

che anno fa, che quell'atteggiamento è uno « spiritualismo elementare »: ebbene, si dimostri che queste due parole sono, contro un certo materialismo che oggi domina nella storiografia artistica, un'altissima lode.

A. G.

FEDERICO GARLANDA. — *Il verso di Dante*. — Roma, Società ed. Laziale, 1907 (8.º, pp. VI-79).

« Con la più fredda ponderazione, sapendo bene di dire una cosa grande, oso affermare che al prof. Garlanda è dovuta nel mondo intellettuale una scoperta, che non ha minor valore d'una importante scoperta nel mondo fisico ». Così in una rivista letteraria (1).

Il prof. Garlanda ha, senza dubbio, il merito d'aver dato una più chiara definizione dell'allitterazione, dicendo (2) che essa avviene fra le lettere iniziali di sillabe *accentate*. Quindi per le lingue germaniche l'allitterazione coinciderà quasi sempre con le sillabe iniziali delle parole, perchè ivi appunto cade di regola l'accento principale, laddove per le nostre lingue si potrà avere in principio o anche nell'interno dei vocaboli, perchè il latino, l'italiano ecc. comportano l'accento principale in più sedi. Ma poi esagera quando pretende trovarne, a ogni costo, innumerevoli casi, espressamente voluti o regolati da leggi speciali, in Dante e in altri poeti; senza tener conto d'un fatto importantissimo, già rilevato a questo proposito (p. e. dal Lisio) (3), e cioè, che l'allitterazione, o qualunque accostamento di sillabe uguali o simili, si spiegano per la natura di nostra lingua i cui elementi risultano nella maggior parte di sillabe affini e per il concorrere indistinto e spontaneo di sillabe affini per suono al concetto. La qual limitazione però non toglie che l'espressione poetica non sia sempre « cosa per legame musaico armonizzata » (4), nè che in Dante e in altri scrittori non si trovino veri e propri versi alliterativi. Del resto, il Lisio stesso ne cita parecchi esempi dalle opere dantesche; il Carducci, l'Albini, il Torraca ecc., dov'era necessario, le hanno già notate, e altri, con

---

(1) In *Rassegna latina*, a. I (1907), n. 7-8 (1-15 settembre): *Le indagini metriche* di F. G.; questa recensione fu stampata di nuovo tale e quale nei numeri 48-49 (novembre) anno XVII (1907) della *Minerva*. Vedi nello stesso fascicolo della *Rass. lat.* un breve articolo pieno di buon senso di G. DIOTALLEVI: *Il contrappunto poetico*.

(2) *Studi shakespeareiani*, I: *L'allitterazione nel dramma shakespeareiano e nella poesia italiana*, Roma, 1906.

(3) *L'arte del periodo ecc.*, Bologna, Zanichelli, 1902.

(4) Per il significato di questa parola, fraintesa da G., si veda L. PIRANDELLO, in *Nuova Antologia*, novembre 1907, p. 81.

altri nomi, avvertirono la medesima cosa (1). Per il latino poi ci sono trattazioni importantissime, dal Nāke (1829) al Rasi (1889), le quali potranno giovare assai a chi voglia occuparsi di questo argomento in rapporto alla nostra poesia e anche, — perchè no? — alla nostra prosa (2).

Ma veniamo all'opuscolo sul verso di Dante, che dovrebbe dissipare ogni dubbio e ogni titubanza, e dove il G. non si perita di sostenere che l'Alighieri fece uso delle *sinfonie*, vale a dire di vocali ripetute in sedi di accento (3).

Anzi egli pretende di fissarne le leggi dell'uso in Dante, il quale farebbe corrispondere il suono del primo o secondo accento con l'ultimo del verso. Così:

L'opre di voi e gli onorati nomi.  
La terra lagrimosa diede vento.  
Porsila a lui aggroppata e ravvolta.  
La qual per me ha il titol della fame.  
Or convien che per voi suoni la tromba.

Giustizia mosse il mio alto fattore.  
Pute la terra che questo riceve.  
Intese cose che furon cagione.  
Qui si porrà la tua nobilitate.  
Io vidi per le coste e per lo fondo.

Ma questo è più che naturale.

Nella penultima sillaba tonica d'un verso qualsiasi italiano dev'esserci per forza una delle nostre cinque vocali, e non altrimenti per quelle del primo o secondo accento e degli altri tutti. Qual meraviglia, dunque, se avverrà che *molto spesso* riescano uguali; tanto più che il G. non tien conto neppure delle vocali aperte o chiuse? (L'opre di voi e gli onorati nomi. Giustizia mosse il mio alto fattore. Porsila a lui aggroppata e rav-

(1) Perciò non intendo come mai l'A. non abbia ricevuto alcuna risposta quando, prima di comporre l'opuscolo, interrogò « valenti colleghi specialmente competenti in argomenti di filologia e metrica italiana ». — Anche per un « inconscio plagio » carducciano poteva ricever lume con poco. A un certo punto, citando la prima strofe del *Clitumno*, a proposito dei versi: « A te l'umbro fanciullo — la riluttante pecora — immerge », il G. esclama: « Notevole esempio, sia detto di passata, d'inconscio plagio. Nessuno fra i mille (!) commentatori del Carducci ha notato la somiglianza di questo passo con uno del MACAULAY (trad. di L. Grace Bartolini): *Or solo i fanciulletti immergeranno — la riluttante pecora nell'Umbro* ». Ma bastava aprire la notissima *Antologia della lirica moderna* (1.<sup>a</sup> ediz. 1892) del Ferrari per trovare che l'agg. *riluttante* ricorda i *luctantes iuvencos* di Virgilio e, più direttamente, i versi dell'*Orazio Coelste* del Macaulay (quelli su riferiti). E poi che cosa giustifica il dire che il poeta stesso « evidentemente » non se n'era accorto, con quel che segue?

(2) Ad evitare molte esagerazioni sarà bene vedere anche gli ultimi lavori del Rasi (cfr. *Classici e neo-latini*, III, 2).

(3) GARLANDA, op. cit., p. 24: « Che nome dare a questo fenomeno? Pensai prima di tutto a *consonanze*; ma la parola sembrava quasi stridere, poiché qui si tratta sempre di vocali, mai di consonanti. Ricorsi dunque alla parola greca *sinfonie* ». Eppure c'era un'altra parola così propria (gliela poteva suggerire il WÖLFFLIN, citato anche dal Rasi): *assonanze*!

vòlta. Pute la tèrra che questo ricève ecc.). Si tratta d'un semplice caso di probabilità.

Considerando la 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> sillaba (come negli esempi del libro citati or ora) in rapporto con la 10.<sup>a</sup>, si ha il 51/100 di probabilità d'egualianza. Che, se poi si tien conto della diversa frequenza d'uso delle cinque vocali e delle sillabe toniche rimanenti, allora la percentuale cresce tanto che quel che dovrebbe essere l'eccezione diventa la regola.

Così per la *sinfonia in u* (p. 48 e segg.) che in Dante avrebbe ad essere conseguenza di « sistematica ricerca », si ha press'a poco la stessa proporzione in tutti i poeti.

Dante, *Inferno*, canto I, v. 1-136: 17 hanno l'*u* nella decima; dei quali 9 con altre *u* toniche, 8 senza.

Petrarca, *Trionfo d'amore*, cap. I, v. 1-136: 14 hanno l'*u* nella decima; dei quali 7 con altre *u* toniche, 7 senza.

Boiardo, canto I. Nelle prime 37 ottave 9 hanno l'*u* nella decima; dei quali 6 con altre *u* toniche, 3 senza.

Tasso, canto I, v. 1-136: 10 hanno l'*u* nella decima; dei quali 5 con altre *u* toniche, 5 senza.

Monti, *Bassvilliana*, canto I, v. 1-136: 28 hanno l'*u* nella decima; dei quali 13 con altre *u* toniche, 15 senza.

Ma si apra senz'altro un libro qualunque di poesia e si vedrà che gli scrittori italiani, francesi, spagnuoli ecc. son tutti più o meno sinfonici. Anche il Rapisardi, per es., è un sinfonista:

Distendi, bel nume, le magiche anella  
per l'etere eterno, per l'isole estreme,  
ogni ente che vive, che spera, che geme...

E non si meravigli l'autore di questa « superba sinfonia in e ». Rilegga attentamente i suoi tre versi e troverà che c'è di tutto: allitterazione, sub-allitterazione, sinfonia e sub-sinfonia (1).

Due parole ancora per un'altra cosa. Il G. ci fa sapere che *blank verse* shakespeariano è definito dagli inglesi « iambico di cinque piedi » e vorrebbe che anche da noi si misurassero le sillabe a due a due, con la promessa « di vantaggi incalcolabili ». Ecco, io non so vederci nessuna utilità. Prima di tutto il Fraccaroli (2) da un pezzo ha sciolto la questione, dimostrando che l'endecasillabo italiano, sia o non sia derivato dal trimetro giambico (3), risulta da una pentapodia giambica ipercatalettica, e offre due schemi fondamentali, l'uno chiamato a minore, se la cesura è

(1) Quest'ultima è stata scoperta da D. OLIVA, *Il contrappunto poetico*, in *Giornale d'Italia*, 1907, n. 249.

(2) *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887.

(3) Si veda F. D'OVINO, *Origine dei versi italiani*, in *Giorn. stor. della letter. ital.*, XXXII (1898), fasc. 1-2.

preceduta da una dipodia ( $\nu - \nu - \nu - \nu$  ||  $\nu - \nu - \nu - \nu$ ); l'altro a maggiore, se la cesura è preceduta da una tripodia ( $\nu - \nu - \nu - \nu$  ||  $\nu - \nu - \nu - \nu$ )....

Ma per il Garlanda (che ha pure una conoscenza discreta, per quel ch'egli dice, della metrica antica e di varie metriche moderne) queste teorie « sono una selva selvaggia nella quale lo studioso che non si smarrisce è bravo ». In secondo luogo, affermare senz'altro che nell'endecasillabo ci sono cinque giambi e mezzo è come dire che ci sono undici sillabe, nè più nè meno, e soggiungere che il primo giambo può essere sostituito dal trocheo è come ripetere una cosa comunissima, ma che altri ha espresso più esattamente, e cioè che l'endecasillabo ha un ritmo puro discendente (trocheo  $-\nu$  [e dattilo  $-\nu \nu$ ]) e un ritmo puro ascendente (giambo  $\nu -\nu$  [e anapesto  $\nu \nu -\nu$ ]). Infine, non è esatto sostenere che il trocheo sostituito al giambo si trovi sempre al primo o al quarto posto (1). (Esempio del trocheo al primo posto: *Siéde | la terra dove nata fui; al quarto: Che di | pel ma | cula | to éra | coperta*).

Ma ecco parecchi esempi, presi a caso, di versi che avrebbero il trocheo nel secondo o nel terzo o nel quinto:

- |   |  |
|---|--|
| 2.° p. Liber   tà va   cercando ch'è si cara.               | Molti   són gli a   nimali a cui si ammoglia.  |
| Questa   sélva   selvaggia e aspra e forte.                 | Che nel   lágo   del cor m'era durata.         |
| Che sa   étta   previsa vien più lenta.                     | Tre Fri   són s'a   verian dato mal vanto.     |
| Ma con   chiàre   parole e con preciso.                     | Ben sai   cómo   nell'aere si raccoglie.       |
| Sicchè a   béne   sperar m'era cagione.                     | Con più   dólice   canzone e più profonda ecc. |
| 3.° p. La don   na sua   sénza il   viso dipinto.           | Io co   minciai   cómo   colui che brama.      |
| Tu la   scerai   ógni   cosa diletta.                       | E se   guitò :   gráto e   lontan digiuno.     |
| Per Se   melè   cóntra il   sangue Tebano ecc.              |  |
| 5.° p. Che fu   ro all'os   só co   me d'un   cán for   te. |  |
| O pa   tria de   gna di   trion   fál fa   ma.              |  |

(Negli ultimi due esempi poi non si potrebbe più chiamare trocheo, ma, se mai, spondeo, perchè entrambe le sillabe sono lunghe: [*can for*, *fal fa*]) e l'accento ritmico non prevale sul tonico al punto da dover pronunciare: *d'un can*, *trionfal*. E così, sempre due lunghe, quando le arsi sono consecutive:

E lasciar sedér César nella sella ecc.

Dato, dunque, che l'endecasillabo si avesse a scandire come propone l'A., si dovrebbe dire che il trocheo può esser sostituito in tutti e cinque i posti. Quanto più razionale invece l'altro sistema accennato! (2).

(1) G., op. cit., p. 64: « Così noi troviamo il trocheo — e non so se in tutta la Commedia ci sia pure un'eccezione (può darsi che qualche eccezione mi sia sfuggita) al primo o al quarto posto, oppure al primo e al quarto insieme ».

(2) Per maggiori schiarimenti intorno a questo sistema più razionale, vedi per tutti: P. E. GUARNERIO, *Manuale di versificazione italiana*, Milano, Valardi, 1893. Anche questo per altro dovrà subire qualche modificazione, se le nuove teorie della metrica classica, circa il *dattilo ciclico*, si potranno applicare (ma

E, in tal caso, che cosa rimane di questa e di altre leggi, che l'A. « espone in non molti minuti, ma che sono il frutto di meditazioni e ricerche di molto più che altrettante settimane »?

C'è di più. « Esaminate — scrive in ultimo il G. — tutta la Commedia e, oso dire, che non troverete un verso su cento, forse non uno su mille, che non risponda alla struttura iambica, con un accento ogni due sillabe ».

E che cosa vuol dire ciò? L'accento ogni due sillabe non solo è necessaria conseguenza del metro, ma avviene anche perchè le nostre parole si prestano benissimo, se si voglia, a essere scandite in piedi giambici e trocaici garlandiani. Non tanto in poesia quanto in prosa. Sì, perchè quando con questa divisione di sillabe per due, non c'è nessun accento, si può dire ch'esso è puramente metrico (pag. 63) e, nel caso d'uno sdrucchiolo, si ricorre al pirricchio (pag. 74). Dunque:

acc. metr.		acc. metr.
Quel rā   mo del   lāgo   dī Cō   mo che   volgē a   mezzō   gīornō   ...		
acc. metr.	pirricchio	
sēcōn   da del   lō spōr   gē rē   ...		

E con effetti alliterativi e sinfonici anche: *quel, del, mo, mo, ràmo, lāgo...*

Arrivati a questo punto, anche riconoscendo come l'allitterazione, l'armonia imitativa e gli altri fenomeni affini abbiano la loro importanza nell'insieme d'un'opera d'arte, mi sembra si possa concludere che la ragione dell'armonia tutta speciale del verso dantesco resta sempre un mistero per la metrica, e neanche si può dire che il G. ne abbia trovato, come egli stesso afferma, i più notevoli elementi. Si cercherà per un pezzo ancora; ma coi medesimi felici risultati, credo, della quadratura del cerchio (1).

LUCIANO VISCHI.

---

sempre con molta discrezione, mi ammonisce uno dei più competenti in materia) alla metrica italiana. Si tratterebbe in sostanza di prender come base il coriambò, piede di sei tempi (:— ν ν —), al quale si ammette corrisponda tanto bene il doppio giambò (ν — ν —) quanto il doppio trocheo (— ν — ν).

(1) E creda pure il G. che, come i troppi o censurati, mi pare, dal Voltaire, non tolgono bellezza alla prima ottava della *Gerusalemme liberata*, così neanche i suoi *cācā e tōtōtā* (*Allitterazione*, p. 76) valgono a mettere in dubbio che nel Tasso non risplenda, e fulgidissimo, il genio del vero poeta.