

ARNALDO SOLDANI, *Tommaseo metricologo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di scienze umane, lettere ed arti» (ISSN: 1122-6064), s. 8 v. 4/2 (2004), pp. 233-259.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/ataga>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



ARNALDO SOLDANI

## TOMMASEO METRICOLOGO (\*)

1. In questa comunicazione mi occuperò espressamente, anzi quasi monograficamente, dell'opera che Tommaseo ha voluto dedicare allo studio del ritmo: quella che viene generalmente citata col suo sottotitolo, *Sul numero*. Opera dal destino travagliato, come si sa; perché, composta a Corfù nel 1850, durante il 'secondo esilio' e in funzione quasi di epilogo o riepilogo della propria attività <sup>(1)</sup> (ma senza il tono elegiaco del limitrofo *Testamento*), «fu spedita al Vieusseux «perché la stampasse nell'*Archivio storico*. [...] Ma per un complesso di ragioni [...] non poté essere stampata né nell'*Archivio storico* né in volume separato [...], e rimase inedita fino ai nostri giorni, quando fu pubblicata nell'ed. naz. delle Opere», nel 1954. Così l'ultimo curatore <sup>(2)</sup>, che nella nota in appendice afferma di aver portato nella sua edizione (del 1968) diverse miglierie al testo della *princeps*, raccogliendo alcuni suggerimenti di

---

(\*) In assenza di altre indicazioni le citazioni rimandano a *Intorno al verso del popolo greco, illirico, italiano e in generale sul numero. Indagini di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni 1954 (I vol. dell'Ed. Naz.), ora nelle *Opere*, a cura di Mario Puppo, 2 voll., ivi, 1968, vol. II, pp. 943-1125 (da cui cito). Altre opere di Tommaseo citate: *Bellezza e civiltà* [1857], ora a cura di A. Mazzotti, Milano, Marzorati 1971; *Dizionario estetico*, 4<sup>a</sup> ristampa, Firenze, Le Monnier 1867; *Esercizi letterari*, Firenze, Le Monnier 1869; TB = N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1865-1879. Le tre Appendici di *Sul numero* (I. *Ripetizione di modi nel quarto delle «Georgiche»*, pp. 191-99 della princeps, II. *Del principio di Antonio Rosmini in quant'ha relazione col numero*, pp. 200-15, III. *Considerazioni di sant'Agostino sul numero*, pp. 216-22) sono le uniche parti pubblicate in vita da Tommaseo: tutte nel *Dizionario estetico*, la I anche negli *Esercizi letterari*, la II anche in *Bellezza e civiltà*.

<sup>(1)</sup> Cfr. l'ultima nota, p. 1125, dove, citando la sua giovanile edizione di Dionigi di Alicarnasso, Tommaseo scrive che quel «mio primo lavoro letterario si conviene con questo, che forse è l'estremo; e mi giova dall'armonia aver cominciato, e con essa finire» (mio il corsivo).

<sup>(2)</sup> M. Puppo, in N. Tommaseo, *Opere*, cit., vol. II, p. 945.

Marco Pecoraro e consultando direttamente i due manoscritti <sup>(3)</sup>. Il nuovo testo però introduce di suo almeno tre errori tipografici clamorosi <sup>(4)</sup>, che francamente inducono a sospettare della bontà del resto.

Ma qui non intendo affrontare questi problemi filologici. Neppure ci si aspetti un'interpretazione che contribuisca a collocare criticamente *Sul numero* nell'attività di Tommaseo letterato. L'etichetta ideale sotto cui vorrei pormi è piuttosto quella della storia della metricologia italiana. La disciplina, esercitata in verità assai sporadicamente, mira in sostanza a due fini: da un lato tracciare il percorso della riflessione intellettuale sulla metrica, che in Italia data almeno dal *De vulgari* ed ha avuto cultori in ogni secolo della tradizione <sup>(5)</sup>; dall'altro cogliere in quelle opere del passato dei nuclei di verità, o almeno delle intuizioni, in grado di mostrarci la percezione che all'epoca si aveva degli istituti formali, e dunque di illuminare la nostra analisi dei testi poetici realizzati. Si pensi appunto all'importanza delle note dantesche per la definizione e gerarchizzazione dei generi antichi; oppure a come i trattati trecenteschi mettano in evidenza la scansione sintattica dei sonetti; o ancora alla discussione sull'endecasillabo sciolto nel pieno Cinquecento. Eccetera eccetera. Di più: in qualche caso – come in questo di Tommaseo – partendo da quelle intuizioni è possibile ragionare sulle categorie mentali che guidano l'argomentazione e provare a discuterle criticamente, perché, al di là delle differenze ovvie di impostazione o 'paradigma', possono gettare luce su alcune dimensioni profonde della metrica in se stessa.

Un primo passo consiste nel decidere a quale *tipo* di opera metricologica va ascritta quella in questione, per chiarire le intenzioni dell'autore e il tipo di ricezione che questi pretende dai suoi lettori. *Sul numero*, nella fattispecie, non appartiene ovviamente al versante precettistico o, peggio, scolastico della bibliografia: a tutto quell'insieme di strumenti diffusissimi, dalle appendici delle grammatiche ai manuali ai pronuari di rime, che insegnavano a comporre sonetti canzonette ottave.

<sup>(3)</sup> Cfr. pp. 1174-76. Di Pecoraro si vedano le osservazioni nella *Rassegna tommaseiana*, in «Lettere italiane», VIII, 1955, pp. 342-53.

<sup>(4)</sup> Errori perfettamente identici per matrice: si tratta della ripetizione di una riga intera a poca distanza, con conseguente sostituzione della riga corretta (p. 969, n. 2, rr. 2 e 4; p. 998, rr. 5 e 7; p. 1014, rr. 4 e 6). Da correggere, in base alla *princeps*, anche un *insarsiatatura* per *intarsiatatura* a p. 1121.

<sup>(5)</sup> Una ricostruzione della fase antica della riflessione sulla metrica italiana in G. Capovilla, *I primi trattati di metrica italiana (1332-1518): problemi testuali e storico-interpretativi*, in «Metrica», IV, 1986, pp. 109-46, e in Id., *Metricologia*, s.v. in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Torino, Utet, vol. III, pp. 169-77.

Ma non è neppure un trattato erudito che, dal versante intellettuale, miri a una descrizione esaustiva delle forme in uso nella storia della poesia italiana, come varî altri del secolo precedente <sup>(6)</sup>. Si tratta invece di una specie di teoria generale della metrica, o forse di una estetica *sub specie* metrica. Genere dunque difficile da definire, generatosi tra le mani di Tommaseo come per sintesi o – con le sue parole – *condensazione* a posteriori di «due o tre opere che meditavo distinte», con quel che ne consegue per la struttura del libro, fondato su nuclei concettuali che si sviluppano per espansione concentrica; ma anche per la sua ricezione, che infatti l'autore stesso prevede ardua per il lettore italiano, pur «letteratissimo», perché tralasciando le minuzie tecniche e le classificazioni il discorso si volge ai «segreti dell'arte letteraria che la innalzano sul mestiere» <sup>(7)</sup>: che è già un indizio preciso della piega antitecnica e anzi antiletteraria che attraversa per intero l'argomentazione <sup>(8)</sup>. Se volessimo trovare dei precedenti, dovremmo dunque pensare ai trattati dell'antichità: e più che a Cicerone o Quintiliano, pur molto presenti nel palinsesto, alle vette teoriche di Aristotele, di Dionigi di Alicarnasso, del *Sublime*, o al citatissimo *De musica* di Agostino; e nella tradizione italiana indicherei certe meditazioni sulla forma di Vico e di Leopardi, o più avanti il Pascoli della *Lettera al Chiarini* e di altri scritti consimili (che non a caso, pur non conoscendolo come teorico, additerà in Tom-

<sup>(6)</sup> Alludo naturalmente al trattato del Quadrio, ma anche a quello di G. Tiraboschi, *Dell'origine della poesia rimata*, Modena, 1790 (che Tommaseo cita a p. 1062).

<sup>(7)</sup> Così in un lettera a Capponi del 15 ottobre 1850 (cfr. N. Tommaseo – G. Capponi, *Carteggio inedito dal 1833 al 1874*, per cura di I. Del Lungo e P. Prunas, Bologna, Zanichelli 1911-1932, III, 67). E ancora in una lettera a Rosmini del 17 ottobre 1850 si accenna a «un mio lavoro sul *Numero poetico e della prosa*, al quale ben mi ricordo quanto paresse a voi fin dagli anni vostri giovanili che si debba por mente; lavoro più religioso che letterario, che avrà pochi leggitor per ora» (in N. Tommaseo – A. Rosmini, *Carteggio edito e inedito*, a cura di V. Missori, Milano, Marzorati, 1967, vol. II, pp. 363-64). Si noteranno qui anche le oscillazioni nell'indicare il titolo del trattato (*Sul numero*, *Sul numero poetico e della prosa*, infine *Sul metro* in un'altra epistola a Rosmini, ivi p. 365): che sono sintomatiche sia dell'allargamento della prospettiva alla prosa, sia dell'intercambiabilità anche terminologica tra *numero* e *metro*. Un'intercambiabilità che il TB sembra estendere anche a *ritmo*, se alla voce *numero* (par. 28) chiosa «*Numero*, per *Ritmo*», citando a riprova l'*Ercolano* di Varchi: «Il ritmo o vero numero, è la proporzione del tempo d'un movimento al tempo d'un altro movimento»; e se ripete la stessa citazione s.v. *ritmo*.

<sup>(8)</sup> Se ne vedranno meglio in séguito le ragioni, che vanno riportate al fatto che la precettistica da un lato ignora i principi profondi che dominano le realizzazioni particolari del ritmo, dall'altro propone modelli troppo rigidi, che peccano di *mala affectatio*. Di qui anche il rifiuto teorico della terminologia tradizionale, «della scuola», salvo poi doverla impiegare per ovvi motivi di «speditezza e chiarezza» pratica (così a p. 1005, sulla scorta di sant'Agostino).

maseo una delle punte più avanzate della sperimentazione metrica ottocentesca) <sup>(9)</sup>.

L'intento 'estetico' generale è il primo responsabile della partizione dell'opera, che non si limita alla metrica propriamente detta, affrontata nella prima parte, ma – in perfetta continuità – si allarga anche al ritmo della prosa, cui è dedicata per intero la seconda, giusta il principio espresso a chiare lettere alla voce *metrica* del TB: «un compiuto trattato di metrica dovrebbe comprendere i numeri della prosa». Perché, appunto, il senso profondo dell'operazione è di stabilire *che cosa* sia il ritmo e quale sia *la funzione* che esso assume nel testo letterario, soffermandosi insomma sulla fase che precede e giustifica la successiva cristallizzazione di quell'impulso primario in forme concrete, anzi in *parola*, scritta o parlata o pensata che sia:

Le più delle cose in questo scritto accennate della prosa, son vere del verso; e a vicenda. [...] E per prosa io intendo non solamente la stampata, ma e la parola che vola dal labbro, e quella che si annida nel pensiero e posa segreta nel cuore [p. 1124].

E la volontà di far convergere dimensioni tra loro distanti dell'organizzazione formale è certo una delle ragioni della complessità concettuale dell'opera, e – come vedremo – anche di qualche incongruenza logica che affiora qua e là.

2. Ma veniamo finalmente al merito, cominciando da quelli che mi sembrano i principi costitutivi che reggono il discorso e come cuciono le singole parti del testo. Anzitutto, dunque, l'essenza del ritmo è individuata in una sorta di impulso binario, che è attivo nel fondo della psiche e che *modera*, regola, tutte le attività umane, «come il polso del sangue nelle arterie si fa norma ed indizio a ogni moto in cui si svolge la vita» (p. 1009); ancora:

e alla prosa ed al verso i numeri sono così naturali come il moto ai corpi e il riposo; come negli spazi la distanza è proporzionata alle cose da vedere o da intendere. Il camminare, così come il cantare, è opera in numero: e il numero allevia la fatica e dell'andare e dell'opra: il numero regge le forze, le avviva; il numero rattiene ed incita: *modera*, insomma; possente parola che dice temperanza ed impero [p. 1062; corsivo dell'autore].

---

<sup>(9)</sup> Di recente ne ha scritto M. Castoldi, «Io non credo che Matelda cessi di danzare». *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, in «Paragone/Letteratura», LI, 2000, p. 74.

Di qui la convergenza sostanziale, nel ritmo, non solo di prosa e verso, come accennavo sopra, ma anche di ogni altra forma espressiva, come è ancora indicato nel paragrafo su *Canto, danza, azione* (I, viii). Se infatti il ritmo avvolge l'intera percezione umana del reale, scandendola in spazio e tempo, allora l'arte, che di quella percezione costituisce «la rappresentazione ideale e sensibile, per suoni e per simboli», non può che distendersi anch'essa nello spazio e nel tempo, dando luogo contemporaneamente a gesto, musica e parola <sup>(10)</sup>:

Siccome il numero, lo spazio, il tempo fanno una triade che procede dal numero; e così la parola, il canto ed il moto, sono naturalmente indivisibili; e la mimica traduce nel luogo lo spazio ideale e fa il muovere seguace al tempo. [...] E siccome la creazione è nel moto, così la parola crea il gesto, e il gesto volta nel linguaggio visibile l'idea, sì che dagli orecchi le gioie severe del bello comunicandosi agli occhi fanno statue moventi, e quadri animati; i quali accordandosi con l'architettura delle scene del teatro, o del tempio (il teatro era tempio, e nel tempio al medioevo rappresentavansi drammi), o meglio, accordandosi in quella grande scena del cielo, de' mari, de' monti, raccoglieva tutte le arti in un'arte, e dall'una all'altra rifletteva e splendore e calore di concetto e d'affetto [p. 1009].

Così, infatti, si verificava puntualmente in età antica, più vicina alla natura:

Il canto e l'azione erano nella comune vita: e la parola spenta d'armonia e d'azione non era parola. Onde *motto* stesso vien forse da *moto*. E ne' moti del corpo richiedevasi l'euritmia, anzi i moti del corpo eran ritmo, e tra la collocazione delle parole, e l'inflessione della voce, e gli atti delle membra, e del viso, dev'esser costante consenso, come fra strumenti concordi [p. 1012];

e solo in séguito tale unità originaria venne meno, secondo uno schema storico di cui discuteremo più avanti:

La mente dell'uomo, indebolita, reputò perfezionare e le arti e gli uffizi non pure distinguendoli, ma dividendoli: di che venne la parola sorda e il gesto muto [p. 1009],

salvandosi solo nelle culture popolari (ad es. greca, p. 1010, turca e napoletana, p. 1012).

---

<sup>(10)</sup> Per l'unione profonda di poesia musica e danza cfr. anche *Bellezza e civiltà*, pp. 103-20; e poi varie altre asserzioni analoghe in epoche via via più recenti, sempre in stretta connessione con l'origine 'naturale' del ritmo': da Fraccaroli a Pascoli ecc., fino a A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993, p. 27.

La natura profonda del numero incide sulla sua funzione: che Tommaseo indica con sicurezza nel rapporto costante con il *sensu* dell'enunciazione, in armonia con il concetto classico della *convenientia* («la concordanza del suono all'idea», la «convenienza de' suoni alle cose»). Lontano da qualsiasi suggestione edonistica nel concepire lo stile («l'accordo de' suoni offenderebbe, se non corrispondesse ad accordo d'idee», p. 1064), il trattato osserva da varie prospettive quella «legge del senso» (*ibid.*), insistendo in particolare su due punti. Il primo è che il ritmo dell'espressione, obbedendo a un impulso mentale, reca con sé come l'impronta del pensiero che l'ha generato, trasmettendone non tanto i contenuti quanto lo spirito, la disposizione sentimentale <sup>(11)</sup>, che affidata ai suoni avvolge il corpo dell'interlocutore e ne percuote i sensi e il cervello. Citando alla spicciolata:

Il numero è vero elemento della ragione, e [...] le operazioni di quella procedono nella ragione altissima delle idee. Per tal qualità il discorso somiglia al correre armonioso, allo scorrere veemente delle acque. E siccome il muovere per la china tra i sassi dà all'acque velocità di contento, e le sana e le avviva, e così alla parola il numero aggiunge snellezza, le aggiunge purità, la fa scendere penetrante per l'anima [p. 1065];

non senza perché il tremito impresso dal corpo sonoro si comunica via via all'aria intorno, come corpo che gettato nell'acqua fa cerchi concen-

<sup>(11)</sup> Di qui anche il ridimensionamento della realizzazione più ovvia del rapporto tra suoni e significato, ossia l'imitazione diretta della natura, l'onomatopea: «Il minor pregio del numero è agli occhi miei quello che i retori insegnano come il più cospicuo, l'imitare, se piuttosto nol diceste contraffare, con le parole umane i suoni o gli atti o le forme delle cose tutte e dei bruti animali» (p. 1068); «Perché voler rendere nel verso quei suoni con suoni somiglianti, sarebbe cura di fanciulli o di selvaggi che esprimere altrimenti non sanno. E già lo stesso vocabolo *esprimere* dice che delle cose noi dobbiamo torre il sugo, non la buccia, parlando» (p. 1069); e cfr. *Bellezza e civiltà*, p. 114: «fare il canto ed il suono materialmente imitativo delle materiali cose è un corrompere l'arte». Diverso il caso dei suoni cui è affidata – quasi simbolicamente – una connotazione aspra o cupa o veloce ecc. (cfr. la lunga n. 5 alle pp. 1069-71). Quanto all' assunto generale per cui il ritmo del linguaggio ha strettamente a che fare con i moti della mente, a p. 1063 lo stesso Tommaseo ne indica la prima fonte nella *Retorica* di Aristotele (III 9, riassunto ampiamente) e una chiarissima esposizione in un passo del *De musica* di Agostino (VI 14, cit. per esteso alla n. 8). Analoghe posizioni in *Bellezza e civiltà*, p. 107, e nella voce *Sant'Agostino. Della musica. Considerazioni sul numero*, nel *Dizionario estetico*, coll. 14-21, dove si insiste sulla matrice, in ultima analisi, divina del numero. Ancora, cfr. il TB, s.v. *accento* (par. 2): «Il giovanetto pronunzia schietto e elegante, ma non ha ancora formato l'accento, perché questo viene dall'anima. Accento oratorio e patetico, che giova a esprimere e eccitare l'affetto, o anco a denotare e imprimere in altri la persuasione delle cose che diconsi, la quale, se sincera, non è mai senz'effetto. Distingua dunque l'accento della voce, e l'accento dell'anima»; e ivi, s.v. *prosodia*: «Regole di prosodia, o, meglio, *Leggi*, perché dipendono dall'orig. delle voci, dalla natura de' suoni, e s'attengono al sentimento e all'idea».

trici [...]. Non senza perché il suono percuote al capo, sì presso al cervello; e ci annunzia di lontano le cose non viste, e le invisibili: e la voce nostra esce di là donde il respiro, e ci han parte il petto, la lingua, il naso, la testa, e le labbra, sede de' sorrisi e de' baci; e intero l'essere del corpo umano. Ond'è che il tuono della voce indica e l'attuale effetto e l'indole abituale dell'anima. L'armonia non è tanto un convenire de' suoni tra loro, quanto de' suoni coi sensi; così come il bello non è tanto l'armonia delle parti tra sé, quanto delle parti al concetto [pp. 1067-68];

l'armonia segue passo passo il verso, e traduce alla lettera la parola, computando i suoi numeri; la melodia leva ad alto, volando, l'idea, e nel suo spirito ne fa sentire lo spirito, anziché mostrarlo e rimostrarlo [p. 1072];

e nelle antiche e nelle viventi [lingue] la legge suprema de' suoni è il sentimento, dal quale l'idea è porta all'anima, entro all'anima, come odore dell'aria, penetrante ogni vano [p. 1114].

Il secondo aspetto della questione è che il ritmo conferisce unità al discorso, consentendo di superare l'andamento sintatticamente discreto e concettualmente analitico caratteristico del linguaggio. Perfette, al riguardo, le formulazioni del trattato <sup>(12)</sup>:

La melodia musicale e poetica è un concetto che nella unità sua raccoglie, condensa e fa parere continue le sparse idee e immagini e suoni, de' quali ciascuno forse per sé non è bello, né interamente appropriato al soggetto; ma tale lo rende l'unità del concetto che tutto l'avvolge, com'onda corrente che ha fiori e pagliuche, e ne le porta sonando [...]. Di questo infondere, là dove pareva materia inerte, la vita, è splendido esempio l'enumerazione delle navi in Omero [p. 1073];

L'ideale che l'arte umiliata cerca nell'accozzamento delle forme e de' suoni, sta nel sentire quel vero il quale costituisce l'unità del concetto. E la potenza così delle arti come delle favelle e delle anime umane, è posta nella varietà più delicata, congiunta alla più forte unità. [...] Or non consiste il vero soltanto in ciascun vocabolo o in ciascuna idea di per sé; consiste nella giuntura di queste e di quelli reciproca e mutua [pp. 1074-75];

L'attemperarsi alle idee varie fa la varietà del dire; varietà che è gran parte del bello, e condizione d'efficacia; e conferisce a unità. Dico che confe-

---

<sup>(12)</sup> Lo stesso nel *Dizionario estetico*, col. 204: «L'idea del numero, che viene da unità e si riduce a unità, idea che genera quelle di spazio e di tempo, ma generarle non potrebbe se mancasse alla mente il concetto dell'indeterminato, da cui lo spazio e il tempo indefinito e infinito; senza il concetto dell'indeterminato che crea la matematica pura, i cui incrementi trasformano il mondo della materiale realtà; l'idea del numero che ha tanta parte sì nella prima educazione dello spirito e sì negli aumenti della civiltà; ha eziandio parte valentissima ne' suoni della parola e nel senso della bellezza». Per gli accenti rosminiani di queste idee cfr. la n. 41 di questo intervento.

risce a unità perché dilatando il cerchio senza perdere il centro, il pensiero ingrandisce, e gode esercitare in più ampio limite le sue forze, e sentir sé da per tutto e contemplare in più specchi riflessa l'unica verità. [...] Il vario, senz'uno, dissipa; l'uno, senza varietà, istupidisce [pp. 1116-17].

Da tutto questo discorso, come si vede di grande rilievo teorico, Tommaseo trae infine una conseguenza molto impegnativa sul piano dell'interpretazione delle forme storiche, ossia che il ritmo, nascendo 'naturalmente' dal pensiero, non deve essere costretto in formule prefissate, nelle *tradizioni*, ma comporsi spontaneamente di volta in volta, in massima libertà, obbedendo solo all'*istinto*. E anche su questo tornerò più volte <sup>(13)</sup>.

3. Saliamo ora di un livello in questa scala ideale che ci porta dalla matrice profonda del ritmo alla superficie delle sue manifestazioni storiche; e osserviamo il rapporto tra *numero* e linguaggio verbale: che per Tommaseo si risolve nel fatto che il primo assume come propri elementi costitutivi alcune caratteristiche strutturali del secondo, soprattutto – è ovvio – nei settori cruciali della fonologia e della prosodia (ma anche della morfologia, per la rima, e della sintassi, per il ritmo del periodo). Non esito a dire che questo mi sembra uno dei massimi raggiungimenti dell'opera. Infatti, al di là della china che prende poi il discorso, Tommaseo supera d'un balzo la percezione, fin troppo diffusa ancora oggi, che le forme metriche siano contenitori vuoti, in qualche modo indipendenti dal materiale verbale che ne costituirebbe il contenuto. Mentre, appunto, la metrica è *fatta* di lingua, costituisce uno strumento di sovrastrutturazione ritmica del linguaggio, che del linguaggio

---

<sup>(13)</sup> Altra conseguenza non da poco si ha nel campo della traduzione poetica, tanto più rilevante perché praticato da Tommaseo con gli esiti ben noti: «ecco una delle ragioni che tradurre i poeti in versi è opera disperata. Il concetto con le parole forma un tutto indivisibile; e le parole vogliono avere quel suono che dà la lingua in cui viene formato il concetto; vogliono essere disposte a quel modo, con quei movimenti e riposi; ché da tutt'altro congegno, come ne' composti chimici, avrete tutt'altra cosa». Di qui l'affermazione che «traducendo in prosa, voi cansate almeno d'aggiungere o di sottrarre o di mutare, forzati dalla legge del numero; e potete sovente collocare i vocaboli come stanno nella lingua natia, potete far sì che la radice corrisponda alla radice de' vocaboli da tradurre; potete almeno indicare là dove il verso originale finisca, dove cominci; qual sia la forma del costrutto; nel che consiste dello stile gran parte» (p. 1047). Che – secondo Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 45 – è esattamente quanto tentato dall'autore nei suoi *Canti popolari*, la cui 'metrica' non a caso è stata scambiata a lungo come una delle prime prove del verso libero (anche da Pascoli nella *Lettera al Chiarini*).

sfrutta 'dall'interno' le caratteristiche ai propri fini: e su questi punti basterebbe rimandare al fondamentale trattato di Menichetti.

Per quel che è della riflessione linguistica generale, vige in *Sul numero* un'attitudine comparativa, per certi versi ben ottocentesca, che però non viene intesa – come dalla glottologia tedesca del tempo – quale metodo per ricostruire le trafilie genealogiche delle lingue, spiegandone somiglianze e differenze mediante le leggi storiche che ne hanno diretto il cambiamento<sup>(14)</sup>; ma, assai più audacemente, pretende che in esse lingue, in tutte, perdurino delle caratteristiche comuni in qualche modo immutabili, un fondo universale e necessario, presente da sempre e per sempre, una specie di marchio impresso indelebilmente all'origine del linguaggio a prescindere dai rapporti genetici effettivamente riscontrabili nella storia. Sicché, per deduzione diretta, tale sostrato si trasferirebbe anche alle metriche di ogni cultura, che delle rispettive lingue sono parte integrante; e infatti il titolo completo dell'opera suona così: *Intorno al verso del popolo greco, illirico, italiano e in generale sul numero*, e anzi il testo dimostra di allargare ancor più i confini, sul *coté* sia antico (greco, latino, sanscrito, ebraico) sia moderno (serbo, russo, arabo, francese, tedesco, ecc.). Poco importa qui che – come prevedibile – quel *primum* immobile venga connesso alla creazione divina del linguaggio (e del *numero*), perché in realtà Tommaseo sviluppò l'assunto nei termini, assolutamente laici, della 'naturalità'<sup>(15)</sup>:

---

<sup>(14)</sup> Del resto «nei confronti della cultura tedesca filologico-scientifica [Tommaseo] mostrò una chiusura si può dire totale» (G. Bezzola, *Niccolò Tommaseo e la cultura veneta*, in *Storia della cultura veneta*, vol. 6, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, a c. di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza 1986, pp. 143-63). Lo aveva ben capito Ascoli, che a Teza, amico di entrambi, scrive così: «s'immagina un pensiero recondito che somigli, più o men lontanamente, a quello che dominava il povero Tommaseo quando scriveva la nota lettera al Fumi o scriveva altre corbellerie disgustose, che ha poi avuto l'infelice coraggio di raccogliere negli *Esercizi letterari* di molto compassionevole memoria» (cfr. R. Peca Conti, *Carteggio Graziadio Ascoli – Emilio Teza*, Pisa, Giardini 1978, p. 177; la curatrice informa che nella lettera al Fumi Tommaseo «tratta anche degli studi linguistici che fioriscono in Germania, e di cui il Fumi ha seguito le tracce. Il Tommaseo rimprovera ai 'benemeriti tedeschi', citando in particolare Bopp e Max Müller, di limitarsi a indagini minuziose, dimenticandosi la dignità dello spirito e la contemplazione del vero e del bello»). E chi antitedeschi anche in *Sul numero*, pp. 992-96. Per inquadrare storicamente queste posizioni, si tenga presente che già dai primi anni '40 la cultura italiana si era aperta alla nuova linguistica 'scientifica', specie con Bernardino Biondelli e Carlo Cattaneo (una ricostruzione ormai classica è fornita da S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi 1969<sup>2</sup>, in part. pp. 229-83; e a p. 291 si legge sul giovane Ascoli che «era già allora incomparabilmente più vicino al Cattaneo che al Tommaseo, il quale, chiuso nel suo iroso e torbido cattolicesimo, sostenne sempre l'origine rivelata del linguaggio e manifestò per la glottologia, come per ogni altra scienza, un'irriducibile avversione»).

Io fermamente credo alle tradizioni e del bene e del male che intessono nelle ampiezze dello spazio e de' tempi il disegno uno della mano superna, ma credo insieme che a questa divina unità ubbidisca altresì la natura con le sue leggi, secondo le quali e gli uomini e i popoli in condizioni simili trovano idee e suoni e usi simili senza tutte attingerle da altrui [p. 960];

siccome nel creato parte delle sostanze tiene tuttavia de' primordi, di che altre paiono immemori, così certi suoni, massime in certe genti d'uomini, ritengono dell'antico, sia nella posa degli accenti, sia nel doppio o nel semplice delle lettere, sia nelle varie quantità. Siffatte differenze che han tutta la sua ragione intima nella natura e nella storia, i grammatici le dicono licenze poetiche, e idiotismi i pedanti [p. 985];

siccome in certe opere della natura, dove il libero arbitrio dell'uomo non può, le leggi che le reggono son non tutte conosciute dall'uomo, e non pertanto indubitabili: così nel fatto delle lingue le trasformazioni stesse fannosi con leggi certe, altre impercettibili al corto occhio umano, altre investigabili, altre già scoperte e evidenti. [...] Il simile de' ritmi e de' metri: che se nessuna legge naturale li ordinasse e li mantenesse, per qual mai rogo di notaio sarebbero ratificati, e per qual precetto di polizia conservati nell'uso? [pp. 990-91];

Oltre [...] a' numeri propri di ciascheduno idioma, metro, e genere di scrittura, sono taluni stendentisi a tutte le lingue; e i congegni di melodie sì nel verso e sì nella prosa, appartengono a quella che, sovraneamente, Agostino dice natura comune [p. 1060].

Fa piuttosto problema che lui tenti di conciliarlo, questo assoluto naturale, con la coscienza del divenire del linguaggio, declinato tra l'altro non in senso neutro, come semplice cambiamento, né tanto meno in senso evolutivo, come progresso, ma in senso decisamente degenerativo <sup>(16)</sup>.

---

<sup>(15)</sup> Di qui anche una costante stilistico-argomentativa del trattato di Tommaseo: la comparazione dei vari elementi linguistici e ritmici con figuranti naturali. Si tratta di un classico ragionamento per analogia (cfr. Ch. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, tr. it., Torino, Einaudi 1989, pp. 392 ss.), che da un lato, esplicitamente, vuole rendere perspicuo il concetto di cui si sta discutendo, dall'altro, implicitamente, ribadisce in ogni occasione che comparante e comparato appartengono al medesimo orizzonte del reale, quello della natura appunto, dominato da leggi indipendenti dall'uomo (è, in altro campo e in altra epoca, lo stesso procedimento utilizzato a più riprese da Machiavelli). Ognuno capisce che siamo di fronte a una petizione di principio: si passa come strumento di prova quello che in realtà è il vero assunto da dimostrare. Tecnicamente, si tende al superamento dell'analogia perché il figurato e il figurante (tema e foro) «vengono trasformati in esempi o illustrazioni di una legge più generale, in rapporto alla quale vengono unificati i campi del tema e del foro. Questa unificazione porta a integrare in una stessa classe la relazione che lega i termini del foro e quella che lega i termini del tema, relazioni che diventano, in rapporto a questa stessa classe, intercambiabili» (ivi, p. 418).

La fase primigenia, antica, avrebbe coinciso con il momento della perfezione, dell'unità profonda delle lingue e della compiuta interrelazione tra le loro componenti, mentre le epoche successive avrebbero man mano determinato differenziazione di quell'uno e perdita della sublime naturalezza. Ovvie le risonanze romantiche, oltre che cristiane, di queste idee: come dimostra il fatto che – secondo uno schema collaudatissimo – alla fase primigenia vengono annesse senz'altro le culture genericamente 'popolari', anche moderne, nelle quali il cambiamento, se mai c'è stato, è stato però più contenuto:

in quella guisa che i privilegi di pochi erano la legge comune di tempi men servi, in quella guisa che la disprezzata plebe è nel più de' paesi la più antica e più pura porzione del popolo, così le eccezioni alle regole, e i modi popolari sono sovente i più antichi modi di pronunziare, i più naturali insieme ed eletti [p. 985].

Anche su questo punto varrà in primo luogo il confronto con la linguistica storico-comparativa, che dal culto delle origini comuni e popolari (nell'indoeuropeo e quant'altro) trae la propria base ideologica e la direttrice metodologica fondamentale, e di qui sviluppa anch'essa l'idea di degenerazione, ben diffusa nella linguistica tedesca dell'Ottocento: da F. Schlegel a Bopp a J. Grimm, fino a Schleicher, che ne diede una spiegazione 'scientifica' coerente con il suo modello generale di storia del linguaggio (e sulla sua scia si muove Max Müller) <sup>(17)</sup>. Tuttavia in

---

<sup>(16)</sup> Si tratta in realtà di una legge storica generale, espressa a chiare lettere all'inizio del capitolo II vi: «La più sottile parte, e come l'essenza, si delle lingue e si di tutte le istituzioni umane, svapora con gli anni. [...] La lingua, e tutte le istituzioni dove l'opera naturale può essere o affrettata o ritardata o contrastata dal libero arbitrio dell'uomo, si può, con le cure morali più che con gli sforzi intellettuali, vietare che non degenerino; degenerare che siano dan luogo a nuove lingue, ad istituzioni nuove; ch'anzi esse stesse le vengono preparando» (p. 998, dove pure mi sembra che si getti un'ombra di ambiguità sul concetto di natura continuamente avanzato da Tommaseo, che da un lato sembra rimandare all'idea di regolarità strutturale senza tempo cara alla cultura tradizionale, dall'altro si confonde con il concetto di «istituzione umana» che per sé gli viene opposto). E a p. 971: «nel fatto dell'armonia, io credo che il mondo, invecchiando, dal più sia venuto al meno». Di qui, in campo lessicale, anche l'idea che solo risalendo all'etimo si comprenda il 'vero' significato della parola (vari ess. se ne hanno anche in *Sul numero*: pp. 1068, 1069 ecc.). Sulle difficoltà e i limiti oggettivi posti da un simile concetto della storia cfr. Bezzola, *Niccolò Tommaseo e la cultura veneta*, cit., p. 153.

<sup>(17)</sup> Ringrazio Giorgio Graffi che mi ha gentilmente invitato ad approfondire questo versante della questione. Per una rapida verifica basta consultare A. Morpurgo Davies, *La linguistica dell'Ottocento*, in *Storia della linguistica*, a cura di G.C. Lepschy, vol. III, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 11-399 (in part., sul problema che qui interessa,

Tommaseo gli elementi di novità, diciamo romantico-positivisti, convivono con gli schemi, culturali e mentali, ereditati dalla tradizione classicistica, sicché le cause cui egli attribuisce il mutamento verso il peggio, che in alcuni passi parrebbero endogene e naturali, altrove vengono piuttosto assegnate a fattori esterni, di norma all'influsso nefasto di popoli estranei all'epoca antica: come nella vecchia teoria della catastrofe e come, in fondo, nella dottrina di Salviani e della Crusca, che fissava un'età aurea 'naturale' della lingua, il Trecento, e sosteneva che la decadenza successiva era dovuta alla concomitante, opposta pressione dei dialetti extra-toscani e del latino degli intellettuali (un'idea che sarà ribadita in modi più o meno coerenti fino al purismo sette-ottocentesco). In realtà, tutto lascia pensare che alla linguistica spiritualistica di Tommaseo, ben visibile nelle considerazioni metriche di *Sul numero* ed esplicita nell'appendice su Rosmini, ripugnasse l'organicismo, radicale o tendenziale, dominante nella glottologia contemporanea, per la quale il mutamento linguistico avviene secondo leggi sue proprie, materiali e autonome dall'uomo, e il linguaggio non ha propriamente una storia ma una vita del tutto simile a quella di un organismo.

Comunque sia: se il linguaggio, con le sue implicazioni ritmiche, degenera nel tempo, allora come può mantenere integre le caratteristiche metastoriche, trascendentali, che ne segnano la natura? È precisamente questo – a mio avviso – il nodo concettuale intorno a cui ruota la trattazione di Tommaseo: un nodo duro da sciogliere, in verità, che costringe a spiegazioni e aggiustamenti del tiro in corso d'opera, che provoca slittamenti e – se non mi inganno – pure qualche contraddizione<sup>(18)</sup>.

---

cfr. le pp. 82, 84-85, 140, 147, 188, 190, 196-99). Quanto all'Italia, Carlo Cattaneo, del tutto sordo alle suggestioni romantiche nei confronti della purezza originaria, pensa invece, illuministicamente, a un progresso delle lingue dall'antico al moderno (ma nel quadro di una ricostruzione eterodossa della genealogia indoeuropea; cfr. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo*, cit., pp. 264-65, 273); e anche Ascoli, pur dipendendo sostanzialmente da Schleicher, se ne distanzia proprio in merito all'idea del mutamento linguistico come decadenza (ivi, p. 304).

<sup>(18)</sup> Vale la pena di confrontare questa posizione di Tommaseo con le idee sul ritmo poetico – affatto diverse – espresse da Leopardi nello *Zibaldone*, 1207-11 e 1233 («Se esistesse un'armonia assoluta in ordine ai suoni articolati o alle parole, tutte le versificazioni in qualunque lingua e tempo, avrebbero avuto ed avrebbero le stesse armonie, e renderebbero le stesse consonanze, che in un batter d'occhio si ravviserebbero dal forestiero, come dal nazionale, e dal contemporaneo ec. Quando per lo contrario il forestiero non solo non vi trova alcuna conformità coll'armonia della versificazione sua nazionale, ma bene spesso non si accorge né si può accorgere che quella tale sia versificazione»).

4. È il momento di toccare il livello delle realizzazioni concrete del numero; e qui il discorso si farà, per forza, più tecnico di quanto sia stato finora. Sono quattro i punti principali trattati da Tommaseo: la prosodia (della poesia e della prosa), i tipi di versi, la rima, la sintassi (della frase e del periodo). Il primo è il più complesso, e per il suo carattere fondante si espande diffusamente in tutta l'opera. La tesi finale è molto forte: che nella metrica, o meglio nella 'ritmica', delle lingue moderne non si sia spenta la nozione di quantità sillabica <sup>(19)</sup>. Ma prima che questo risultato conta il percorso attraverso cui Tommaseo ci arriva, partendo dai fondamenti naturali del linguaggio. In breve: nelle lingue sussistono tre elementi prosodici, quantità accento spirito, che nelle espressioni poetiche primitive erano tutti utilizzati, in perfetta armonia, per produrre il ritmo. Così già nell'*Assunto* che apre il trattato:

io miro a dimostrare che in Italia così come in Grecia, il canto metrico precedette al sillabico, e che il tempo e l'accento dovevano sulle prime andare d'accordo [p. 947];

e varie volte altrove:

gli antichi facevano nella voce sentire sì la quantità e sì l'accento [...]. La prima ragione che diede nascimento agli accenti, è una necessità di natura. La misura riguarda il tempo speso nel pronunziare il vocabolo: l'accento riguarda l'intensione della voce, lo spirito la forza del dischiuderla dagli organi suoi. Lo spirito, se così posso dire, accompagna il suono dal petto alla bocca: l'accento dalla bocca alle labbra; la misura dalle labbra lo comunica più o meno lungamente all'aria circostante: allo spirito l'origine; all'accento il battito; alla misura la durata del suono. Questi tre modi del suono fanno sì che ciascuna particella di quello abbia suo valore: e l'alternare de' tre modi, in ciaschedun vocabolo fa la vita esser variata; e ciaschedun vocabolo essere appunto una vita stante per sé [p. 971];

Fin dal primo, adunque, dell'umana favella erano accenti: se non che forse in sul primo consonavano con le quantità più sovente, e certo non le alteravano [p. 973];

l'accento appartiene all'idea, la quantità all'idea insieme e all'affetto, lo spirito al vigore dell'organo che più o men dal profondo mette fuori la voce. Lo spirito ha più dell'organico; l'accento dell'ideale, il tempo del soggettivo e del reale ad un tratto. L'accento misura l'altezza, lo spirito la profondità, il tempo la lunghezza, la larghezza e gl'intervalli correnti tra mezzo [p. 974].

---

<sup>(19)</sup> È questa, del resto, la meta cui tende gran parte della riflessione metricologica ottocentesca, in Italia e in Europa: ad esempio con Zambaldi e Fraccaroli, poi con la teoria delle sillabe «metatoniche» di Pascoli.

D'altra parte Tommaseo sa benissimo che dei due fattori prosodici principali (quantità e accento), la metrica antica seleziona il primo come elemento fondante del numero; anzi, difende con vigore la tesi contro chi affermava il contrario, adducendo varie prove storiche (cfr. pp. 956-71) ma soprattutto insistendo sulla maggiore naturalezza della pronuncia quantitativa:

Io non saprei consentire a coloro che tengono essersi in Grecia cominciato dal verso informe per sillabe, e il metro venuto poi. Chi pensa alla natura de' suoni, e all'ordinario procedere delle cose umane, s'avvede che il canto regolato dalla quantità, cioè dal natural modo di pronunziare le voci, dee essere stato il più antico [...]. Se il verso metrico non è venuto naturalmente da sé, bisogna farlo nascere da un contratto sociale: e se a taluno paresse difficile che la poesia più antica osservasse le quantità, a me pare assai più difficile che non le osservando da principio vi si adattasse con gli anni [...]. Quello che agli uomini decaduti è il più difficile, in tempi migliori era il più naturale. Il necessario non è mai difficile [pp. 956-57].

E sa altrettanto bene che la metrica moderna è sillabico-accentativa. Per certi versi potremmo dire che Tommaseo arriva sul limitare della coscienza – che sarà tutta della linguistica novecentesca – della distinzione tra fonetica e fonologia: nel senso che, nella lingua, non tutto ciò che c'è assume di necessità un valore distintivo; e allora, per una specie di principio di compensazione, ciò che era un tratto pertinente per le metriche classiche (la quantità sillabica) smette di esserlo per le moderne; ciò che lo è diventato per queste (l'accento) non lo era per quelle. Sulle prime – come ci si aspetta – la trasformazione dall'uno all'altro sistema è interpretata con il consueto teorema degenerativo: sia in Grecia che a Roma essa sarebbe da imputare all'influsso delle popolazioni esterne (le plebi non greche di Costantinopoli e i soldati barbari delle legioni imperiali) che, mancando della percezione di quantità, avrebbero poco alla volta inquinato la pronuncia originaria e posto la condizione per un rifondazione della metrica su altre basi, con il contributo determinante delle Chiese d'Oriente e d'Occidente (cfr. pp. 959, 963, 999-1002). Poi però Tommaseo sembra tornare sui suoi passi, e afferma la possibilità di recuperarlo in ogni momento, quel senso, proprio perché la quantità è un elemento 'naturale' del linguaggio <sup>(20)</sup>:

<sup>(20)</sup> Così anche in *Bellezza e civiltà*, p. 117. Inutile dire, peraltro, che l'estraneità dei 'barbari' alla nozione di quantità per sé contraddice la pretesa universalità di quest'ultima, e a maggior ragione se si pensa che tali popoli dovevano ben essere più vicini alla natura... Ma qui evidentemente, insieme al classicismo latente cui si accennava al par. 3,

In quanto misura della lunghezza e larghezza, il tempo misura la realtà delle immagini; in quanto segna gl'intervalli e la proporzione degli spazi, il tempo esprime l'importanza dal parlante data a ciascun oggetto, cioè l'affezione di lui. Conseguo da ciò, che il tempo è l'essenza delle parole, e che le lingue se avessero perduto in tutto il senso della quantità, sarebbero lingue morte, scheletri di linguaggi, algebra [p. 974-75];

La legge, che modera le minime misure delle quantità, è quella stessa a cui le generazioni e rigenerazioni delle lingue ubbidiscono, in quella forma che le piante e il corpo umano si svolgono secondo que' medesimi conati e rimissioni di moti per cui cominciarono nel primissimo concetto la vita. La quantità che pare svanita da' moderni linguaggi, c'è tuttavia ancorché non osservata ne' piedi [pp. 991-92].

Col che si comincia a toccare con mano le conseguenze della coesistenza, nel trattato, di più linee portanti, che non sempre convergono: immanenza e storicità, anzitutto. E il quadro, già per sé complesso, viene ulteriormente complicato dall'aggiunta di un altro criterio, quello della naturalezza espressiva, intesa come libera adesione del ritmo al senso. Per questa via, Tommaseo addirittura arriva a capovolgere in progressivo lo schema degenerativo dominante, perché se nelle lingue classiche la quantità sillabica viene imbrigliata in metri fissi, perdendo in spontaneità, nelle lingue moderne il recupero della quantità si traduce in un uso «più fedelmente seguace al concetto»:

se in Italia, così come in Grecia, il perdersi delle quantità venne dalla confusione de' parlanti, non è da negare che questo guasto stesso, come ogni inconveniente nel mondo, doveva dalla natura providente essere fatto grado a perfezionamento novello. Rotta la legge vecchia del tempo, la parola cantata facevasi più direttamente sottoposta alla legge del senso. Le quantità non erano affatto abolite, ma solo certi usi delle quantità, nel numero e nella giacitura de' piedi. Le brevi e le lunghe non cadevano ne' medesimi luoghi sempre; ma c'erano per natura brevi e lunghe: se non che l'uso loro poteva essere più fedelmente seguace al concetto in ciascuna particella del numero. Qui consiste il progresso. [...] Il vero deteriora-

---

ha giocato un ruolo la teoria del sostrato, con cui la cultura italiana ha inteso spiegare le modificazioni del latino attraverso le abitudini fonatorie, ad esso estranee, dei popoli che l'hanno adottato nel corso della storia (cfr. ad es. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo*, cit., p. 326 ecc.). Analoghe oscillazioni colgo nella definizione contrastiva di *ritmo* rispetto a *metro* fornita dal TB s.v. *ritmo*: «Il senso più preciso è, che il *ritmo* conta per numero di sillabe, come nel verso it. e fr. e d'altre lingue mod.; il *Metro* conta per la misura di tempo, è meno materiale, prende norma dallo spirito della voce. La poesia metrica degli antichi Greci e Latini, ingrossando l'organo umano diventa ritmica. A' più de' prosatori moderni manca persino il senso del *ritmo*; ai grandi scrittori antichi teneva del *metrico* anco la prosa. E tiene qualcosa del *metrico* il verso e sin la prosa de' valenti poeti e prosatori moderni».

re, la vera barbarie sarebbe voler sostenere che il sentimento delle quantità sia spento negli orecchi, e nello spirito umano [pp. 1001-1002];

sicché, tra l'altro, l'autore rifiuta del tutto la metrica che Carducci chiamerà barbara <sup>(21)</sup>, che per lui è il segno di un'imitazione sorda, che della prosodia dagli antichi recupera non il senso profondo ma le forme che, cristallizzando il ritmo in figure fisse, gli appaiono artificiose già negli autori classici.

Qui in realtà ci troviamo nell'epicentro di un movimento tellurico, nel punto in cui, incrociandosi, le spinte e contropinte dell'argomentazione producono nel lettore qualche spaesamento di troppo. Certo, nulla vieta di provare a ricomporre il tutto in un quadro coerente, ma resta viva l'impressione che Tommaseo, muovendosi tra i tre assi di cui sopra (naturalità strutturale, decadenza storica, adesione al senso), possa giostrare a suo piacimento e di volta in volta avvalorare un certo assunto o negarlo o correggerlo, riferendosi ora all'uno ora all'altro criterio di valutazione.

Anche per l'analisi della versificazione Tommaseo parte da un assioma. Secondo cui il carattere binario del numero (descritto al par. 2) trova un'applicazione naturale nei due piedi che meglio esprimono l'opposizione primaria di arsi e tesi: giambo e trocheo, con preferenza per il primo, perché, d'accordo con sant'Agostino,

Cominciando dalla breve, e andando alla lunga, il piede giambo è la naturale misura e posa della voce, la naturale espressione dell'affetto che nel principio non può non prorompere più concitato [p. 955];

Il giambo come incominciante dalla breve, che è l'unità, è forse il primo suono che l'uomo, commosso da qualche affetto, mette fuori con impeto, che poi si riposa in una sillaba più prolungata, [...] il che è indizio di forza. Se le brevi nel principio denotano un certo impeto, nell'ultimo denoterebbero instabilità e fiacchezza [p. 1005].

---

<sup>(21)</sup> Pur avendola lui stesso praticata in gioventù. Cfr. p. 1023: «non è da parlare delle prove che fanno i Tedeschi di esametri e di asclepiadei e di tutta sorta di misure: passatempo dell'arte». La sostanziale differenza di atteggiamento ritorna in una nota del ТВ, s.v. *giambo* (par. 8): «I Tedeschi nella prosodia loro, molto più grossa della lat. e della gr., sentono la misura del giambo. Gl'it. non ci pongono mente; ma, per istinto, i prosatori, nonché i poeti valenti, col giambo, col trocheo, collo spondeo, col dattilo, discernono l'espressione de' sentimenti» (e cfr. anche s.v. *prosodia*). A scanso di equivoci ricordo che in ogni caso la pronuncia 'quantitativa' delle sillabe per Tommaseo non significa far coincidere l'ictus con l'accento di parola, come volevano i tedeschi e poi vorrà, ad es., Cavallotti; e che anzi in Italia, a questa altezza, tale pratica era ancora estranea anche alla lettura della poesia classica (per la quale bisognerà attendere l'età di Pascoli: cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., pp. 34-35, e tutta la prima parte della *Lettera al Chiarini*).

Fin qui nulla di sorprendente, a dire il vero: la naturalità dell'andamento giambico è un assunto che emerge spesso dalla riflessione metricologica anche recentissima, per le ragioni più varie <sup>(22)</sup>. Il passo successivo è invece ben più ardito, perché pretende di stabilire anche la misura sillabica in cui la trafila giambica si disporrebbe per generare i versi, una specie di *base* assoluta dei versi davvero 'naturali' (p. 950). Che sarebbe la misura settenaria con pose nelle sedi pari, presente in tutte le letterature europee pur in forme differenti: dal «giambo piccolo» classico al settenario italiano fino al verso politico neogreco e all'alesandrino francese, che sono settenari doppi, ecc. (cfr. pp. 950-51, 969, 1025-30). Da lì sarebbero nati gli altri versi principali: per riduzione minima (quinario), ovvero per agglutinazione (i versi doppi citati sopra, ma anche l'endecasillabo, saffico e italiano, scomponibile in settenario più quinario: pp. 1056-57). In questa sede non è il caso di discutere dei singoli punti della proposta, che pure hanno in sé una loro ragion d'essere storica (ad esempio l'origine dell'endecasillabo o quella dell'alesandrino trovano a partire dall'Ottocento spiegazioni strutturali non troppo dissimili) <sup>(23)</sup>. Ciò che più interessa, perché più rivelatore, è ancora il ragionamento a monte. Che cosa induce Tommaseo a considerare matrice metastorica quasi di ogni verso la serie di tre giambi (o di quattro con catalessi), e non, per dire, la serie di due? <sup>(24)</sup>. In realtà non ci sono argomenti 'naturali' che spingano per necessità verso la soluzione indicata; che si giustifica solo considerando a posteriori la presenza di quella determinata combinazione nelle diverse let-

<sup>(22)</sup> Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., pp. 393 ss., e M. Nespor, *Fonologia*, Bologna, Il Mulino 1994<sup>2</sup>, pp. 235-63. Ma l'origine della trafila sembra essere in Aristotele, *Poet.* 4, 4, e soprattutto *Rhet.* III 8, dove si dice che «il giambo è di per sé il linguaggio dei più (per questo gli uomini nel parlare pronunciano giambi più di tutti gli altri metri)», mentre del trocheo si denuncia il «ritmo saltellante», ripreso alla lettera da Tommaseo (cito dalla trad. di Marco Dorati, Milano, Mondadori 1996, p. 323). Cfr. anche la voce *giambo* del *TB* (par. 5): «quel piede è de' più facili, segnatam. nelle lingue prosodiche, onde il verso prende aria di maggiore spontaneità, condizione richiesta dagli antichi, tanto più aborrenti da affettazione e da stento quanto più meditatamente curanti dell'arte che noi. Da una prova fattane con chi sa d'ebraico, riguardando non al modo presente di pronunziare ma alle radici de' voc., mi parve poterne arguire che in parecchi de' Salmi domina il piede giambo. Né a caso la Chiesa cristiana il metro archilochio e ipponatteo consacrò ne' dimetri a inneggiare il Dio della carità generosa».

<sup>(23)</sup> Cfr. Pecoraro, *Rassegna tommaseiana*, cit., pp. 346-47.

<sup>(24)</sup> Lui stesso, del resto, ammette che in età primitiva le cose potevano stare diversamente: «non si creda la poesia essere iniziata da versi di meno di sette sillabe, se per poesia non s'intendano i primi suoni della voce umana, che certamente erano suoni d'affetto e di canto ed erano monosillabi, vocali più o meno allungate» (p. 969).

terature, in forme più o meno esatte. Ora, per sé non c'è nulla da eccepire sul fatto che, da un lato, Tommaseo proponga una 'metrica a priori' che prescindendo dalle singole tradizioni storiche, e dall'altro, per avallare quella medesima metrica, sia costretto a inventarsi una super-tradizione che attraversa tutte le epoche e le culture: sicché per saldare in una linea ininterrotta i versi di Anacreonte e i settenari di Manzoni arriva a scavare nella produzione tardoantica, mediolatina e bizantina; se non fosse che con ciò si ammette implicitamente che sia appunto la tradizione, la concreta esistenza storica in divenire, l'unica dimensione in grado legittimare quelle forme che si vorrebbero assolute<sup>(25)</sup>. Ma allora, se l'indicazione della storia è sovrana, perché di tutti i versi che essa ci consegna si tiene come primario solo il settenario? Mentre – per non dire d'altro – resta sostanzialmente fuori dalla ricostruzione proprio l'esametro, che è il verso più antico della letteratura europea, il verso di Omero, campione indiscusso – da Vico a tutti i romantici – della poesia insieme primigenia e popolare<sup>(26)</sup>; un verso che Tommaseo, non potendolo attribuire né a uno schema giambico né alla serie «saltellante» dei modelli trocaici (di cui con Dante denuncia la *rozzezza*, p. 1007), cita solo per indicare che «sovente» – ma non sempre, si badi – «anch'esso ha [...] il settenario in seno» (p. 952) o inizia in quinario (p. 1005). Insomma, nel momento in cui si interpella la storia, questa dà responsi che sembrano andare in direzione opposta rispetto all'assolutismo dell'autore: verso la presenza di istituzioni, nella fattispecie metriche, storicamente determinate, interpretabili in diacronia mediante tradizioni singole, 'autonome', che possono sì migrare in altre culture e contaminarsi con altri istituti, ma sempre secondo modi e trafile ricostruibili nella concretezza dei testi realizzati e della loro trasmissione materiale.

Del resto, una prova ulteriore dell'impossibilità di prescindere dalle tradizioni reali si ha nella stessa proposta di un verso-matrice, il settenario appunto, e per la prosa di una clausola-matrice, che sarebbe data dalla cellula breve-lunga-lunga (pp. 1102 e ss.). Perché in realtà, nei suoi principi teorici generali, Tommaseo asserisce che il legame pro-

<sup>(25)</sup> Così a p. 1056: «la storia costante delle cose umane, o piccole o grandi che sieno, ne rivela la natura; e la considerazione della loro natura ne illustra la storia»; e a p. 1036: «l'assunto mio è che un verso del quale i germi e gli elementi incontransi in tanti metri e paesi, è da tenere uno de' più conformi alla natura e della voce e de' suoni».

<sup>(26)</sup> Infatti è sul verso omerico che normalmente si appuntano i tentativi di delineare le caratteristiche della *metrica primitiva*, più vicina alle matrici naturali del ritmo (cfr. il Pascoli traduttore della *Batracomiomachia* in età giovanile, e poi di vari stralci dei due poemi, in stretto dialogo con la teoria «neoclassica» della *Lettera e delle Regole*).

fondo tra ritmo e senso per sé escluderebbe una rigida disposizione del primo in figure precostituite, prevedendo invece la massima libertà espressiva. Spinta al limite, una posizione di questo tipo porterebbe a negare una reale consistenza non solo a generi e stili, come fa in effetti Tommaseo (27), ma anche alla distinzione tra prosa e poesia, come Tommaseo non arriva a fare (sebbene ci vada vicino, quando sostiene la perfetta *communicatio idiomatum* tra l'una e l'altra) (28). Se non che, appunto, la pressione delle tradizioni formali reali è troppo forte per non tenerne conto, e l'unica strada per conciliarle con la concezione 'naturale' della metrica è allora quella di selezionare – come per il settenario – delle forme diffuse pressoché ovunque e di farle passare al rango di modelli a priori, la cui applicazione *in corpore vili* sarebbe allora il segno non più di obbedienza alla tirannia di un *usus* tradizionale, ma di naturalezza espressiva (29). E non credo che occorra insistere sulla contraddittorietà del procedimento, che fa rientrare dalla finestra

---

(27) «La distinzione pertanto degli stili, così come delle varie maniere di numeri, se presa alla lettera è cosa falsa. [...] Non ha ciascun genere una prosodia, non un dizionario, non una rettorica propria sua», con quello che segue (pp. 1117-18).

(28) Cfr. *Dizionario estetico*, col. 794: «la misura de' numeri poetici dev'essere regolare; giacché la prosa ha numeri anch'essa, o, per meglio dire, li aveva, non men di quelli della poesia, elaborati e possenti, e più variati. Ma il metro poetico vuole clausole uguali, che e alla memoria aiutino e al canto: e se non fosse una certa regolarità fino ne' ditirambi, cioè se ciascuno de' versi differisse da quelli che gli precedono e seguono, non s'avrebbe che prosa, e della più tediosa». A questo limite arriverà invece il Pascoli teorico, che – come spesso – sembra convergere, sia pure per poligenesi, verso l'orizzonte che guida la riflessione di Tommaseo; si legge nella *Lettera al Chiarini*: «Qualcuno può sospettare che la poesia che un tempo era tutt'uno con la musica, e se n'è poi staccata, tenda a staccarsene sempre più, fino a confondersi con la prosa... Ma no: il fatto è mal definito così. Un tempo, prosa, poesia, musica, ogni espressione del pensiero, era tutt'uno. Dal caos promordiale si sono formate musica, poesia e prosa, e poi tante specie di musica e tante di poesia e tante di prosa».

(29) Questo, a mio avviso, l'unico senso che per l'autore può avere l'attenzione alle tradizioni metriche: «le tradizioni [...] dell'arte passano di generazione in generazione, per la mano sovente di uomini mediocri, che le frantendono e le pervertono ancora, ma giungono ad anime degne che conosciuto il valore dell'antica eredità ne prendono cura per rassettarla e ampliarla» (p. 1059); e poco sopra: «i metri più armonici sono eziandio i più comuni, de' quali la traccia è dato seguire per la serie de' secoli» (p. 1058). Infine si legga nelle conclusioni dell'opera: «la varietà [...] non è da cercarsi con cura travagliosa; giacché la natura stessa, sì ricca, ama però certe forme e si compiace più in quelle: né i fiori, per belli che sieno, son più fitti del verde. E qui pure il vero sia norma: idee simili dipingansi con suoni simili, ma non uguali: ché nelle cose non è mai tanta uguaglianza» (p. 1121). Con conseguenze non da poco in campo filologico, dove, in nome del modello ritmico universale, Tommaseo si sentiva in diritto di operare «infiniti interventi arbitrari su tutti i testi che ebbe a pubblicare, dal Vanno al Della Casa allo Scalvini» (Bezzola, *Niccolò Tommaseo e la cultura veneta*, cit., p. 150).

le forme appena cacciate dalla porta. Con l'aggravante logica che – come sempre – i due principi opposti coesistono, e nel momento in cui si indica una forma-matrice, si dice che comunque gli autori più vicini alla natura *non* l'hanno rispettata rigorosamente, proprio per evitare l'artificiosità che ne sarebbe derivata (di «uguaglianza servile» si parla a p. 1021). Così si spiega, ad esempio, la superiorità prosodica dell'«imperfetto» Plauto sulla puntigliosa perfezione di Orazio, con ovvia, immediata reinterpretazione del confronto in termini di popolare vs colto e più antico vs più recente <sup>(30)</sup>:

l'imperfezione del metro, da Orazio notata in Plauto, è da intendere per la libertà, che doveva parere licenziosa ad imitatore troppo fedele de' numeri greci [...]. Ma che Plauto, lodato da Varrone, il dottissimo d'eleganze, non sapesse fare i versi giusti, come pare che il Venosino ci voglia dare a credere, io non dirò mai; e sospetterò piuttosto una segreta gelosia nel poeta cortigiano contro quel povero schiavo, meno schiavo e più poeta di lui. [...] Il *grave virus*, e le *vestigia ruris* che Orazio detesta, erano più schietta poesia delle sue *munditiae*, e del suo *caput scabere*. E siffatto dispregio dell'antichità mi suona sempre sospetto; e oserei dire che da Ennio, dispregiatore de' prischi canti e commensale e lodatore de' ricchi increduli, comincia il mestiere; quel mestiere che ammazza l'arte per vestirne le spoglie [pp. 969-70].

Apro qui due brevi parentesi. Anzitutto, dal confronto tra Orazio e Plauto appare chiaro che, come sempre quando si trattano i concetti di antico e moderno non in riferimento a dati storico-culturali ma rispetto a categorie trascendentali, risulta molto difficile a Tommaseo fissare un limite cronologico netto e definitivo tra le due epoche, meglio si direbbe tra le due tipologie umane. E dunque in uno stesso periodo possono coesistere bellamente diverse situazioni: ad esempio, in età augustea, l'adesione ai canoni naturali (Virgilio), l'eccesso di regolarità (Orazio), la degenerazione per influsso esterno (la *patavinitas* di Livio, pp. 1112-13). Che significa anche che l'ammirazione per gli antichi non deve trascendere in imitazione in senso stretto, in arcaismo, e che l'atteggiamento di Tommaseo non è affatto classicistico. Quello che si deve 'imitare' degli antichi è piuttosto la disponibilità ad accogliere il sostrato naturale del linguaggio e del ritmo (cfr. pp. 1119-20).

La seconda parentesi solo per dire che per questa strada un po'

<sup>(30)</sup> Lo stesso iter dalla natura all'affettazione anche nella prosodia della prosa, come ci si aspetta: «Il numero de' moderni si è fatto più grossolano e per il viziarsi degli studi, e per l'imbastardirsi delle razze, e per il computarsi non più le quantità, ma l'accento: onde il ritmo divenne oltre al dovere arimmetica» (p. 1113) ecc.

obliqua Tommaseo, pur negando alle tradizioni metriche un valore sostanziale, tuttavia rivela nei fatti una grande perizia nel delimitarne concretamente la fisionomia. Lo dimostrano alcune considerazioni acutissime sulla prosodia del settenario antico e specie petrarchesco, di cui si mostra la tendenza all'ictus in terza sede, in sublime sprezzatura della struttura giambica soggiacente; spiegandola con l'ottima ragione – che oggi definiremmo 'di sistema' – per cui così facendo si contrappunta l'andamento di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> che domina negli endecasillabi limitrofi (cfr. pp. 116-18, 1022): come è stato puntualmente confermato da uno studio recente sulla canzone due-trecentesca <sup>(31)</sup>. Ancora, si legga la lunga nota sull'endecasillabo della *Commedia*, dove si registra la presenza di moduli considerati eslege dalla metricologia italiana: i dattilici di 4<sup>a</sup>-7<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, quelli senza appoggio né di 4<sup>a</sup> né di 6<sup>a</sup> (2<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>), i molti con ribattimento di 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup>, ecc. (pp. 1052-53, n. 4). Il tutto in opposizione alla pratica, assai meno libera, dei *moderni*, che Tommaseo identifica, per questo aspetto, nei poeti successivi al Cinquecento, intuendo con ciò un passaggio fondamentale della storia della versificazione italiana: ossia – con Menichetti – che da Tasso in poi «l'endecasillabo tende in complesso a restringere l'ampiezza delle sue escursioni ritmiche» <sup>(32)</sup>. Paradossalmente, dunque, proprio perché parte dal presupposto che la tradizione non sia portatrice di un canone inviolabile, Tommaseo appare più libero di cogliere i movimenti ritmici *reali*, dunque la reale estensione della tradizione stessa, che specie nella sua fase antica – come oggi appare sempre più chiaro – copre uno spettro di soluzioni assai più ampio di quanto generalmente ammesso dai metricologi, spesso inclini a proiettare il canone stabilito nel Cinquecento su ogni altra epoca della poesia italiana.

<sup>(31)</sup> Cfr. S. Bozzola, *Il modello ritmico della canzone*, in *La metrica dei «Fragments»*, a cura di M. Praloran, Roma-Padova, Antenore 2003, par. 2.1 e *passim*, per la rilevanza dei moduli di 3<sup>a</sup> nei settenari della canzone di Petrarca e della tradizione stilnovista.

<sup>(32)</sup> *Metrica italiana*, cit., p. 417. D'altra parte, qualche decina di pagine prima, Tommaseo aveva impostato il confronto tra Dante e Tasso in termini opposti: segnalando l'uno come esempio di regolarità cadenzata sulle sillabe pari, l'altro di una prosodia con frequenti accenti di terza, dunque apparentemente più mossa, a servizio di una poesia che «e nel pensiero e nel numero perde della sua gravità, si fa saltellante, sdrucchiolevole, e par che scappi» (p. 1018); e più avanti: «L'antico e l'italiano endecasillabo abbondano di riposi sulle sillabe di numero pari: la seconda, la quarta e la sesta; e, dell'endecasillabo parlando, l'ottava. I versi di Dante, i più, son quelli che n'hanno in tre almeno de' luoghi che ho detto: e sulla fine del cinquecento comincia, e nel seicento imperversa, la frequenza di versi che, senza posa sulla sesta, l'hanno sulla quarta e l'ottava che pare che rotolino balzando» (p. 1021). Non vien meno, insomma, l'impressione che Tommaseo adatti di volta in volta i principi di valutazione alla piega che in quel momento sta prendendo il discorso.

I capitoli in cui si tratta della rima e della sintassi si muovono lungo le direttrici già tracciate. Sintetizzando al massimo: anche la ripetizione dei suoni è elemento naturale del ritmo, dunque in sé positiva; non invece l'aver imbrigliato i testi negli schemi rimici obbligatori che nella poesia medievale e moderna – su influsso dell'araba – hanno fossilizzato quei procedimenti iterativi, ancora spontanei presso gli antichi; con grave danno soprattutto per l'andamento del discorso, 'suggerito' dalle serie rimiche <sup>(33)</sup>, arginato dai limiti strofici, non più libero di decorrere in parallelo col senso <sup>(34)</sup>. Salvo poi riconoscere che i grandi poeti, in primis Dante, hanno saputo sfruttare la difficoltà proprio per produrre accrescimento di senso <sup>(35)</sup>; e che la poesia popolare, d'altro canto, ha superato il limite evitando l'affettazione della rima perfetta, sostituita da assonanze, consonanze e simili sprezzature <sup>(36)</sup>.

Anche della sintassi, sulla scorta di Cicerone e Quintiliano <sup>(37)</sup>, Tommaseo sostiene il valore ritmico, primario nella prosa ma attivo anche in poesia. E lo fa in pagine di grande finezza, dove ha buon gioco nel trattare le architetture del discorso come lo strumento più immediato per ridurre ad unità di senso le sparse membra dei concetti:

ognun vede che quello è il numero efficace, il qual conduce diritto il pensiero dal principio del ragionamento al suo fine, e che, siccome Aristotele da suo pari notò, rende quasi sensibile l'unità del concetto. [...] Onde il Falereo chiama quel della collocazione *sistema*, perché ne' costrutti forti

---

<sup>(33)</sup> Cfr. p. 1046: «l'orecchio avvezzo, e la memoria diventata quasi rimario, prevengono il dicitore; e la grazia della novità sfiorisce. L'orecchio di chi ode è portato, come per lubrica via, giù giù all'ultime sillabe; al resto non pon mente: e quel moto uguale e quasi meccanico addormenta il pensiero»; e *Bellezza e civiltà*, p. 108.

<sup>(34)</sup> Le strofe delle letterature classiche, infatti, erano altra cosa, ben più libera, proprio perché non segnate da schemi rimici chiusi; tanto è vero che consentivano il continuo travaso sintattico dall'una all'altra: «A signoreggiare il metro con l'idea e a variarlo, giova la libertà che mantennero i Greci e i Latini di accavalciare col costruito la strofa e posarla là dove tornasse al senso. Onde veniva quella magnifica ampiezza, la quale alle nostre strofettine asmatiche è negata» (p. 1051).

<sup>(35)</sup> Cfr. p. 1044: «i poeti più veri non cercano ma rinvencono le rime più congruenti al suono e al soggetto; detti però trovatori, come chi dicesse scopritori del vero per la via del bello, o rivelatori d'esso modestamente nascoso e disegnato dalla bellezza, come forma verginale da abito condecete, leggero, e con grazia verecondo»; con infine una classifica dei poeti che risponde, romanticamente, alla pregiudiziale anticlassicistica: «Della congruenza ch'io dico, porge esempi più splendidi Dante che il Petrarca, l'Ariosto che il Tasso, il Manzoni che il Monti».

<sup>(36)</sup> A p. 1034 si parla delle «rime assonanti che il popolo ama, e dimostrano, non grossezza, ma delicatezza d'orecchi, che discerne le sottili conformità e se ne appaga» (e p. 1049).

<sup>(37)</sup> Sulle fonti di questa sezione cfr. Pecoraro, *Rassegna tommaseiana*, cit., pp. 348-49.

di senso, e ben adattamente commessi, è un ordine interno d'idee abbreviato, ma serbante le debite proporzioni, come la creazione del verbo, la quale passa per un raggio entro alla mente, passa impicciolata ma non alterata. Ogni periodo invero, sia di poesia sia di prosa è un piccolo universo, congegnato di vari e ben temperati elementi, ed è insieme, mercé l'unità nella quale si presenta, un punto solo. E però l'opera del numero i Romani e i Greci dicevano composizione e sintesi [1076-77],

eccetera. Diversi però i problemi posti dai differenti livelli di strutturazione del discorso. Per la frase semplice, Tommaseo ancora riconosce la superiorità strutturale delle lingue antiche, la cui costitutiva libertà nell'*ordo verborum* consentiva allo scrittore di «disporre le idee, secondo il numero sensibile [...] in quanto le idee meno rilevanti, raccolte modestamente nel mezzo, lasciano alle più principali il luogo cospicuo» (p. 1090) <sup>(38)</sup>; e tuttavia anche nel presente, benché «l'indole della lingua» faccia contrasto,

Agli scrittori possenti è lecito, imperiosamente talvolta, condurla a lor senno; a tutti è dovere, di quelle poche [inversioni] che nella lingua vivente rimangono, far tesoro, e più e più, con uso intelligente, avviarle [p. 1091].

Queste difficoltà di *constructio* non ci sono invece nella sintassi della frase complessa, per la quale le lingue moderne hanno ereditato dalle classiche la possibilità di gonfiare o contrarre il periodo, e di distribuirne i cola in piena libertà. Ne viene, nelle une e nelle altre, una specie di architettonicità naturale, descritta parafrasando Aristotele (*Rhet.* III 9):

Al periodare composto è condizione di bellezza, così come di chiarezza, la distribuzione acconcia delle parti. [...] Il periodo, per la estensione delle voci, e pel suono, è sottomesso alla legge dello spazio e del tempo, partecipa della doppia bellezza. Quel diletto che prova il riguardante nel misurare con l'occhio dal principio del corso l'intervallo che è tra quello e la meta; quel diletto, e maggiore, prova l'uditore o il leggente nel procedere di periodo ordinato secondo natura, che va lontano, ma dritto, o se per curve vie, non oblique né torte né anfrattuose. Il periodo armonico dee servire al periodo logico, e quivi finirsi dove l'evidenza comanda; essere sussidio all'attenzione, non divertimento od intoppo. [...] Nel di-

---

<sup>(38)</sup> Così nel *Dizionario estetico*, col. 155: «L'inversione non isconnette, lega le idee, raccostando quelle parole che, così collocate, diano risalto al pensiero». L'opposizione tra lingue 'traspositive' e lingue a sintassi lineare è caratteristica della riflessione settecentesca sul 'genio' delle lingue (e dei popoli che le parlano), ed è ripresa anche dalla glottologia storico-comparativa ottocentesca come criterio per fondare la nuova tipologia linguistica.

strubuire equamente, è giustizia; nell'equabilmente è bellezza [pp. 1078-79; osservazioni simili nel TB, s.vv. *proposizione e periodo*].

Ma anche qui, dove pure partirebbero in condizioni di parità, i moderni tendono a smarrire tale meravigliosa naturalezza: e se gli antichi congiungono «pienezza e snellezza», articolazione e unitarietà (p. 1084), quelli o danno mostra di stile *coupé*, di «brevità stentata» (p. 1083), o amplificano e «concatenano» a forza (p. 1085). Dal che, infine, si vede che restano validi anche in questo settore gli assunti generali che guidano l'argomentazione: naturalità dei procedimenti formali, superiorità degli antichi, artificiosità dei moderni, libertà di infrangere le figure canoniche ecc.

5. Siamo convenuti a Rovereto per celebrare Tommaseo, e con tutti questi discorsi non vorrei aver dato l'impressione di fargli le pulci. Non era questo il mio intento, tutt'altro. Il fatto è che *Sul numero* tocca alcuni nervi scoperti della riflessione metricologica: non è un fossile da affidare alla teca della storia delle idee, ma conserva una vitalità intellettuale che dà molto da riflettere anche oggi, quando se ne scavino i percorsi espliciti e i presupposti sotterranei, se ne mettano in luce aporie e contraddizioni. In ultima analisi, il nucleo intorno a cui ruota la riflessione di Tommaseo è infatti il problema dei problemi per chi si occupa di queste cose: il concetto di *modello ritmico*, ossia – citando ancora Menichetti – le «*forme vuote*, presenti in potenza nella mente del poeta come *modelli* astratti (senza parole) prima di tradursi nella realtà concreta dei singoli testi (*realizzazioni*)» (*Metrica italiana*, cit., p. 52).

Che dei modelli soggiacenti esistano nelle metriche di ogni letteratura sembra fuori discussione; e grande merito di Tommaseo è di averlo intuito, in aperta reazione alla percezione corrente della metrica come repertorio chiuso di forme realizzate, costruite in un certo modo, fissate nel canone, sempre usufruibili dai poeti. Il modello, nella sua astrazione, permette infatti di ridurre a unità profonda la varietà storica, e come di darle vita, di darle senso. Ricorrendo a un'immagine del trattato, ancor più significativa perché usata in esilio subito dopo il '48, diciamo che l'atteggiamento è quello del liberismo e della democrazia poetica contro il regime di oppressione, di asfissia, di inerzia, instaurato dalla tradizione (p. 1118). Il problema è casomai dove collocarlo, quel modello, a quale livello del processo di formalizzazione: molto in profondità (dove risiede la percezione universale del ritmo), oppure più in superficie (nelle strutture stabili di una lingua particolare, negli

istituti storici soggetti a cambiamento, nell'idioletto di un poeta)? E poi che cosa metterci dentro: tante o poche regole? regole pesanti o regole leggere? Da quello che ne capisco, si tratta di incrociare 'ragionevolmente' i due assi. Ad esempio, per il suo modello generale, rinvenibile nei testi italiani dal Duecento al Duemila, l'endecasillabo dovrebbe essere definito solo come una stringa di sillabe con l'ultimo accento in 10<sup>a</sup> sede e almeno un altro interno (diciamo prima della 7<sup>a</sup>); per un certo gruppo di secoli si aggiungerebbero regole più restrittive (mai un ictus in 5<sup>a</sup> sede assoluta, almeno un ictus in 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> sede); per certe epoche o certe poetiche (che so: il Petrarchismo del Cinquecento), lo spettro di opzioni si restringerebbe ulteriormente (ad es. mai il modulo di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, qualche diffidenza verso il ribattimento d'accento tra 9<sup>a</sup> e 10<sup>a</sup> ecc.); per alcuni autori o alcune opere si potrà infine arrivare all'individuazione di moduli preferenziali o anche esclusivi (ad es. quello giambico per i *Poemi conviviali* di Pascoli) <sup>(39)</sup>. Tommaseo invece, un po' per la legittima reazione di cui sopra, ma un bel po' – credo – per il suo carattere insofferente, tende al massimalismo: tante regole precise (ad es. il settenario giambico come verso matrice) e tutte previste a livello di natura. Si badi: la 'naturalità' degli istituti metrici è un principio per sé sacrosanto, che nasce dalla constatazione dell'effettiva congruenza della metrica con la lingua entro il discorso versificato. Ma – intanto – andrebbe meglio intesa come appartenenza a una determinata lingua in una sua certa fase storica, mentre Tommaseo pensa a una naturalità a priori, metastorica, riferita al linguaggio in quanto pratica universale. E poi, comunque, un conto è percepire un determinato principio ritmico (ad es. la periodicità del verso) come 'naturale' perché legato a una certa struttura linguistica (nel caso, alla sillaba); un altro conto è selezionare una realizzazione particolare di quel principio per fondare un istituto metrico: che è opera non di natura ma di tradizione, cioè di un percorso storico *non necessitato*, tracciato dai testi concreti (com'è quello che ho provato a disegnare sopra per l'endecasillabo) <sup>(40)</sup>. Sicché, per

<sup>(39)</sup> Seguo qui la proposta teorica esposta nel capitolo *Teoria e modelli di scansione*, redatto da Marco Praloran e da chi scrive per il volume collettivo *La metrica dei «Fragmenta»*, cit.

<sup>(40)</sup> Cfr. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., p. 28, dove si dice che esistono «mezzi di cui la lingua dispone naturalmente e di cui si serve anche nel suo uso corrente; questi mezzi, ordinati in figure convenzionali e resi quindi capaci di produrre 'attese' regolarmente soddisfatte, hanno consentito di tradurre la periodicità in termini percepibili, appagando così l'istanza ritmica originaria. In tal senso si può dire che la lingua, pur senza snaturarsi, ha assunto con la forma-poesia un aspetto 'artificiale', regolarmente disposto, con conseguente 'straniamento' rispetto alla banalità dei suoi

dire, la cultura italiana fino all'Ottocento avverte la regolarità delle sequenze di undici sillabe, non delle sequenze di tredici; che invece, per una serie di ragioni stilistiche, diventano versi pressoché 'regolari' nel Novecento (o in certo Novecento: da Govoni in giù).

L'ipotesi di Tommaseo, dunque, è indubbiamente affascinante, ma è una posizione ben dura da mantenere, soprattutto se si ha il senso del testo e la sensibilità poetica di chi l'ha formulata. Perché, se spinta alle estreme conseguenze, proporrebbe una fissità atemporale che rischia di essere peggiore dei repertori della tradizione; e ridurrebbe al minimo la facoltà di realizzare il modello astratto, così pesante, in forme diverse e alternative. Da questo punto di vista mi sembra che Tommaseo abbia male appreso da Rosmini che le entità o le categorie innate, per essere produttive, devono restare del tutto indeterminate <sup>(41)</sup>. All'*empasse* l'autore reagisce, lo si è detto, facendo irrompere dentro questa concezione la forza destabilizzante della storia. Da una parte, allora, indica modelli ritmici potentissimi, apparentemente inattaccabili, perché collocati al livello di massima profondità, nella percezione stessa che l'uomo ha del reale, nella «regione altissima delle idee»; dall'altra però dà l'impressione di destituirli continuamente, sia in negativo, perché li sottopone alla legge della decadenza storica; sia in positivo, perché ne auspica il superamento in nome della «legge del senso». Di qui le oscillazioni che abbiamo visto attraversare tutta l'opera; di qui il finale, che quelle oscillazioni cerca di superare invocando – dopo una trattazione così decisa e risentita – un atteggiamento di pacificata medietà:

La temperanza, come suolo piano, è che dà rilievo alle gradazioni del dire, senza le quali non è né numero né bellezza nessuna. [...] Ed invero se nulla è più logico dell'arimmetica, il ritmo dee anch'egli essere fondato in regolarissimo ragionamento; senonché, al modo stesso che il numero

---

usi quotidiani. [...] Ogni comunità linguistico-culturale [...] *ha stilizzato il ricorso a questi mezzi, scegliendone alcuni a preferenza di altri* e fissando progressivamente, attraverso tentativi fortunati e locali insuccessi, le modalità del loro impiego. Si sono così venute configurando, con progressivo consolidamento della convenzionalità letteraria, le *grammatiche metriche*» (mio il primo corsivo).

<sup>(41)</sup> Peraltro, Tommaseo collega esplicitamente la natura del numero all'«essere ideale» rosminiano, nel capitolo che *Bellezza e civiltà* dedica al *Principio di Antonio Rosmini applicato al concetto del Bello*; cfr. p. 63: «Il numero [...] è generalissimo elemento nel quale si risolvono le idee e dello spazio e del tempo; e tutta la natura la quale movente dall'idee si risolve in idea, come liquore che da vapori formatosi se ne va in quelli: elemento indeterminato e determinabilissimo, viva immagine delle idee generali. Nel conciliare questi due contrapposti, consiste la bellezza del numero oratorio e poetico, così come ogni altra idea di bellezza».

---

delle parole non è cifra araba arida, così dee la logica del numero incarnarsi di vivi e freschi colori [p. 1022]:

un discorso questo che, superando i proclami romantici per la liberazione dalle forme, rivela la coscienza perfetta della dialettica, un po' inquietante, che si instaura sempre, in poesia, tra libertà espressiva e regolarità di sistema.

