,07
irregolari	0,10

Note:

* I numeri fanno riferimento alle combinazioni dei soli accenti principali dell'endecasillabo.

** I numeri riportati nelle colonne esprimono la frequenza del pattern prosodico di riferimento in termini percentuali. Per ogni commedia è stato preso in esame un campione di circa 600 versi. Nello specifico: 628 versi per *Che bei pazzil*; 608 versi per *Le cerimonie*; 624 versi per *Il Raguet*.

I dati relativi alle tragedie, esclusa la *Merope*, sono tratti da ALESSANDRA ZANGRANDI, *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, in «Stilistica e metrica italiana», III, 2003, 183-218.

- I dati relativi alla *Merope*, invece, sono tratti da TOBIA ZANON, *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, in «Mai non mi diero i dei senza un equal disastro una ventura». *La «Merope» di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di Enrico Zucchi, Mimesis, Milano-Udine, 2015, pp. 199-213.