

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



Dottorato in Filologia Classica
XI ciclo
(a.a. 2011-2012)

Tesi di dottorato in
Letteratura Latina

DE AENEIDOS VERBORUM ORDINE: **COLLOCAZIONE DELLE PAROLE E** **ESPRESSIVITÀ NELL'*ENEIDE***

Coordinatore
Ch.mo Prof.
Paolo Esposito

Tutor
Ch.mo Prof.
Stefano Grazzini

Candidato
Paolo Dainotti

A mio padre

INDICE

INTRODUZIONE	8
CAPITOLO I Poesia e verso	10
A) POESIA E PROSA NELLA SPECULAZIONE ANTICA	10
B) POESIA E PROSA NELLA SPECULAZIONE MODERNA	12
C) ENJAMBEMENT E TEORIA LETTERARIA	14
C) I La speculazione antica	15
C) II Definizioni moderne sull'<i>enjambement</i>	17
C) III <i>Enjambement, rejet, contre-rejet</i>	18
C) IV La figura negli studi sulla poesia moderna	20
C) IV a Tipologizzazione e osservazioni sintattiche.....	20
C) IV b <i>Enjambement</i> e declamazione	23
C) IV c Effetti stilistici dell' <i>enjambement</i>	25
C) V L'<i>enjambement</i> nella filologia classica	29
D) L' ENJAMBEMENT NELL'ENEIDE	32
D) I Giustapposizione interstichica: alcuni dati statistici	32
D) I a Effetti stilistici della giustapposizione interstichica: aggettivo-sostantivo.....	34
D) I b Effetti stilistici della giustapposizione interstichica: sostantivo-aggettivo	43
D) II Effetti stilistici del <i>rejet</i> di singola parola	49
D) II a <i>Rejet</i> verbale	49
D) II a 1 <i>Caduta</i>	49
· Composti di <i>cado</i>	50
· Altre forme verbali.....	53
D) II a 2 <i>Lancio</i>	57
· Composti di <i>iacio</i>	58

· Il tipo <i>et iacit</i>	61
· Altre forme verbali.....	62
D) II a 3 <i>Colpo, spinta, azione violenta</i>	64
Composti di <i>iacio</i>	65
· <i>Eruo</i>	67
· <i>Impello</i>	68
· Altre forme verbali.....	70
D) II a 4 Azioni momentanee.....	73
D) II a 5 Esortazioni, comandi, esclamazioni, enfasi.....	76
D) II b Rejet di sostantivo	80
D) II b 1 Patronimici, antroponimi, etnonimi.....	81
D) II b 2 Vocativi.....	85
D) II b 3 <i>Rejet</i> + apposizione.....	88
D) II c Rejet di aggettivo	91
D) II c 1 Notazioni sensoriali.....	91
D) II c 2 Notazioni psicologiche.....	96
D III) Effetti stilistici dell'<i>après-rejet</i>	100
D III a Consequenzialità immediata	100
D) III a 1 Causa-effetto in processi di tipo fisico.....	100
D) III a 2 Azione-reazione.....	107
D) III a 3 Reazioni psicologiche a segnali o comandi.....	108
D) III a 4 Reazioni psicologiche a visioni o parole.....	112
D III B) <i>Après-rejet</i> oppositivo	114
D III C) Immediatezza dell'azione	117
D) III C 1 <i>Subito</i>	117
D) III C 2 <i>Ocius, mox</i>	118
D) III C 3 <i>Rapio, fugio, volo, insequor</i>	120

D) III C) 4 <i>Subeo</i>	122
D III D) <i>Après-rejet</i> esplicativo.....	124
CAPITOLO II	128
POESIA E RITMO: SULL'ESPRESSIVITÀ METRICA	128
A) EFFETTI STILISTICI DELLA SINALEFE	128
A I “Pictorial elision” ovvero “sinalefe iconica”	129
A I a) Dissolvenza.....	129
A I b) Abbraccio, assedio.....	131
A I c) Fusione, scontro.....	133
A I d) Grandezza	134
A II Sinalefe a ponte della pausa sintattica	140
A III Sinalefe e ritmo	145
A III a) Concitazione	145
A III b) Assenza di pausa fino alla pentemimera: “crescendo”	154
A III c) Sinalefe nel 5° piede: “effetto di scivolamento”	155
A III d) Violenza.....	157
A III e) Sforzo.....	160
A III f) "Gasping and patetic synaloepha"	162
B) EFFETTI STILISTICI DEL VERSO IPERMETRO	168
B I Ipermetro nell'elencazioni	170
B II Verso ipermetro e idea di eccesso, grandezza, straripamento	174
B III Rapidità, concitazione, ira	175
B IV Effetto di sospensione	177
B V Ipermetro e discorso diretto	179
C) SCRIVERE VERSI ALLA GRECA: IATO, VERSI SPONDIACI, CLAUSOLE QUADRISILLABICHE	182

C) I Iato	182
C) I a) Iato e letterarietà	182
C) I b) Iato ed espressività	186
C) II Plurisillabi e clausole grecizzanti	190
C) III Σπονδειαζοντες	195
D) EFFETTI STILISTICI DEL RAPPORTO TRA ICTUS E ACCENTO	198
D I) Per una definizione di ictus	198
D II) Ripetizione di un termine con diversa esposizione all'ictus metrico	199
D III) Enantiometria	205
D IV) Interazione di ictus e accento nel verso	208
D IV a) Marcata corrispondenza di ictus e accento	208
D IV b) Clash di ictus e accento e ritmo spondiaco	216
D IV c) Note sulla legge di Marx	219
· <i>Casi di anafora o antitesi con clash di ictus e accento</i>	220
· <i>Pausa sintattica alla semiquinaria e clash di ictus e accento</i>	221
· <i>Alcuni casi di infrazione alla legge di Marx</i>	224
D IV d) Effetti stilistici del monosillabo in clausola	227
· <i>Rex, deus</i>	228
· <i>Vis</i>	231
· <i>Ruo + monosillabo in clausola</i>	234
· SCONTRO, CADUTA, OPPOSIZIONE	235
· <i>Concitazione, turbamento, commozione</i>	238
E) SILLABA RIBATTUTA ED ESPRESSIVITÀ	245
CAPITOLO III	252
IPERBATO ED ESPRESSIVITA'	252

A) L'INTERPRETAZIONE SINTATTICA E DATI STATISTICI.....	253
B) UN'INTERPRETAZIONE ICONICA	264
B I Sul concetto di icona.....	265
B II) Tipologie e livelli di iconicità: imagic icons- diagrammatic iconicity	267
B II a) "Images" o "imagic icons"	268
B II b) "Diagrammatic icons"	270
B III Storia dell'interpretazione iconica dei testi letterari	273
B IV Testimonianze antiche sull'iconicità.....	276
B V Il verso lungo e l'iperbato a cornice: un'equivalenza segnica	278
B VI Evidenze statistiche	279
B VII Tipologie di iperbato iconico	280
B VII a Iperbato lineare:.....	280
B VII a 1 "Snake lines"	281
B VII a 2 Armi: spade, giavellotti, frecce	283
B VII a 3 Fiumi.....	285
B VII b Iperbato a cornice e icone di chiusura, copertura, contenimento.	286
B VII b 1 L'iperbato "a copertura"	287
B VII b 2 L'iperbato di avvolgimento, accerchiamento, contenimento	288
B VII c L'iperbato di attraversamento: (↑)	291
B VII d L'iperbato di separazione o opposizione, lacerazione.....	292
B VII e L'iperbato ad intarsio e l'icona della mescolanza	293
B VII f L'iperbato interstichico	294
· <i>Stazio</i>	301
· <i>Valerio Flacco</i>	303
· <i>Silio Italico</i>	304
· <i>Apollonio Rodio</i>	305

CAPITOLO IV	306
ORDINE DELLE PAROLE E SENSO	306
A) GIUSTAPPOSIZIONI SIGNIFICATIVE	306
A) I Ostilità e contrapposizione	307
A) II Poliptoto.....	311
A) III <i>Omnes-unus</i>.....	312
A) IV Rapporti filiali, amore, amicizia, somiglianza	315
A) V Giustapposizione di cronimi	317
A) VI Giustapposizione ossimorica.....	318
B) CORRISPONDENZE A CORNICE DEL VERSO	320
B I) Forme verbali e <i>dicolon abundans</i>	320
B II) Sostantivi o aggettivi.....	323
BIBLIOGRAFIA	326

INTRODUZIONE

Individuum non est ineffabile

PER UNO STUDIO DELL'*ORDO VERBORUM* DELL'*ENEIDE*

Il presente studio si ripropone di colmare un'evidente lacuna nel panorama degli studi virgiliani, l'assenza di un'indagine sistematica sul rapporto tra *ordo verborum* ed espressività nell'*Eneide*. Se è vero, come è vero, che singole notazioni su vari aspetti della collocazione delle parole sono riportate nei principali commenti, si deve riconoscere che in assenza di una verifica sistematica condotta sull'intera *Eneide*, si rischia facilmente di lasciarsi sedurre da osservazioni suggestive, ma in ultima analisi impressionistiche.

La classificazione dei singoli fenomeni non equivale tuttavia ad identificarne e fissarne in maniera univoca gli effetti. La valenza di una figura può essere valutata solo all'interno del suo contesto e alla luce della convergenza con altri tratti stilistici.

La raccolta completa di materiale ci permette ad ogni modo di analizzare le strutture della poesia virgiliana e di verificare come il poeta associ con sorprendente regolarità un determinato *ordo verborum* ad immagini, temi e motivi ricorrenti, nel fenomeno di autocitazione, noto come "self-echo" o "orecchio interno". Alla luce di questa similarità, non solo tematica, ma anche strutturale, l'ordine delle parole diviene un fattore importante anche in chiave ermeneutica, costituendo un denominatore comune di passi che nella mente del poeta dovevano presentare sintomatiche affinità.

Nella nostra indagine, che si articolerà essenzialmente sul testo virgiliano, non senza una lettura a campione condotta su altri poeti epici, analizzeremo in primo luogo il procedimento dell'*enjambement*, che, se da un lato è uno scarto "istituzionalizzato", in quanto impiegato come una normale strategia di rottura del verso-frase, in Virgilio può essere, in alcuni casi particolari, considerato a buon diritto come una suggestiva figura stilistica.

Anche per l'iperbato, come per l'*enjambement*, si tratterà di selezionare le tipologie più “rilevanti”, il cui impiego non sia formulare o dettato da mere esigenze di versificazione. L'iperbato “verticale”, “ad intarsio”, “a cornice” del verso, (A...A) o interstichico, sono alcuni esempi di figure che non passano inosservate, ma sembrano anzi veicolare precisi gesti linguistici.

Sarà inoltre discusso il rapporto tra ordine delle parole e senso, spesso riscontrabile nella giustapposizione ad effetto di sostantivi in stridente contrasto semantico (“giustapposizione ossimorica”), o di nomi indicanti guerrieri, padri e figli, amanti, con la finalità di sottolinearne il rapporto di ostilità o di affetto.

Correlato a questo tipo di espressività è il carattere talvolta iconico dell'*ordo verborum*, che in alcuni casi risulta chiaramente dettato dalla volontà del poeta di riprodurre mimeticamente l'oggetto o un'azione descritta dalla semantica di un verso (“mimetic syntax”).

Rientrano nella discussione sull'*ordo verborum* anche i fenomeni prosodici che scaturiscono dalla collocazione di due termini (iato, sinalefe, enantiometria), i versi ipermetri o contraddistinti da clausole particolari.

Il seguente lavoro vuol essere, quindi, una raccolta di materiali, spunti e osservazioni stilistiche che possano tornare utili in sede di commento, senza per questo aver la pretesa di essere esaustivo o di tentare inutilmente di ridurre la complessità dello stile virgiliano a formule fisse ed univoche.

CAPITOLO I

POESIA E VERSO

A) Poesia e prosa nella speculazione antica

L'analisi stilistica di un testo antico deve mirare a essere quanto più vicina alla sensibilità, allo spirito e alla mentalità della cultura nella quale esso è stato prodotto. Adottare categorie ermeneutiche moderne per le lingue classiche può forse dare l'illusione di gettare nuova luce su questi testi, ma rimane in definitiva operazione in parte rischiosa e discutibile. Il critico stilistico dovrebbe limitarsi a osservare il testo, indagarne i meccanismi, analizzarlo senza a esso sovrapporre alcuna lente deformante, accedendovi mediante quelle chiavi di lettura che appaiano più vicine alla mentalità e agli strumenti del lettore antico.

Il presente lavoro, che si propone di individuare le peculiarità della poesia virgiliana, non può prescindere in primo luogo dall'analizzare i tratti distintivi della poesia nella speculazione antica. Sarà necessario ritornare alla terminologia in uso presso gli antichi, a quelle parole nelle quali si palesa il modo in cui essi pensavano il processo del fare poetico, per adottare una prospettiva quanto più vicina alla realtà del testo.¹

Tralasciando l'etimologia stessa del termine "poesia", intesa, come è noto, come τέχνη, maestria nell'arte quasi artigianale del ποιεῖν, è interessante per la nostra indagine la distinzione di prosa e poesia che ci ha lasciato Aristotele nella sua *Retorica*.² Per il filosofo stagirita la poesia si differenzia dalla prosa non tanto per il ritmo (che caratterizza anche quest'ultima), quanto per il metro, l'unico vero tratto discriminante:

ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή· ποίημα γὰρ ἔσται.

¹ Per la discussione tra il rapporto prosa e poesia nella teoria letteraria greca si veda Lomiento 2004, pp. 103-117.

² *Rhet.* 3, 1408b 29 ss.

L'altro grande teorico della letteratura antica in ambito greco, Dionigi di Alicarnasso, in una prospettiva simile a quella aristotelica, sottolinea nei due capitoli finali del suo *De compositione verborum* le affinità di prosa e poesia. Dal momento che entrambe utilizzano la medesima materia (la lingua) e sfruttano le medesime possibilità ritmiche (anche Dionigi riconosce alla prosa le risorse ritmiche della poesia e della musica), la poesia risulta differente rispetto alla prosa semplicemente poiché adotta strutture formali iterative, facilmente riconoscibili in quanto organizzate in sistemi stichici o strofici.³ La prosa d'arte, che pure ha pretese di avvicinarsi alla poesia, può essere sì ben ritmata (εὐρυθμῶς) e ben misurata (εὐμετρῶς), ma deve in ogni caso presentare un aspetto ritmico non ordinato e regolare, per evitare di divenire essa stessa poesia.⁴

Dionigi, per sottolineare la contiguità di prosa e poesia, continua proponendo al lettore un semplice esperimento. Il critico trascrive un canto in strofe della *Danae* di Simonide (*PMG* 543), annullandone la ripartizione strofica per dimostrare come, in assenza di una divisione in *cola* metrici, esso corrisponda in tutto e per tutto a pura prosa.⁵

Le posizioni di Dionigi sono provocatoriamente estremizzate da Gorgia da Leontini in un periodo in cui la prosa sofistica sfrutta tutte le potenzialità della poesia (ritmo, figure di pensiero, di collocazione, di suono etc.). Il sofista nel suo *Encomio di Elena* definisce la poesia “prosa con metro”, identificando nel metro, e non nelle possibilità espressive, l'unica discriminante rispetto alla prosa.⁶

Anche Isocrate, uno degli allievi più celebri di Gorgia, riprendendo la polemica tra prosa e poesia, osserva nell'*Evagora* che i poeti traggono la loro efficacia comunicativa in particolar modo dal verso, senza il quale il loro discorso risulterebbe molto più povero: «si può riconoscere la loro (*scil.* dei poeti) potenza da ciò: se si lasceranno immutati i vocaboli e i pensieri dei poemi celebri e se ne

³ Il concetto di “iteratività” delle strutture poetiche espresso da Dionigi, tornerà centrale nella speculazione di Jakobson 1978, p. 192 s. che riconosce nel “principio di equivalenza” il tratto distintivo del discorso poetico.

⁴ Le osservazioni di Dionigi sembrano confermate nello stesso periodo da Cicerone che nell'*Orator* (202) sottolinea alcuni punti di contatto tra prosa e poesia proprio da un punto di vista ritmico: «sed tamen haec nec nimis esse diuersa aequo nullo modo coniuncta intellegi licet».

⁵ Dion. Halic. *De comp. verb.* pp. 278-280 Rhys Roberts.

⁶ Gorg. *Hel. enc.* 9.

scioglierà il metro, essi appariranno molto inferiori alla reputazione che ne abbiamo». ⁷

L'elemento versale è centrale anche nella definizione di Quintiliano (*Inst.* I 8, 2), per il quale la prosa (da *prorsus* "distesamente") è il discorso che tende a dispiegarsi in lunghezza senza la spezzatura dell'a capo.

B) POESIA E PROSA NELLA SPECULAZIONE MODERNA

Se la speculazione antica ha dato centralità al verso come tratto distintivo della poesia, in tempi moderni la critica, anche alla luce delle sperimentazioni linguistiche delle varie avanguardie, ha nuovamente evidenziato questo aspetto.

Roland Barthes nel suo *Il grado zero della scrittura* riprende le posizioni di Gorgia, osservando che la differenza tra prosa e poesia, che sono affini da un punto di vista retorico e perfino metrico-ritmico, è rintracciabile solo a livello "quantitativo" e non "qualitativo". In altri termini la struttura metrica più rigida della poesia non costituisce una differenza di linguaggio, ma deve essere considerata come un prodotto della τέχνη inteso a declinare un virtuale modello di prosa in una "variazione ornamentale". ⁸

Se confrontiamo la pagina di Barthes con le parole di Dionigi appare chiaro quanto le posizioni dei due critici siano vicine. Anche per il critico antico, infatti, l'oratoria si distingue dalla scienza musicale solo da un punto di vista quantitativo: «la scienza dell'oratoria pubblica è, dopotutto, una sorta di scienza musicale, che differisce dalla musica vocale e strumentale in grado, non in qualità. Anche nell'oratoria le parole hanno melodia, ritmo, varietà e proprietà; sicché, anche in questo caso, l'orecchio si compiace delle melodie, è affascinato dai ritmi, gioisce delle variazioni, e soprattutto desidera la proprietà. La distinzione tra oratoria e musica è semplicemente nel più e nel meno». ⁹

⁷ Isocr. *Evag.* 11.

⁸ Barthes 1982, pp. 31-38.

⁹ *De comp. Verb.* 11, p. 124, 20 ss. Rhys Roberts.

Ancora sulla scia di Dionigi si muove Tynjanov, che propone un interessante esperimento consistente nel trascrivere in prosa alcuni versi liberi. Il critico russo osserva che «la serie poetica, pur non perdendo del tutto i suoi connotati, non sarà più poetica; nello sviluppo del materiale non si rivelerà più la misura del verso, la sua unità, e insieme con essa sarà venuta meno la dinamizzazione della parola e dei gruppi verbali, il che comporterà pure il decadimento dei caratteri secondari della parola nel verso».¹⁰

Un esperimento altrettanto esemplificativo dell'importanza dell'elemento versale come tratto distintivo tra prosa e poesia è quello proposto da Jean Cohen che dimostra come l'andare a capo applicato a un qualsivoglia testo lo faccia percepire come "non più prosa". Il critico sottopone ad una serie di spezzature il testo di una notizia di cronaca riportata su un quotidiano:

Ieri, sulla Statale Settembre un'automobile
correndo a cento all'ora ha cozzato
contro un platano.
I quattro occupanti sono rimasti
uccisi.

«Evidentemente», osserva Cohen, «questa non è poesia. Ciò che mostra chiaramente è che il procedimento, preso da solo, senza l'aiuto d'altre figure, non è in grado di costruirla. Ma diciamolo pure, non è già più prosa. Le parole si animano, la corrente passa, come se la frase, in virtù solo del taglio aberrante, stesse per risvegliarsi dal suo sonno prosaico».¹¹

La distinzione etimologica proposta da Quintiliano per illustrare la differenza tra prosa e poesia è stata citata e ripresa nell'effervescente intervento di Umberto Eco che si sofferma sull'aspetto segnico, sottolineando con ironica semplicità che la poesia «è quella cosa che va a capo prima che la pagina sia finita, e la prosa quella che continua sino a che si possa sfruttare una porzione di carta, riducendo al massimo i margini, perché la carta costa...».¹² Eco, adottando questo criterio

¹⁰ Tynjanov 1968, p. 49.

¹¹ Cohen 1974, p. 95.

¹² Eco 1982, p.10.

che definisce “visivo”, “grafemico” o “grammatologico”, sottolinea l’importanza dell’andare a capo, operazione che nella lettura «suggerisce un respiro, impone una pausa».¹³

L’aspetto grafico del testo è il segnale immediato della sua natura anche per Jury Lotman ed altri, che interpretano la composizione poetica come costruzione “eidetica” e “spaziale”, dove il rapporto tra metro e spazio bianco si traduce sul piano acustico in una dialettica di parola e silenzio.¹⁴

C) *ENJAMBEMENT* E TEORIA LETTERARIA

Nella suggestiva definizione di Valéry la poesia è «hésitation prolongée entre le son et le sens», «écart systematique et delibéré par rapport aux règles du parallélisme du son et du sens qui règne dans toute prose».¹⁵ In altre parole, nella dimensione poetica si trovano ad interagire due livelli differenti, quello sintattico, che risponde all’esigenze di chiarezza nella comunicazione, e quello metrico, con le sue costrizioni ritmiche e versali. L’arte del poeta sta tutta nel combinare felicemente queste diverse istanze, ora mimetizzando questa “configurazione doppia” della poesia nella misura del verso- frase, ora evidenziandola mediante la dissonanza pausale costituita dall’enjambement, la figura nella quale emerge chiaramente la differenza tra prosa e poesia.¹⁶

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ Cfr. Marchese 1985, p. 89.

¹⁵ Valéry 1974, p. 1065.

¹⁶ Su questo aspetto si vedano le osservazioni di Jakobson 1960, p. 203; e ancora di Tynjanov 1968, p. 47:

C) I *La speculazione antica*

Prima di analizzare il dibattito moderno sull'*enjambement*, che ha portato a un proliferare di etichette e definizioni, sarà utile verificare, se e in che misura, gli antichi avessero una consapevolezza teorica di questo espediente poetico. Se a un'analisi dei testi greci e latini l'*enjambement* risulta, come si vedrà, ampiamente impiegato in forme e modalità differenti, ciò che più sorprende è che la teoria non abbia prodotto un'etichetta specifica per definire il fenomeno.¹⁷

La testimonianza più importante sull'uso dell'*enjambement* nei testi greci è rintracciabile in Dionigi di Alicarnasso, nel XXVI capitolo del suo *De compositione verborum*, nel quale sono discusse le strategie adottate dai poeti per avvicinare la poesia alla prosa:

Περὶ δὲ τῆς ἐμμελοῦς τε καὶ ἐμμέτρου συνθέσεως τῆς ἐχούσης πολλὴν ὁμοιότητα πρὸς τὴν πεζὴν λέξιν τοιαῦτά τινα λέγειν ἔχω, ὡς πρώτη μὲν ἐστὶν αἰτία κανταῦθα τὸν αὐτὸν τρόπον ὄνπερ ἐπὶ τῆς ἀμέτρου ποιητικῆς ἢ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν ἀρμογῆ, δεύτερα δὲ ἢ τῶν κώλων σύνθεσις, τρίτη δὲ ἢ τῶν περιόδων συμμετρία. Τὸν δὴ βουλόμενον ἐν τούτῳ τῷ μέρει κατορθοῦν τὰ τῆς λέξεως μόρια δεῖ πολυειδῶς στρέφειν τε καὶ συναρμόττειν καὶ τὰ κῶλα ἐν διαστέμασι ποιεῖν συμμετρῶς, μὴ συναρπαντίζοντα τοῖς στίχοις ἀλλὰ διατέμοντα τὸ μέτρον, ἄνισα τε ποιεῖν αὐτὰ καὶ ἀνόμοια, πολλάκις δὲ καὶ εἰς κόμματα συνάγειν βραχύτερα κώλων, τὰς δὲ περιόδους μήτε ἰσομεγέθεις μήτε ὁμοιοσχήμονας τὰς γοῦν παρακειμένας ἀλλήλαις ἐργάζεσθαι.

¹⁷ Si dovrà ricordare tuttavia l'espressione εἶδος Σοφόκλειον, che non designa propriamente l'*enjambement*, ma solo l'episinalefe, fenomeno a questo affine, consistente nella fusione della sillaba finale di un verso con quella iniziale del verso successivo. L'εἶδος Σοφόκλειον è molto comune in Sofocle (cfr. Choerob. *ad Hephaest.* pp. 225, 16-226, 25 Consbruch.) (dove la definizione) e non è estraneo ad Omero (si veda la trattazione specifica in Körte 1912). Per interessanti spunti sulle differenze tra *cola* metrici e retorici nella teoria antica si veda Lomiento 2004, pp. 103-117.

Secondo Dionigi il poeta deve tagliare il verso (διατέμνοντα τὸ μέτρον) accostando *cola* di estensione differente (ἄνισα καὶ ἀνόμοια) e non adattando così la frase alla misura versale (μὴ συναρπαντίζοντα τοῖς στίχοις). Se i poeti lirici grazie alla varietà del metro hanno maggiori possibilità di imitare l'andamento prosastico, per i poeti di *monometra* (esametri o trimetri giambici) non resta che “sciogliere i versi” diversificandoli appunto con *cola* differenti. Mediante questa varietà i poeti possono dissolvere la regolarità e ripetitività del metro, spingendo i lettori a dimenticarsi del verso (εἰς λήθην ἐμβάλλουσιν ἡμᾶς τοῦ μέτρου):

οἱ μὲν τὰ μονόμετρα συντιθέντες ὅταν διαλύσωσι τοὺς
στίχους τοῖς κώλοις διαλαμβάνοντες ἄλλοτε ἄλλως,
διαχέουσι καὶ ἀφανίζουσι τὴν ἀκρίβειαν τοῦ μέτρου, καὶ
ὅταν τὰς περιόδους μεγέθει τε καὶ σχήματι ποικίλας
ποιῶσιν, εἰς λήθην ἐμβάλλουσιν ἡμᾶς τοῦ μέτρου.

La teoria antica s'interroga quindi sugli effetti stilistici dell'*enjambement*. Ciò che può sorprendere è che una figura distintiva della poesia sia interpretata come uno strumento per avvicinare la prosa alla versificazione.¹⁸

¹⁸ Cfr. Bertone 1996², s.v. “verso”.

C) II Definizioni moderne sull'*enjambement*

Se la terminologia antica risulta piuttosto carente, in età moderna il fenomeno è stato invece al centro della speculazione teorica, registrando una pluralità di definizioni, che ne hanno sottolineato aspetti differenti.

Una prima definizione si deve a Torquato Tasso, che, notando il procedimento nei sonetti di Della Casa, parla di “rompimenti di versi” e di “versi spezzati”.¹⁹ La figura fu particolarmente cara al poeta sorrentino, che nella *Gerusalemme liberata*, come ha sottolineato acutamente Mario Fubini, seppe caricarla di un marcato valore lirico.²⁰ L’immagine dello “spezzare” proposta dal Tasso per definire la figura²¹ è stata ripresa anche da Foscolo, che la impiega sempre a proposito dei versi di Della Casa («spezzare la melodia dei versi», «verseggiar rotto»)²², e risulta attestata nella forma di “spezzatura” dal *DEI*, a partire dal XVIII secolo.²³

“Catena” o “legamenti di versi” è ancora un’altra definizione risalente al Cinquecento. Proposta dal Minturno (*Arte poetica*), tale etichetta sottolinea, al contrario di quella tassiana, l’idea di continuità sintattica che “lega” o “incatena” due o più versi.

Non mancava, quindi, una sufficiente terminologia quando nel Seicento il Boileau propose il termine *enjambement* (di origine giuridica e normativa)²⁴ per designare questa figura, che, assente in francese, gli appariva come un’affettazione propria della poesia italiana del Cinquecento.²⁵

¹⁹ T. Tasso, 1875 p. 125.

²⁰ Fubini 1972, pp. 421-425.

²¹ La voce “spezzatura”, come osserva Valesio 1971, p. 61, ripreso da Di Girolamo 1983², p. 53, n. 15, non è priva di ambiguità, in quanto non è il verso ad essere spezzato, ma la frase. Un possibile chiarimento su tale definizione ci è dato da Lomiento 2004, p. 16, n. 8, che specifica che il termine “rompimento” si riferisce «all’effetto acustico durante un’esecuzione vocale (o immaginata tale) del testo, dove il ripetersi periodico di misure eguali è interrotto (di qui la nozione di ‘rompimento’) proprio in coincidenza dell’*enjambement*».

²² Cfr. Foscolo 1933, Vol. VIII, p. 137.

²³ *DEI*, p. 3589.

²⁴ Si veda la definizione del Larousse del verbo *enjamber* «poutre qui enjambe sur l’immeuble voisin (“trave che sconfinata nella casa vicina)».

²⁵ Cfr. Boileau 1674, *Art poétique*, I 138, a proposito di Malherbe: “et le vers sur le vers n’osa plus enjamber”.

Se *enjambement* ha riscosso una certa fortuna presso la critica e continua a tutt'oggi a essere largamente impiegato, ciò non ha arrestato il proliferare di etichette proposte dalla stilistica delle differenti scuole europee. Sempre in ambito italiano l'Affò nel suo *Dizionario Precettivo, critico e storico della poesia volgare*, registra la figura sotto la voce di "intralciamento", definendola anche "ingambamento",²⁶ mentre più di recente Mario Fubini invita ad adottare il termine "inarcatura".²⁷ Si ricorda ancora il calco spagnolo "accavalcamento" (*encabalgamiento*) proposto da Marouzeau per l'italiano,²⁸ ma non attestato altrove. La critica tedesca ha ancora definito il fenomeno *Versbrechung*, mentre nei paesi anglofoni è comunemente noto come *run-on line*.

Questa incertezza terminologica attesta indubbiamente l'attenzione della critica verso il fenomeno, ma al tempo stesso mostra un certo imbarazzo nell'identificarne con chiarezza i tratti distintivi. Ciò dipende dalla natura stessa del procedimento che, come abbiamo già accennato, è connaturato alla versificazione e rischia in alcuni casi di essere appena percepibile. È necessario, quindi, identificare una definizione chiara della figura, isolarne le differenti forme, e cercare, per quanto possibile, di misurarne il grado di rilevanza stilistica.

C) III *Enjambement, rejet, contre-rejet*

Una questione di capitale importanza per un'analisi di tipo stilistico è il criterio in base al quale si potrà riconoscere l'intenzionalità dell'impiego di una figura.²⁹ Appare intuitivo che non tutti gli *enjambement* abbiano una medesima "temperatura"³⁰ e che, accanto a casi ascrivibili al normale articolarsi del periodo, se ne registrino altri "artisticamente voluti".³¹

²⁶ Cfr. Affò 1824², p. 223: «I Francesi lo condannano, e tra le lodi, che Boileau dà a Malherbe, quella si è d'aver sfuggito l'ingambamento».

²⁷ Fubini 1972, p. 422. Sul termine "inarcatura" si veda Menichetti 1993, p. 481 s. che osserva: «l'effetto dell'arco gettato tra due versi è quanto mai felice, anche perché suggerisce l'idea di tensione (rispetto alla linearità) che è uno dei tratti salienti del fenomeno».

²⁸ Marouzeau 1951³.

²⁹ Cfr. Corti-Segre 1970, p. 425, che, nel definire l'*enjambement*, ne sottolineano l'intenzionalità dell'impiego («artificio versificatorio consistente nel volontario sfasamento tra unità sintattica e unità metrica, così che l'unità sintattica prosegue oltre il limite di un verso, nel successivo»).

³⁰ Il termine metaforico è di Cremante 1967, p. 380.

La gradazione stilistica di un *enjambement* dipende in particolare da due fattori, la posizione della pausa sintattica nel verso e l'estensione del segmento rigettato. A tal proposito sarà utile citare la definizione di Grammont, il teorico che maggiormente ha contribuito a codificare il fenomeno insistendo su questi aspetti. Lo studioso francese, ponendo l'accento sulla struttura bipartita dell'*enjambement* (il fenomeno investe, infatti, due versi), introduce il concetto di *rejet*, il “rigetto” nel verso successivo di una parola o di un segmento sintattico:

quand une proposition, commencée dans un vers, se termine dans le suivant sans le remplir tout entier, on dit qu'il y a enjambement, et la fin de proposition qui figure dans le second vers constitue le rejet.³²

L'estensione del *rejet*, che può suggestivamente limitarsi a una singola parola o prolungarsi fino alla fine del verso, risulta non priva di rilevanza stilistica («plus le rejet s'allonge, plus sa force diminue»)³³

Il rigetto di una singola parola appare “artisticamente voluto”, poiché, come osserva Di Girolamo, «quanto più piccola è l'unità grammaticale coinvolta, tanto maggiore è la sua resistenza ad essere trasportata oltre il limite del verso».³⁴

Se in un caso simile la corrispondenza di verso e frase risulta efficacemente violata, lo stesso si potrà dire del caso speculare in cui un periodo inizi in prossimità della fine di un verso, per debordare nel successivo. Il fenomeno è definito da Grammont *contre-rejet*:

Le rejet est un effet de contraste produit par le fait que la phrase ne cadre pas avec le mètre. Il y a discordance entre les deux. Quand le mètre est fini, la phrase est terminée avant que le

³¹ Cfr. Zirmunskij 1972, p. 189.

³² Cfr. Grammont 1971, pp. 24 s..

³³ Questo criterio meramente spaziale è adottato per valutare l'impatto espressivo della figura anche da Alonso 1965, p. 39, che distingue tra *enjambement* “aspro e spezzato” o “soave” specificando che nell'*enjambement* aspro il senso delle parole «si prolunga da un verso all'altro ma poi, nel secondo (...) improvvisamente si interrompe» mentre in quello soave «continua senza interruzioni fino alla fine del secondo»; e da Hollander 1973, p. 215, che parla di “hardness and softness of enjambements”.

³⁴ Di Girolamo 1983², p. 56.

mètre le soit, et alors une nouvelle phrase commence avec la fin d'un mètre pour se dérouler dans le suivant. Dans le premier cas on dit qu'il y a rejet, dans le second qu'il y a contre-rejet.³⁵

Strettamente connessa al *rejet* (ne costituisce un commento lirico o ne è legata da un rapporto di causa-effetto) è la ripartenza sintattica successiva. Generalmente impiegata per chiudere il verso interessato da *rejet* - alcuni la definiscono "chiusa epica"³⁶ essa può in alcuni casi essere seguita da ulteriore *rejet*. Per indicare questa figura proporrei di adottare il termine più generico di *après-rejet*, richiamando la terminologia del Grammont.

C) IV *La figura negli studi sulla poesia moderna*

Prima di discutere l'uso virgiliano dell'*enjambement*, sarà utile ripercorrere brevemente i principali contributi teorici sulla figura in poesia moderna, le diverse tipologizzazioni e la questione della corretta declamazione dei versi interessati da *enjambement*, che, come vedremo, è strettamente correlata agli effetti stilistici che la figura veicola.

C) IV a *Tipologizzazione e osservazioni sintattiche*

Una pietra miliare degli studi sulla figura è costituita dall'indagine di Antonio Quilis, che ha fornito un'utile categorizzazione dell'*enjambement* in poesia spagnola.³⁷ Il fonetista affronta il problema della rilevanza stilistica del procedimento, cercando di «analizar qué fuerza de unión mostraban las distintas partes del discurso para que su ruptura resultase perceptible».³⁸ Ricorrendo agli strumenti della statistica fonetica, Quilis isola una serie di *sirremi*, ovvero di membri della frase dotati di autonomia, che costituiscono «una unidad gramatical

³⁵ Grammont 1913, p. 35.

³⁶ Robaey 1983.

³⁷ Quilis 1964, p. 194 ss.

³⁸ Le citazioni sono tratte da Cremante 1967.

perfecta, unidad tonal y unidad de sentido».³⁹ La definizione di sirrema costituisce un parametro essenziale per riconoscere la presenza di *enjambement*, che è riscontrabile appunto quando «resultacen escindidos por la pausa versal los componentes de un sirrema».

Tra i sirremi Quilis annovera i gruppi sostantivo-aggettivo, sostantivo-complemento di specificazione, verbo-avverbio, i membri dei composti di un verbo e quelli di una perifrasi verbale. In base a questa distinzione, tre sono le principali tipologie di *enjambement*:⁴⁰

- *enjambement* lessicale: fenomeno piuttosto raro in poesia italiana, è il caso estremo costituito dal taglio della parola in fine di verso. come in Dante, *Par. XXIV 16-17: così quelle carole differente- / mente danzando, de la sua ricchezza*. Può rientrare in questa categoria di *enjambement* anche l'episinalefe, la fusione in un'unica sillaba metrica della sillaba finale di un verso con quella iniziale del verso successivo. Questo fenomeno è impiegato anche nell'*Eneide* e verrà trattato nel dettaglio nel capitolo sui versi ipermetri (è questa l'etichetta con la quale è generalmente designato nei commenti ai testi latini).
- *enjambement* sirrematico o infrasintagmatico: la spezzatura dei costituenti di un sirrema, (specialmente di aggettivo-sostantivo e sostantivo-verbo). In poesia latina è variamente declinato ed è spesso associato all'iperbato.
- *enjambement* sintattico o di proposizione: la spezzatura tra sostantivo e proposizione relativa (con funzione attributiva). È forse il tipo meno evidente poiché separa due proposizioni che sono percepite da un punto di vista colometrico come unità indipendenti.

Dello studio di Quilis riprenderemo, senza seguirne strettamente la terminologia, il concetto di sirrema, restringendolo ai gruppi aggettivo-sostantivo,

³⁹ Il concetto di sirrema era già stato proposto, nell'ambito della scuola fonetica madrilenana a cui fa capo Quilis, da de Balbin 1962, p. 132, per indicare «un miembro de oración... o sea unidad sintáctica intermedia entre la palabra y la frase».

⁴⁰ Quilis 1964, pp. 87-117.

sostantivo-verbo e verbo-avverbio. Una conclusione di questo studio, che verificheremo anche per la poesia virgiliana, è che in area spagnola l'*enjambement* più forte e più frequentato sia la spezzatura del sirrema sostantivo-aggettivo. Va però specificato che la rilevanza stilistica di una tipologia di *enjambement* può variare a seconda dei diversi sistemi linguistici, i quali registrano differenti gradi di coesione tra le connessioni sintattiche.⁴¹

L'aspetto sintattico è il parametro principale anche nell'interpretazione dell'*enjambement* proposta da Matjas[~], che, adottando una terminologia particolarmente chiara, distingue tra "legami orizzontali", le connessioni sintattiche che si istituiscono all'interno di un verso, e "verticali", quelle tra la fine di un verso e l'inizio del successivo. Secondo lo studioso russo l'*enjambement* si realizza quando i legami verticali risultano più forti di quelli orizzontali.⁴²

Se le considerazioni di Matjas[~] spingono a soppesare di volta in volta l'aspetto sintattico della frase spezzata, è pur vero che rimane necessario considerare sempre il contesto metrico-ritmico e l'eventuale convergenza con altri accorgimenti retorici, che possono talvolta indebolire o mascherare la figura.

In primo luogo si dovrà misurare il peso dell'*enjambement* in rapporto alla sequenza metrico-ritmica nella quale esso s'insedia. Non è senza rilevanza, infatti, la lunghezza del verso o il peso del confine metrico scavalcato (cesura o fine di verso).

Riconducendo la questione alla poesia latina, appare, infatti, evidente che l'*enjambement* sia più rilevante in una sequenza esametrica piuttosto che in versi più brevi e più facilmente scavalcabili (si pensi alla strofe alcaica e saffica o al senario). L'*enjambement* trae, infatti, la sua carica espressiva dalla differenza di estensione tra la sequenza sintattica collocata al primo verso e quella in *rejet*, differenza che può essere tanto più marcata quanto maggiore è l'estensione versale.

Da un punto di vista ritmico si dovrà osservare che l'*enjambement* interno (o in cesura), molto praticato nella tradizione poetica italiana, sembra avere una minore efficacia rispetto a quello di fine verso.⁴³ Nella nostra indagine, seppur non

⁴¹ Lomiento 2008, p. 18.

⁴² Matjas[~] 1996, pp. 189-203. Cfr. Lomiento 2008, p. 18.

⁴³ Lomiento 2008, p. 18 rimanda a Brik 1968, p. 176 e van Raalte 1986, p. 388.

tratteremo specificamente questa figura, evidenzieremo l'importanza delle pause metriche, che convergono di frequente con varie figure stilistiche, quali l'iperbato o la sinalefe, o svolgono la funzione di messa in rilievo di incisi che abbiano una certa indipendenza sintattica dal contesto (frasi parentetiche, vocativi, imperativi).

C) IV b *Enjambement e declamazione*

L'aspetto pragmatico della lettura, soprattutto per testi come l'*Eneide*, intesi prevalentemente per la declamazione, risulta un elemento imprescindibile per comprendere gli effetti stilistici della figura. La questione della corretta declamazione della poesia è a tutt'oggi quanto mai controversa ed è stata al centro di un acceso dibattito.⁴⁴

Prima di entrare nel merito della speculazione teorica sull'argomento è utile citare l'illuminante esperimento di lettura della poesia di Apollinaire *Le Pont Mirabeau*, che è possibile ascoltare sui siti, *Gallica* e *Vive Voix*.⁴⁵ Ai versi 8-10:

Les mains dans les mains restons face à face
Tandis que sous
Le pont de nos bras passe
Des éternels regards l'onde si lasse

lo stesso Apollinaire, nel leggere il suo testo, sembra attenuare la separazione tra *sous* e *le pont*, indugiando però sulla preposizione, per non far perdere del tutto il senso della struttura ritmica. Nell'atto performativo il poeta sembra indicare che il verso non può essere ignorato. Lo stesso passo è declamato dall'attore Jacques Duby, che, in maniera diametralmente opposta, privilegia l'aspetto sintattico, annullando di fatto nella performance l'*enjambement* (*sous le pont* è considerata alla stregua di una parola metrica).

La questione della declamazione dell'*enjambement*, come abbiamo anticipato, è stata nel tempo variamente affrontata. Maurice Grammont sottolineava, in una

⁴⁴ Per una sintesi della questione cfr. Cremante 1967, p. 383 s., soprattutto n. 10.

⁴⁵ <http://gallica.bnf.fr/ArchivesParole/>, e <http://www2.whaetonma.edu/Academis/AcademicDept/French/ViveVoix/Resources/pontmirabeau.html>. L'esempio è tratto da Danese 2008, pp. 127-129.

nota sentenza che ha influenzato a lungo la critica, il prevalere del verso sulla sintassi in caso di *enjambement* («quand il y a conflit entre le mètre et la syntaxe, c'est toujours le mètre qui l'emport, et la phrase doit se plier à ses exigences») e stigmatizzava la lettura prosastica del verso («C'est par une véritable aberration qu'on enseigne aux comédiens à dire les vers comme de la prose»).⁴⁶ Una visione diametralmente opposta è, invece, quella di Quilis, per il quale, l'*encabalgamiento* costituisce una «vulneración de la estructura de las pausas métricas», dal momento che la stretta coesione sintattica del sirrema non ammette l'introduzione di un tempo respiratorio.⁴⁷

Se l'aspetto metrico non deve prevalere su quello sintattico, è pur vero, come ricorda Jean Cohen, che «dans un discours versifié, on ne peut ignorer la versification». ⁴⁸ Si tratta quindi di comprendere la funzione dell'intonazione metrica nell'*enjambement*, un argomento studiato dallo stesso Quilis, Morier, Hollander e sul quale si è espresso anche Jakobson.⁴⁹

L'aspetto pragmatico della declamazione è ormai considerato un elemento importante anche nell'analisi dei testi classici. Come suggerisce Gostoli, in un suo contributo sull'*enjambement* in Omero, ci si dovrebbe allontanare dal campo dell'analisi logica, per affidarci ad una “sensibilità fonico-semantica”.⁵⁰ Si deve in altri termini adottare il concetto di “sintagma minimo”, intendendo con questo termine «quelle unità minime del discorso che nel parlato ordinario non ammettono tra loro la benché minima pausa». ⁵¹ La recitazione, continua la Gostoli, dovrebbe far sentire la pausa di fine verso e al tempo stesso la continuità sintattica, per mantenere intatta la funzione stilistica dell'*enjambement*, che è quella di «creare un momento di tensione critica tra pausa di fine verso e continuità sintattica».

⁴⁶ Grammont 1913, p. 35.

⁴⁷ Cremante 1967, p. 383.

⁴⁸ Cohen 1966, p. 61.

⁴⁹ Morier 1961, Hollander 1959, Jakobson 1960, pp. 203 ss. e 365.

⁵⁰ Gostoli 2008, p. 33 e n. 11 per riferimenti bibliografici sulla declamazione dell'*enjambement* nei testi greci.

⁵¹ L'importanza dell'aspetto fonetico accanto a quello logico-sintattico è stata sottolineata più volte dalla critica. Cfr. Gostoli 2008, p. 33, n. 11.

Una corretta declamazione deve essere in definitiva quanto più fedele alle strategie comunicative adottate dal poeta. La declamazione in altri termini sarà dettata dall'interpretazione stilistica della figura.

C) IV c *Effetti stilistici dell'enjambement*

Misurare gli effetti stilistici di un *enjambement* significa in primo luogo distinguere i casi istituzionalizzati, più neutri o casuali, da quelli "artisticamente voluti".⁵² Che la figura possa in alcuni contesti veicolare precisi effetti di stile appare chiaro già ai teorici del Cinquecento.⁵³ Girolamo Ruscelli, nel suo *Trattato del modo di comporre in versi della lingua italiana*, riconosce, ad esempio, all'*enjambement* lo statuto di figura appartenente allo stile "grave" o "magnifico", rintracciandone il modello nel verso eroico latino (cap. CXLV):

...Si son fatti a creder, e l'hanno anco scritto, che è vizio il rompere il verso per finir la sentenza...Mettono costoro nel Sonetto per vizio quella che è una delle vie principali da procurar l'altezza e la leggiadria dello stile. Percio ché si come si vede da i latini nelle cose Eroiche, lo spezzar così il verso, e quivi venir a finir la costruzione della sentenza, è la principal grandezza dello stile... Similmente ne i nostri volgari, ovunque si attenda alla semplicità, e si procuri la bassezza e l'umiltà dello stile, si serva tal ordine di non romper quasi mai verso...Il qual sonetto si vede essere di stile umilissimo, non già per languidezza di lettere sonanti e di sillabe piene quasi per tutto, ma solamente per questa ugual maniera di passo, non rompendo alcun verso ma facendoli tutti andar come di trotto ad un modo. Là ove quando avrà voluto con l'altezza e leggiadria del pensiero accompagnar lo stile conforme, si vedrà per tutto aver procurato quella maniera di spezzar i versi che costoro biasimano e dicono esser viziosa, come in quello ove per certo pare che il Petrarca volesse versar quanto aveva di grandezza e di leggiadria, nel soggetto, nelle voci e nello stile.

⁵² Cfr. Zirmunskij 1972, p. 189.

⁵³ Per la discussione teorica sulla figura mi sono rifatto a Cremante 1967.

Le medesime posizioni sono riprese e quasi parafrasate da Fernando Herrera, che, in una lucida pagina di commento a Garcilaso,⁵⁴ così si esprime sul *deslazamiento* o *rompimiento*:

No dexaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello; quae cortar el verso en el soneto...no es vicio sine virtud, i uno de los caminos principales para alcanzar l'alteça i hermosura del estilo; come en el eroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de dizir; refiero esto porque se persuaden algunos, que nunca dizenmejor que cuando siempre acaban la sentencia con la rima; e osa afirmar que ninguna major falta se puede casi hallar en el soneto, que terminar los versos de este modo, porque aunque sean compuestos des letras sonantes, i de sílabas llenas casi todas, parecen de mui humilde estilo i simplicidad, non por flaqueza, i desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de passo, no apartando algún verso...però quando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento, procura desatar los versos, i muestra con este deslazamiento i partición cuánta grandeza tiene, i hermosura en el sugeto, en las voces i en el estilo.

Queste testimonianze sono particolarmente preziose per la nostra discussione perché attestano la centralità della poesia virgiliana nel panorama della letteratura europea anche riguardo l'*enjambement*.

Le considerazioni stilistiche di Herrera e Ruscelli sono state, con tutta probabilità, influenzate dall'opera di Demetrio Falereo che a quel tempo circolava nella traduzione latina ad opera di Maslovio. Per il retore greco la figura conferisce al discorso quella magnificenza a cui fanno riferimento Ruscelli e Herrera:

fit enim magna oratio, quando cum circumscriptione compositionis dicimus...: universa enim haec magnificentia ex circumscriptione, et ex eo quod is qui loquitur et is qui audit vix sese inhibent, est enata.

⁵⁴ Herrera 1580, capitolo 68.

A Demetrio Falereo probabilmente si riferisce anche Tasso («come che da tutti gli maestri è insegnato») nel suo commento al “rompimento di versi” dei sonetti di Della Casa.⁵⁵ Il poeta sorrentino, soffermandosi su questa figura da lui particolarmente amata, osserva che «il rompimento de’ versi ritiene il corso dell’orazione, ed è cagione di tardità e la tardità è propria della gravità».

Se nella speculazione tassiana e in generale cinquecentesca la figura sembra associata all’idea di gravità, col passare del tempo una mutata sensibilità artistica porta il lettore ad associare all’*enjambement* valori stilistici differenti. Particolarmente emblematico è il caso di Foscolo lettore dei sonetti di Della Casa, che, nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, interpreta il testo secondo la sua sensibilità, associando alla figura, non senza una “sforzatura romantica”, un senso di angoscia e di apprensione.⁵⁶ Foscolo osserva che il merito della poesia di Della Casa sta «nel collocare le parole e spezzare la melodia de’ versi con tale ingegnosa sprezzatura da far risultar l’effetto che i maestri di musica ottengono dalle dissonanze, e i pittori dalle ombre assai risentite» nell’ottenere «un verseggiar sì rotto» che «ti fa sentir l’angoscia».⁵⁷

La lettura foscoliana, seppur viziata da una prospettiva romantica, sembra anticipare per certi versi alcuni spunti della critica successiva. Henri Morier,⁵⁸ ad esempio, sottolinea l’importanza dell’intonazione, che può suggerire un’idea di esitazione o, come aveva già intuito Foscolo, di angoscia:

«la voix s’élève considérablement à la rime, en éternise la voyelle pour laisser entendre d’abord que l’on a bien atteint les limites du vers, mais surtout pour faire deviner qu’il existe une suite, comme si l’on cherchait, une fraction de seconde, un mot assez fort pour exprimer son idée: cette espèce d’attente d’un accent temporel immensifié, d’un accent mélodique exalté, déclenche dans l’esprit de l’auditeur un phénomène d’intense curiosité, qui est un espoir ou une appréhension, un désir ou une angoisse: moins que jamais l’écrivain ne peut se permettre, en un tel moment, de décevoir. Voilà pourquoi le mot qui apparaît au debut du vers suivant doit être un mot *fort*,

⁵⁵ Tasso 1875, p. 125.

⁵⁶ Cfr. Binni 1951, p. 17.

⁵⁷ Foscolo 1933, Vol. VIII, p. 137.

⁵⁸ Morier 1961, p. 159.

qui frappe, saisit, étonne: la voix tombe alors, dans une brusque détente de la mélodie, sur le mot rejeté».

Si sofferma ancora sull'intonazione Rafael de Balbín, che, considerando i membri del sirrema inscindibili, rileva nella recitazione «un efecto acústico desusado y extraño, que tiene inmediato influjo impresivo en la atención del oyente», una «relevación expresiva» consistente non solo nella «relevación tonal» del secondo elemento del sirrema, ma anche nella «relevación intensiva» del primo elemento.⁵⁹

Ma le pagine forse più belle che la critica stilistica abbia prodotto sull'*enjambement* si devono a Mario Fubini, che ha saputo cogliere finemente l'essenza della figura nella poesia tassiana.⁶⁰ L'*enjambement*, come osserva il critico, non sempre svolge la funzione di innalzare lo stile, rendendolo magnifico e sublime, come voleva lo stesso Tasso, ma più spesso è consapevolmente impiegato per sottolineare i «momenti di maggior commozione lirica». L'*enjambement*, continua Fubini, rallentando il ritmo, costringe a «soffermarsi sulle due parole congiunte e divise, che assumono un rilievo nuovo nel contesto mentre tra parola e parola sembra di sentire il palpito stesso dell'anima. È come se si introducesse nel discorso una pausa irrazionale, poiché mentre il senso congiunge le due parole, inevitabilmente la voce deve, sia pure per un istante brevissimo, posare».

Un suggestivo caso citato da Fubini è nei versi che descrivono il vagheggiamento amoroso di Erminia segretamente innamorata di Tancredi:

Egli è il prence Tancredi; oh *prigioniero*
mio fosse un giorno! E no'l vorrei già morto

nel cui *enjambement* secondo «ci par di sentire il sospiro della patetica Erminia». Ancor più suggestivi sono a mio avviso i casi in cui in fine di verso è isolata una preposizione come in *Ger.* XII 67

⁵⁹ de Balbín 1962, pp. 207 ss.

⁶⁰ Fubini 1972, pp. 421-425.

la vide la conobbe e restò senza
e voce e moto

dove la spezzatura del complemento di privazione sottolinea lo sgomento di Tancredi ammutolito e immobile dinanzi all'atroce scoperta di aver ucciso la donna amata, e ancora di *Ger.* XII 69

e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliere

dove la figura sottolinea lo sforzo di Clorinda, che in fin di vita tende faticosamente la mano verso Tancredi.

Come appare evidente da questi esempi le pause in Tasso «tendono a farsi valere non meno o più delle parole esplicite». È questo un aspetto che ritroveremo molto marcato in Virgilio, il quale a mio avviso costituisce un modello più che probabile per Tasso anche relativamente a questa suggestiva figura di stile.

Prima di procedere all'analisi dell'*enjambement* nell'*Eneide* discuteremo brevemente lo *status quaestionis* nella filologia greca e latina.

C) V *L'enjambement nella filologia classica*

Se l'*enjambement* nella poesia moderna è stato oggetto di numerosi studi soprattutto negli ultimi anni, lo stesso non può dirsi per il versante della poesia antica.

Nell'ambito della filologia greca, il contributo che ha aperto la strada ad un fortunato filone di studi sul rapporto tra *enjambement* e poesia orale è il noto articolo di Parry, che costituisce una pietra miliare soprattutto per la fortunata categorizzazione della figura in *unperiodic (enjambement)* di una parte del discorso non necessaria alla comprensione sintattica del periodo come un

aggettivo, un avverbio o una frase participiale) e *necessary* (necessario alla comprensione del periodo).⁶¹

Un nutrito filone di studi continua ancora oggi a mutuare la terminologia del Parry. Nella prospettiva oralistica si collocano le indagini di Edwards 1966, Kirk 1966, Cantilena 1980 e una serie di preziosi contributi raccolti nella miscellanea *Enjambement, Teoria e Tecniche dagli antichi al Novecento*, il volume più recente e aggiornato sull'argomento.⁶²

Mario Cantilena ha riaffrontato la questione dell'oralità posta dal Parry giungendo a conclusioni più aperte e sfumate;⁶³ Kirk ne ha arricchito la terminologia distinguendo il *periodic enjambement* in *violent enjambement* (separazione di aggettivo dal sostantivo), e *integral enjambement*, (separazione di proposizione dipendente da quella principale);⁶⁴ Edwards si è invece soffermato sul *runover genitive (enjambement del genitivo di specificazione)*, mentre Gostoli ha indagato il rapporto tra formularità ed *enjambement*, mettendone in risalto l'integrazione e complementarietà nel testo omerico. Si segnalano ancora il filone di studi inaugurato da Carlo Prato e i suoi allievi sui trimetri giambici della tragedia attica.⁶⁵

Diversa è la situazione degli studi sull'*enjambement* sul versante della filologia latina. Per quanto riguarda Virgilio si segnala il lavoro di Westreicher, una categorizzazione con relativa raccolta di materiale, l'intervento di Lahnam sulla figura in Ennio e Virgilio, l'articolo di Dangel sulla coesione sintattica dei termini in spezzatura, e soprattutto la monografia di Büchner, che dimostra come Virgilio abbia liberato il periodo dalla gabbia del metro, accentuando una tendenza già

⁶¹ Parry 1929, pp. 200-220. Accanto a questa messa a punto terminologica lo studio del Parry riporta anche interessanti dati statistici sull'uso dell'*enjambement* in Omero (*Iliade* e *Odissea*), Apollonio Rodio e Virgilio, basati su un campione di lettura di 600 versi per opera. Dall'analisi dei dati emerge che il tipo *unperiodic* è molto più utilizzato da Omero (24.8 % *Iliade*, 26.6 % *Odissea* rispetto al 16 % delle *Argonautiche* e al 12.5 % dell'*Eneide*) al contrario del *necessary*, che registra una percentuale doppia in Apollonio e Virgilio rispetto al loro predecessore (*Iliade* 26.6%, *Odissea* 28.5%, *Argonautiche* 49.1%, *Eneide* 49.2%). Questi dati, conclude Parry, rispecchiano e confermano quell'*addying style* del testo omerico, dovuto al suo carattere di oralità.

⁶² Cerboni-Bairdi, Lomiento, Perusino 2008.

⁶³ Cantilena 1980, p. 39: «sul piano sincronico, si constata che l'*enjambement* è abbastanza più raro nella poesia che a buon diritto supponiamo orale: ma la differenza non è così marcata come sembrava a Parry. Così sul piano diacronico, è verosimile una tendenza dell'epos originario a raccontare per versi autosufficienti, ma non ci è dato di cogliere nemmeno nella fase più antica (il miceneo) un'inesistenza del fenomeno nella tecnica esametrica».

⁶⁴ Kirk 1976, p. 148; Edwards 1966, p. 130 ss.; Gostoli 2008, pp. 29-40

⁶⁵ Prato 1970, Filippo-Guido 1981, van Raalte 1986 pp. 157 ss., 216, 221.

presente in Lucrezio (lo studio è basato sulla lettura di Lucrezio e dei primi sei libri dell'*Eneide*).⁶⁶

Per quanto riguarda la categoria del *rejet*, essa è impiegata da pochi studiosi, tra i quali il Marouzeau, che ne rintraccia alcuni effetti stilistici; Hellegouarc'h, che, restringendo il concetto di *rejet* al caso in cui sia rigettata nel verso successivo una sola parola, ne sottolinea la forte espressività e il valore di messa in rilievo («le *rejet* met en relief un mot déterminé»); e Robaey, che, affrontando la questione della “chiusa epica”, ricorre anche alla categoria del *contre-rejet*.⁶⁷

Interpretazioni in chiave stilistica dell'*enjambement*, e in particolar modo del *rejet*, sono state proposte anche da Henry, nella sua suggestiva nota di commento ad *Aeneide* II 487, e La Penna, che si sofferma su quegli *enjambement* “lirici” che contribuiscono ad accentuare il pathos di una scena, distinguendoli da quelli prosaici, dovuti alla normale tecnica versificatoria.⁶⁸ Non mancano osservazioni eleganti, ma sporadiche, nei principali commenti a Virgilio, soprattutto in merito al *rejet*, definito generalmente con il termine inglese di *run-over word*.

⁶⁶ Westreicher 1946; Lahnam 1970, pp. 179-187; Dangel 1985, pp. 72-100; Büchner 1936.

⁶⁷ Marouzeau 1946⁶, pp. 307-309; Hellegouarc'h 1970, pp. 27-32; Robaey 1983, pp. 115-136.

⁶⁸ Cfr. La Penna 2005, pp. 480-489.

D) L' ENJAMBEMENT NELL' ENEIDE

“all the charm of all the Muses
often flowering in a lonely word”
(Tennyson, *To Vergil*)

La definizione di *enjambement* rischia di essere piuttosto sfuggente, come si è visto trattando la speculazione teorica sull'argomento, in quanto la figura è declinata in una pluralità di forme differenti. Tralascieremo nella nostra discussione le forme più istituzionalizzate, che, funzionali alla strutturazione del periodo, risultano appena percepibili, per soffermarci su quegli *enjambement* che sembrano maggiormente orientati all'espressività.

D) I *Giustapposizione interstichica: alcuni dati statistici*

Cominceremo dalla forma di *enjambement* più comune nelle lingue moderne, la spezzatura di aggettivo (attributivo) e sostantivo tra fine e inizio di verso. Questo tipo di *enjambement* è la spezzatura in cui aggettivo e sostantivo non registrano alcun iperbato, ma, giustapposti da un punto di vista sintattico, sono separati esclusivamente dalla pausa di fine verso. Per sottolineare questo aspetto si potrebbe adottare la definizione di “giustapposizione interstichica”, distinguendola sia dalla semplice giustapposizione in fine di verso che costituisce un tratto prosastico nell'esametro,⁶⁹ sia da altri tipi di *rejet* associati all'iperbato.

Per comprenderne la rilevanza stilistica in Virgilio è necessaria in via preliminare un'analisi di tipo statistico e comparato con la poesia di Lucrezio, che costituisce chiaramente il modello di paragone più rilevante sul quale misurare l'effettiva innovazione del poeta augusteo.

Dall'analisi dei primi tre libri del *De rerum natura* emerge che la giustapposizione interstichica è ampiamente impiegata in Lucrezio: ricorre nel primo libro

⁶⁹ Mi riferisco in particolar modo alla giustapposizione in fine di verso di termini uscenti in *a* del tipo *discordia taetra*. Cfr. Harrison 1991, pp. 138-149.

nell'1,7% dei versi (18 su 1017), nel secondo nell'1,1% (13 su 1174) e nel terzo nell'1,8% (20 su 1094).⁷⁰

Un altro dato che merita di essere sottolineato è che nella quasi totalità dei casi l'aggettivo precede il sostantivo (le uniche eccezioni sono II 267 *artus omnis*, II 1105 *diemque primigenum*, III 172 *petitus suavis*). Questo *ordo verborum* è particolarmente funzionale, da un punto di vista comunicativo, all'*enjambement*, che perderebbe molta della sua efficacia se la denotazione fosse premessa alla connotazione. In Lucrezio questa forma di *enjambement* non veicola particolari effetti di stile, ma è semplicemente una delle tante strategie di strutturazione del periodo oltre il limite del verso. L'aggettivo impiegato è spesso un pronominale, dimostrativo, numerale o denotante grandezza (*omnis*= 6 casi; *ullus*=4 casi, e ancora *idem*, *ipse*, *tantus*...) ed ha una debole carica evocativa. Tra gli aggettivi qualificativi che ricorrono più di una volta nessuno è sintomatico di un particolare effetto stilistico.⁷¹

Che la giustapposizione interstichica svolga la funzione di ampliamento del periodo oltre il limite del verso sembra inoltre confermato dal fatto che essa in nessun caso in Lucrezio è seguita da forte pausa sintattica. Da un punto di vista percentuale è interessante notare che non si registrano nell'*Eneide* macroscopiche differenze rispetto a Lucrezio: con un'oscillazione percentuale che va dallo 0,8% al 2%.⁷²

⁷⁰ L'indicazione va riferita al primo dei due versi interessati dalla giustapposizione interstichica: **I** 69, 82, 246, 263, 275, 296, 430, 437, 449, 451, 648, 690, 835, 836, 881, 897, 945, 950, 1054, 1115; **II** 55, 235, 267, 300, 306, 327, 406, 410, 714, 992, 1004, 1041, 1105; **III** 87, 128, 154, 172, 267, 270, 279, 379, 385, 425, 531, 576, 600, 616, 660, 933, 946, 974, 1074, 1093.

⁷¹ Ricorderemo *caecus*, nei nessi *caeca / nox* (I 1115), *caecis / in tenebris* (II 55 e III 87), *caecis / corporibus* (II 714); e *acer*, in *acris / vis* (I 246), *acri / cum fremitu* (II 275), *acri / iudicio* (II 1041).

⁷² I casi tratti dall'*Eneide* sono: **I** 99, 170, 180, 327, 341, 363, 416, 546, 589, 610, 745 (1,4%); **II** 20, 71, 143, 206, 272, 274, 325, 341, 352, 464, 491 (1,3%); **III** 2, 214, 345, 579, 585, 614 (0,8%); **IV** 211, 317, 366, 445, 579, 665, 669, 682 (1,1%); **V** 140, 156, 259, 327, 340, 392, 459, 517, 596, 614, 672, 693, 722, 806 (1,6%); **VI** 30, 64, 138, 143, 208, 240, 413, 481, 492, 496, 502, 599, 761, 843, 885 (1,6%); **VII** 43, 75, 83, 98, 102, 104, 271, 304, 327, 456, 533, 639, 676, 682, 706, 746, 757 (2%); **VIII** 5, 161, 195, 291, 228, 241, 287, 340, 353, 481, 628, 671, 691, 700, 721 (2%); **IX** 177, 303, 304, 324, 349, 441, 454, 521, 593, 617, 619, 627, 644, 699, 700, 732 (1,95%); **X** 21, 161, 215, 287, 464, 353, 602, 625, 702, 704, 804 (1,21%); **XI** 25, 55, 57, 91, 143, 593, 610, 642, 673, 677, 679, 732, 778, 876 (1,5%); **XII** 19, 43, 99, 118, 125, 185, 254, 268, 338, 339, 375, 391, 418, 482, 500, 558, 690, 702 (1,89%).

Se questo dato attesta una continuità tra i due poeti, un'interessante divergenza è ravvisabile nel rapporto percentuale tra ordine normale (aggettivo-sostantivo) e ordine inverso (sostantivo-aggettivo). Se Lucrezio evita significativamente l'ordine inverso, impiegandolo solo nel 5% delle giustapposizioni interstichiche (3 casi su 51) Virgilio, invece, ricorre a questo *ordo verborum* nel 29.4% dei casi (41 volte su 139). Questa differenza percentuale si traduce a livello stilistico in un diverso trattamento della figura.

D) I a *Effetti stilistici della giustapposizione interstichica: aggettivo-sostantivo*

A differenza di Lucrezio, Virgilio impiega nella giustapposizione interstichica aggettivi dalla marcata coloritura poetica. Tra i termini a più alta frequenza, con l'ovvia eccezione di *omnis* (6 occorrenze I 99, II 325, V 156, VI 64, VII 676, VIII 241) non particolarmente significativo, si segnala soprattutto *ingens* (I 99, II 325, V 156, VI 64, VII 676, VIII 241), aggettivo notoriamente caro a Virgilio,⁷³ e *superbus* (II 556, III 2, VIII 481, IX 324). Questi aggettivi, di per sé evocativi, staccati e isolati dal loro referente, ricevono un ulteriore rilievo dalla fine di verso. L'ordine delle parole invita il lettore a soffermarsi per un istante sull'aggettivo, che evoca nel caso di *ingens* qualcosa dai contorni non ancora definiti, ma già percepibile nella sua straordinaria grandezza.

Sarà utile specificare che la figura di per sé non veicola sempre il medesimo effetto, ma deve essere interpretata alla luce della semantica del passo e della sintomatica convergenza con altri tratti stilistici. Emblematico è il caso di *Aen.* I 94 ss.

“O terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis

⁷³ Cfr. Mackail 1930, pp. 251-255; Conway 1935, *ad Aen.* I 114 e I 453; Henry 1889, *ad Aen.* V 118; Austin 1955, *ad Aen.* IV 89; Gransden 1976, *ad Aen.* VIII 43; Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 29. Anche nelle *Georgiche* si segnalano non pochi casi di *ingens* in giustapposizione interstichica: I 380, II 65, III 260, IV 210.

contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis
Tydide! Mene Iliacis occumbere campis
non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra,
saevus ubi Eacidae telo iacet Hector, ubi **ingens**
Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis
scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!”

Nel lamento di Enea, che in preda all’angoscia vorrebbe aver condiviso la sorte di molti valorosi Troiani caduti sul campo di battaglia, l’*enjambement ingens / Sarpedon* è solo una delle figure che concorrono a connotare il passo di forte patetismo.

La giustapposizione degli avverbi *terque quaterque* amplifica il paradossale μακαρισμός; la sinalefe a ponte della cesura suggerisce, qui come altrove, la rottura della voce,⁷⁴ mentre la posizione incipitaria del vocativo, rigettato al verso successivo rispetto alla sua apposizione, carica di effetto il patronimico *Tydidēs*, invocazione, ancora paradossale, al nemico Diomede.

Nei versi successivi il *tricolon*, scandito dall’anafora di *ubi*, dilata l’immagine dei *campi Iliaci* e sottolinea soprattutto il valore e il numero dei combattenti caduti nella piana di Troia. È all’interno di questa struttura che va misurato il valore dell’*enjambement ingens / Sarpedon*, che presenta alcuni interessanti effetti stilistici. Il verso 99 è elegantemente incorniciato, secondo un procedimento caro a Virgilio, tra due elementi corrispondenti (in questo caso i due aggettivi *saevus* e *ingens*) mediante l’anastrofe del primo avverbio *ubi* e la giustapposizione interstichica *ingens / Sarpedon*. Ma c’è di più. La pausa di fine verso invita il lettore a soffermarsi per un momento sull’aggettivo *ingens*, che evoca la grandezza spaventosa dell’eroe Sarpedonte in un breve e nervoso *colon*, che ha anche la funzione di variare e dinamizzare il *tricolon* nel quale si iscrive. Il poeta, dopo aver evocato il valore (*saevus*), la grandezza (*ingens*) e il numero (*tot*) dei combattenti caduti a Troia, conclude con l’immagine fortemente patetica di scudi, elmi e corpi invano forti – l’aggettivo *fortia* è ulteriore nota patetica- in balia delle onde del Simoenta.

⁷⁴ Si veda la sezione “Gaspingsynaloepha”, pp. 162 ss.

Ancora il senso di una vana e caduca grandezza di fronte alle vicende della storia è suggerito dalla giustapposizione interstichica di *ingens* in *Aen.* II 325:

...fuimus Troes, fuit **Ilium et ingens**
gloria Teucrorum; ferus omnia Iuppiter Argos
transtulit; incensa Danai dominantur in urbe

Nelle parole disperate di Panto, la grande gloria dei Teucri appartiene, infatti, ormai al passato, come appare palese dall'alternanza dei tempi verbali (*fuimus...fuit*).⁷⁵ Il nesso viene riproposto da Virgilio in *Aen.* VI 64 s.

Dique deaeque omnes, quibus obstitit **Ilium et ingens**
gloria Dardaniae.

in un chiaro esempio di “orecchio interno” o “self-echo”, il procedimento consistente nel riproporre una medesima espressione o uno stesso sintagma in contesti affini.⁷⁶ I due passi sono particolarmente vicini per l'uguaglianza semantica e sintattica dell'espressione *Ilium et ingens / gloria*, seguita in entrambi i casi da un genitivo plurale di specificazione (*Teucrorum* e *Dardanidae*) e da pausa sintattica.

Qui il *self-echo* ci dona delle suggestioni più profonde anche e soprattutto a livello diegetico: il riferimento all'ostile invidia degli dei (*ferus ... Iuppiter*), nelle parole del disperato e morente Panto, rimane evidentemente impresso nella mente di Enea, che lo ripropone nella preghiera alla Sibilla, quasi come motivo di vanto.⁷⁷

⁷⁵ Cfr. Horsfall 2008, *ad loc.* (con bibliografia sul fenomeno). Il verso è citato da Ronconi 1946, p. 62, come esempio di perfetto presente con valore “egressivo”: «abbiamo cessato di essere, non esistiamo più». Stesso valore egressivo anche in *Aen.* VIII 413 *sed fortuna fuit* (cfr. Fordyce 1977, *ad loc.* con altri esempi tratti da poesia esametrica).

⁷⁶ Per questa tendenza virgiliana si veda Jackson Knight 1966, pp. 253-255, e Conte 2007², n. 21, che, discutendo *Aen.* I 100 s. e *Aen.* VIII 538 ss., dimostra come l'“orecchio interno” costituisca una pregnante allusione intratestuale.

⁷⁷ Cfr. Austin 1964, *ad Aen.* II 325: «in VI 64 f. Panthus' despair has become a proud reminiscence».

L'uso di *superbum* in giustapposizione verbale (*Aen.* II 556, III 2, VIII 481, 721, IX 324)⁷⁸ non mi sembra dissimile dai casi appena commentati nei quali compare la parola *ingens*. Anche in *Aen.* III 1 ss.

Postquam res Asiae Priamique euertere gentem
immeritam uisum superis, ceciditque **superbum**
Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia

ritorna, infatti, il tema della grandezza ormai confinata nel passato a causa dell'invidia degli dei. Appare ormai superfluo indicare che la pausa di fine verso conferisce all'aggettivo *superbum* un'enfasi particolare.

Un *pathos* anche maggiore è ravvisabile nelle parole di Enea che descrive la misera fine di Priamo in *Aen.* II 554 ss.

Haec finis Priami fatorum, hic exitus illum
sorte tulit, Troiam incensam et prolapsa videntem
Pergama, tot quondam populis terrisque **superbum**
regnatorem Asiae. iacet ingens litore truncus
auulsumque umeris caput et sine nomine corpus

Qui la grandezza di Priamo è espressa non solo mediante l'enjambement, che isola e sottolinea l'aggettivo *superbum*, ma soprattutto mediante l'apposizione (*tot quondam populis terrisque superbum / regnatorem Asiae*), che ha qui come altrove in Virgilio un valore marcatamente patetico.⁷⁹ Della grandezza del passato

⁷⁸ Un caso anche in *georg.* III 226 s. *multa gemens ignominiam plagasque superbi / uictoris*.

⁷⁹ Sul valore patetico dell'apposizione in Virgilio si veda Conte, 2007², pp. 28 s. Altri casi significativi di apposizioni con valore patetico sono: *Aen.* I 30 *Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli*; I 598 *quae nos, reliquias Danaum, terraeque marisque*; III 86 s. *serua altera Troiae / Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli*; VII 243 s. *dat tibi praeterea fortunae parua prioris / munera, reliquias Troia ex ardente receptas*; II 348 s. *incipio super his "iuuenes, fortissima frustra / pectora*; V 389 *Entelle, heroum quondam fortissime frustra*; II 448 *auratasque trabes, ueterum decora illa parentum*; II 503 *quingenta illi thalami, spes tanta nepotum*; II 555-557 *sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidentem / Pergama, tot quondam populis terrisque superbum / regnatorem Asiae. iacet ingens litore truncus / auulsumque umeris caput et sine nomine corpus*; II 796 s. *atque hic ingentem comitum adfluxisse nouorum / inuenio admirans numerum, matresque uirosque / collectam exilio pubem, miserabile uulgus*; III 304 s. *Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespite inanem / et geminas, causam lacrimis, sacrauerat*

rimane poco o nulla: sulla spiaggia giace solo un grande tronco e un capo divelto dal corpo.

Tornando ad *ingens*, la pausa di fine verso può costituirne un incremento semantico, come appare evidente in *Aen.* VIII 241 s.

at specus et Caci detecta apparuit **ingens**
regia, et umbrosae penitus patuere cauernae

dove la figura sottolinea la straordinaria, quasi mostruosa grandezza della reggia di Caco. Particolarmente ricercata è la collocazione delle parole in *georg.* I 379 ss.

saepius et tectis penetralibus extulit ova
angustum formica terens iter, et bibit **ingens**
arcus, et...

dove la figura, oltre che per sottolineare la semantica di *ingens*, è impiegata per incorniciare elegantemente il verso tra due aggettivi di significato opposto (*angustum-ingens*).

Si segnala ancora una nutrita serie di casi in cui è suggestivamente isolato in fine di verso e separato dal suo referente un aggettivo indicante colore (*Aen.* V 693, VI 208, 240, VII 456, VIII 219, 353, X 161, XI 642). In quattro di questi casi la pausa di fine verso potenzia l'effetto di orrorosa inquietudine suggerito dall'aggettivo *ater*. In *Aen.* V 693

uix haec ediderat, cum effusis imbribus **atra**

aras; IV 646 s. *conscendit furibunda rogos ensemque recludit / Dardanium, non hos quaesitum munus in usus*; VI 220 ss. *tum membra toro defleta reponunt / purpureasque super uestes, uelamina nota coniciunt / pars ingenti subiere feretro / triste ministerium*; VIII 355 s. *Haec duo praeterea disiectis oppida muris, / reliquias ueterumque uides monumenta uirorum*; VIII 581 *dum te, care puer, mea sola et sera uoluptas*; IX 481 *hunc ego te, Euryale, aspicio? Tu ne ille senectae / sera meae requies, potuisti linqere solam*; X 429 s. *sternitur Arcadiae proles, sternuntur Etrusci / et uos, o Graiis imperdita corpora Teucris*; X 470 s. *quin occidit una / Sarpedon, mea progenies*; XI 62 s. *intersintque patris lacrimis, solacia luctus / exigua ingentis, misero sed debita patri*; XI 372 *nos animae uiles, inhumata infletaque turba*; XII 56-58 *Turne, per has ego te lacrimas, per si quis Amatae / tangit honos animum – spes tu nunc una, senectae / tu requies miserae, decus imperiumque Latini*. Sulle apposizioni in *superflux* cfr. n. 126.

tempestas sine more furit, tonitruque tremescunt
ardua terrarum et campi: ruit aethere toto
turbidus imber aqua densisque nigerrimus Austris

l'atmosfera cupa della scena, connotata da altre notazioni coloristiche (*turbidus*, *nigerrimus*), è potenziata dall'*ordo verborum*. In *Aen.* VI 237 ss.

spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu,
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,
quam super haud ullae poterant impune uolantes
tendere iter pennis: talis sese halitus **atris**
faucibus effundens supera ad conuexa ferebat.

la figura concorre a connotare l'Averno, luogo cupo e dominato dalle tenebre (*lacu nigro nemorumque tenebris*), conferendogli gli attributi di una belva infernale che uccide con le pestifere esalazioni delle sue "nere fauci".⁸⁰

Ater ha ancora una connotazione negativa (è il colore del sangue dei malati) nell'unica occorrenza in giustapposizione interstichica delle *Georgiche*: III 507 s.

Ilia singultu tendunt, it naribus **ater**
sanguis et obsessas fauces premit aspera lingua

Diviene invece suggestivamente ossimorica la connotazione di *ater*, riferito al sostantivo *lumen*, in *Aen.* VII 45

sic effata facem iuueni coniecit et **atro**
lumine fumantis fixit sub pectore taedas

⁸⁰ Il senso dei versi 240-241, che presentano una certa durezza, è: "i volatili non potevano oltrepassare in volo l'Averno: un'esalazione tale (da ucciderli) si levava, infatti, al cielo". La ripartenza sintattica e l'aggettivo *talis* hanno qui un valore che potremmo definire "analettico", in quanto chiariscono quanto esposto nella precedente proposizione. Per simili ripartenze sintattiche si veda la sezione sull'"Après rejet explicativo", e in particolar modo *Aen.* VII 447 *at iuueni oranti subitus tremor occupat artus / deriguere oculi: tot Erinys sibilat hydris / tantaque se facies aperit* e *Aen.* XI 548 *ecce fugae medio summis Amasenus abundans / spumabat ripis: tantus se nubibus imber / ruperat*, sulla cui costruzione sintattica Gransden 1991, *ad loc.* nota: «in the prose the clause would be reversed, and *tantus imber se ruperat* would be followed by *ut*».

dove tenebre e luce si fondono nell'immagine della fiaccola infernale.⁸¹ Una suggestione particolare è rintracciabile nell'*enjambement* di *Aen.* VIII 352 ss.

Arcades ipsum
credunt se uidisse Iouem, cum saepe **nigrantem**
aegida concuteret dextra nimbosque cieret

dove l'incertezza della visione (*credunt se uidisse Iovem*) è resa mediante la figura, che isola in fine di verso, nella sua indefinitezza, l'aggettivo *nigrants*, ponendo per un attimo sotto gli occhi del lettore un nereggiare - questo il significato proprio di *nigrants*, preferito al più netto *niger* - ancora non meglio identificato. Si segnala ancora *Aen.* X 160 ss.

Pallasque sinistro
adfixus lateri iam quaerit sidera, **opacae**
noctis iter, iam quae passus terraque marique

dove la collocazione dell'apposizione *opacae / noctis sidera*, permette l'accostamento suggestivo di due immagini antitetiche: *sidera*, la luce, e *opaca*, l'opacità della notte.⁸²

La figura presenta un marcato colorismo anche in *georg.* II 71

castanae fagus ornusque incanuit **albo**
flore piri glandemque sues fregere sub ulmis

dove le notazioni coloristiche *incanuit* e *albo* sono suggestivamente giustapposte. Tra gli altri casi notevoli ricorderei anche *Aen.* II 270 ss.

in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector
uisus adesse mihi largosque effundere fletus,
raptatus bigis ut quondam aterque **cruento**

⁸¹ Cfr. *Aen.* IV 384 *sequar atris ignibus*.

⁸² Meno espressivo mi sembra il caso di *Aen.* XI 642 *deicit Herminium, nudo cui uertice fulua / caesaries nudique umeri nec uulnera terrent*.

puluere perque pedes traiectus lora tumentis

per la nota di *pathos* nell'aggettivazione, che suggerisce l'indugiare di Enea sull'aspetto sfigurato del prode Ettore, e per la giustapposizione delle note cromatiche *ater cruento*.⁸³

In altri casi ancora la figura sottolinea la nozione di immensità, lunghezza o grandezza espressa dall'aggettivo. In *Aen.* V 613 ss.

at procul in sola secretae Troades acta
amissum Anchisen flebant cunctaeque **profundum**
pontum aspectabant flentes

la vastità del mare, che si estende profondo e minaccioso dinanzi alle Troiane, tristi per la morte di Anchise e ormai stanche di rincorrere la loro patria, è espressa dalla giustapposizione interstichica del nesso allitterante *profundum / pontum*, che con l'insistito suono cupo della *u*, ben s'attaglia all'atmosfera del passo.⁸⁴

L'idea di estensione spaziale è sottolineata dalla figura anche in *Aen.* XI 142 ss.

Arcades ad portas ruere et de more uetusto
funereas rapuere faces: lucet uia **longo**
ordine flammaram et late discriminat agros

dove il verbo *lucet*, in posizione incipitaria nella ripartenza sintattica e animato dal *clash* di *ictus* e accento, in una sequenza ritmica (tre bisillabi in clausola) piuttosto rara nell'*Eneide*,⁸⁵ indica l'effetto delle fiaccole, la cui luce si propaga in un istante, illuminando la strada. Qui la spezzatura *longo / ordine* oscura la pausa versale, conferendo un marcato dinamismo alla scena.

Un effetto analogo mi sembra presente in *Aen.* VII 675 ss.

⁸³ La violenza della ferita è espressa anche mediante l'effetto fonico della consonante *r* associata alle occlusive (*cruento*, *traiectus*). Cfr. Von Albrecht 2012, p. 196.

⁸⁴ Cfr. Jackson knight 1966², pp. 302 s.

⁸⁵ Cfr. Gransden 1976, *ad Aen.* VIII 382: «a sequence of three disyllables, giving a marked clash of *ictus* and accent in the fifth foot, recurs only twelve times in the *Aeneid*, nine of these occurrences being to the metrically advanced books X and XI».

descendunt Centauri Homolen Othrymque niualem
linquentes cursu rapido; dat euntibus **ingens**
silua locum et magno cedunt uirgulta fragore

dove l'idea di rapidità, chiaramente segnalata dalla semantica dei termini *cursu rapido*, è rinforzata dalla sintassi, che spinge a leggere l'enjambement oscurando la pausa di fine verso, per unire il verbo al suo complemento (*dat ... locum*). Simile è anche *georg.* III 259 ss.

nempe abruptis turbata procellis
nocte natat caeca serus freta, quem super **ingens**
porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant
aequora.

Qui l'angoscia e l'affanno del giovane, che, in preda all'amore, sfida la furia del mare in tempesta, è resa al verso 260 dall'effetto di "staccato", ottenuto mediante una serie di bisillabi (*nocte natat caeca serus freta*), e dalla giustapposizione interstichica (*ingens porta*), che sottolinea la grandezza spaventosa del cielo e conferisce al tempo stesso al passo un marcato dinamismo, insieme col successivo enjambement del termine *aequora*.

La figura evoca, invece, l'idea della quiete e del silenzio in contrapposizione alle parole in *Aen.* VII 102 ss.

haec responsa patris Fauni monitusque **silenti**
nocte datos non ipse suo premit ore Latinus

Come abbiamo visto da questi numerosi esempi, Virgilio riesce a caricare questa figura, già ampiamente impiegata da Lucrezio, di nuovi e suggestivi effetti stilistici, suggerendo un'idea di grandezza, oppure mettendo in risalto una notazione coloristica o un aggettivo particolarmente evocativo. Ma la vera innovazione virgiliana consiste nel declinare la figura nella sequenza sostantivo-aggettivo.

D) I b *Effetti stilistici della giustapposizione interstichica: sostantivo-aggettivo*

Nella giustapposizione interstichica che presenta la sequenza sostantivo-aggettivo, il lettore sente già concluso il *colon* in fine di verso. L'aggettivo rigettato al verso successivo è un'aggiunta inattesa, che acquista un rilievo e un'espressività particolare.

Aggettivi indicanti colore, associati a questo tipo di *enjambement*, costituiscono, ad esempio, una notazione non necessaria alla comprensione del testo, ma fortemente evocativa. Un chiaro esempio è *Aen.* II 206 s.

pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas

dove l'aggettivo *sanguineus*, riferito alle creste dei minacciosi serpenti che si dirigono contro Laocoonte e i suoi figli, ha un'inquietante connotazione, anticipando l'immagine del sangue che dominerà di lì a poco la scena (v. 221 *perfusus sanie uittas atroque ueneno*).

In *Aen.* VIII 671

haec inter tumidi late maris ibat **imago**
aurea, sed fluctu spumabant caerula **cano**

la collocazione dell'aggettivo *aurea*, in *rejet* e isolato dalla pausa sintattica, obbedisce ad esigenze di bilanciamento, incorniciando l'intero verso insieme con l'altro cromonimo *cano* (cui è giustapposta l'ulteriore notazione coloristica *caerula*).

Espressività e bilanciamento del verso sono ricercate anche in *Aen.* IX 626 ss.

ipse tibi ad tua templa feram sollemnia dona,
et statuam ante aras aurata fronte **iuuencum**
candentem pariterque caput cum matre **ferentem**

dove la nota di colore dell'aggettivo *candentem*, isolato anche dalla cesura tritemimera, incornicia il verso con il participio isosillabico e in rima *ferentem*.

Un'altra categoria è costituita da una serie di casi in cui in fine di verso è collocato il sostantivo *ensis*, come in *Aen.* IV 579 s.

dixit uaginaque eripit **ensem**
fulmineum strictoque ferit retinacula ferro

dove *fulmineum*, in posizione enfatica, suggerisce un'idea di lucentezza, e rapidità.⁸⁶ Il nesso ritorna in *Aen.* IX 440 s.

quem circum glomerati hostes hinc cominus atque hinc
proturbant. instat non setius ac rotat **ensem**
fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore
condidit aduerso et moriens animam abstulit hosti

in un passo caratterizzato da un marcato dinamismo. L'effetto di sospensione dato dall'*enjambement* del verso 440 sottolinea la violenza del verbo in *rejet proturbant*, mentre la ripartenza sintattica con la giustapposizione dell'altra forma verbale *instat* (con cambio di soggetto) indica, qui come altrove, il processo immediato di azione-reazione.⁸⁷ *Fulmineum* qui dice l'ultimo bagliore di luce prima che lo sventurato Niso affronti le tenebre della morte.⁸⁸

Orientato alla simmetria è invece l'*ordo verborum* di *Aen.* IX 303 ss.

umero simul exiit **ensem**
auratum, mira quem fecerat arte **Lycaon**
Cnosius atque habilem uagina aptarat **eburna**

dove il *rejet* dell'aggettivo *auratum*, in posizione enfatica, isolato com'è all'inizio del verso e dalla tritemimera, è replicato in *Lycaon* / *Cnosius*, e trova un

⁸⁶ Austin 1955, *ad loc.*

⁸⁷ Si veda il capitolo "Effetti stilistici dell'*après rejet*", pp. 100 ss.

⁸⁸ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

simmetrico bilanciamento nell'aggettivo *eburna*, con il quale incornicia i due versi contenenti la digressione sull'*ensis*.⁸⁹

La ricercata simmetria del passo deve essere letta come *formal echo* della simile descrizione di una spada di *Od.* VIII 403 s.

δώσω οἱ τόδ' ἄορ παγχάλκεον, ᾧ ἔπι κώπη
' ἀργυρέη, κολεὸν δὲ νεοπρίστου ἐλέφαντος
αμφεδεδίνηται

dove i complementi di materia incorniciano il verso.⁹⁰ Accanto a questa indubbia "imitazione attraverso la forma" - è così che si può definire la *formal echo* - si potrebbe aggiungere che simile è anche la giustapposizione interstichica, che enfatizza l'aggettivo in *enjambement*, (ἀργυρέη, in Omero, *auratum* in Virgilio).

Un'altra nutrita serie di giustapposizioni interstichiche presenta il gruppo nome o pronome associato a patronimico o aggettivo indicante popolo. In Virgilio anche la "poesia dei nomi" si serve di questa figura per accentuare il valore evocativo di forme patronimiche polisillabiche, già di per sé fortemente suggestive. Un esempio lampante è *Aen.* VIII 161

mirabarque duces Teucros, mirabar et **ipsum**
Laomedontiden; sed cunctis altior ibat
Anchises

dove l'ammirazione di Evandro per Priamo è enfatizzata dall'anafora di *mirabar* e dal *rejet* del patronimico eptasillabico *Laomedontiden*, che, estendendosi fino alla cesura pentemimera, evoca un senso di monumentale grandezza.⁹¹ Lo stesso *rejet* del nome Anchise al verso successivo è enfatico e riflette l'ammirazione di Evandro per l'eroe troiano (*sed cunctis altior ibat*).

⁸⁹ Per queste corrispondenze si veda il capitolo "Ordine delle parole e senso", pp. 306 ss.

⁹⁰ Hardie 1994, *ad loc.*: «The two adjective frame the two lines 304-305, a formal echo of *Od.* 8.404 (in the description of the sword given by Odysseus by Euryalus), a line framed by ἀργυρέη and ἐλέφαντος 'silver' and 'of ivory', the materials respectively of the hilt and of scabbard».

⁹¹ Sul valore stilistico delle parole polisillabiche si veda Marouzeau 1946⁶, pp. 96-103.

In alcuni casi il patronimico, non senza una nota di *pathos*, sottolinea la grandezza di un personaggio destinato a cadere in battaglia. Da un punto di vista del rapporto metro-sintassi, in questi casi la figura ha la funzione di scavalcare il confine del verso per permettere una dilatazione del pensiero, spesso sotto forma di frase participiale, come in *Aen.* II 341 ss.

iuuenisque **Coroebus**

Mygdonides – illis ad Troiam forte diebus
uenerat insano Cassandrae **incensus amore**
et gener auxilium Priamo Phrygibusque ferebat,
infelix, qui non sponsae praecepta furentis
audierit!

Qui il patronimico *Mygdonides*, che segnala la nobile stirpe di Corebo (Migdono era re dei Frigi), si estende fino alla tritemimera ed è seguito da una lunga parentetica, un *focus* patetico sullo sventurato giovane.⁹²

Rejet del patronimico e digressione sul personaggio caratterizzano ancora la figura in chiaro esempio di *self-echo*, *Aen.* XII 391 ss.

iamque aderat Phoebo ante alios dilectus **Iapyx**
Iasides, acri quondam cui **captus amore**
ipse suas artes, sua munera laetus Apollo
augurium citharamque dabat celerisque sagittas

Tipologicamente differente è invece *Aen.* VIII 340 s.

uatis fatidicae, cecinit quae prima **futuros**
Aeneadas magnos et nobile Pallanteum

dove il patronimico, necessario all'interpretazione del senso, è rigettato nel verso successivo per esigenze di simmetria e bilanciamento. Le forme quadrisillabiche

⁹² Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «the parenthetic explanation, and the word *forte*, add a pathetic simplicity». Per i versi incompleti, come *Aen.* II 346, Austin 1955 *ad Aen.* IV 44, Williams 1960, *ad Aen.* V 294 e per una discussione completa Sparrow 1931.

Aeneadas e *Pallanteum*, dalla cadenza solenne, incorniciano il verso in una struttura chiasmica, sottolineando la grandezza dei personaggi già espressa negli aggettivi *magnos* e *nobile*.⁹³

Un altro caso interessante è *Aen.* X 602 s.

talia per campos edebat funera **ductor**
Dardanius, torrentis aquae uel turbinis atri
more furens.

dove la perifrasi allitterante *ductor* / *Dardanius* scavalca il limite del verso con il *rejet* dell'aggettivo, e permette una più ampia articolazione del pensiero in una frase participiale, che deborda a sua volta nel verso successivo, quasi a suggerire l'incontenibile furia guerriesca di Enea, non a caso paragonato ad un fiume in piena.

Abbiamo visto come in Lucrezio questo tipo di *enjambement* non sia mai seguito da forte segno d'interpunzione. Il lettore quindi si prefigura, generalmente, un andamento sintattico che scavalchi ampiamente il verso. Virgilio tuttavia in rari casi viola, a fini espressivi, questa tendenza, per suggerire l'interruzione brusca di un'azione o di un dialogo. Un caso esemplificativo è *Aen.* II 73 s.

quo gemitu **conuersi** animi, **compressus** et **omnis**
impetus.

dove l'effetto immediato del lamento di Sinone, che fa acquietare l'impeto dei Troiani (come è sottolineato dall'allitterazione prefissale *conuersi compressus*),⁹⁴ è suggerito dal particolare andamento sintattico, che scavalca il limite versale, per arrestarsi di colpo, in corrispondenza della pausa sintattica dopo il primo dattilo.⁹⁵

⁹³ Particolarmente rilevante è la clausola quadrisillabica e spondiaca (*Pallanteum*). Cfr. pp. 190 ss.

⁹⁴ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*

⁹⁵ Sulla pausa sintattica dopo parola dattilica in prima sede si veda Winbolt 1903, pp. 15 s. e qui n. 169.

Questo effetto stilistico è ancor più suggestivo nei discorsi, che spesso nell'*Eneide* si concludono con una singola parola in *rejet*.⁹⁶ In *Aen.* V 672 s.

non hostem inimicaque castra
Argiium, uestras spes uritis. en ego **uester**
Ascanius!' - galeam ante pedes proiecit inanem

la figura, che suggella il discorso di Ascanio, sembra suggerire una pausa, quasi che il giovane eroe pronunci con enfasi il suo nome, aspettandosi una repentina reazione delle donne troiane.⁹⁷

Una trattazione particolare merita il suggestivo caso di *Aen.* VI 885

tu Marcellus eris. manibus date lilia plenis,
purpureos spargam flores animamque nepotis
his **saltem** accumulem donis et fungar **inani**
munere' . sic tota passim regione vagantur

Qui la figura s'iscrive in un contesto altamente patetico (il compianto funebre per il giovane Marcello), dove la commozione di Anchise è resa mediante alcuni accorgimenti stilistici. Il termine *accumulem* è selezionato da Virgilio in luogo di *cumulem*, per realizzare con *saltem* una sinalefe, che suggerisce quasi un singhiozzo.⁹⁸ L'inutilità del *munus funebre* è sottolineata dalla semantica dei termini *saltem* e *inani*, mentre la sospensione tra *inani* e *munere* introduce una breve pausa nel parlato: Anchise trae un lungo sospiro prima di concludere il suo discorso.

⁹⁶ Cfr. Austin 1977, *ad Aen.* VI 886, che nota: «the technique is very Virgilian: cf. 2. 276, 570, 8. 583, 10. 495, 776, in all of which... a speech ends on a word run on from the previous line».

⁹⁷ Cfr. Williams 1960, *ad loc.*

⁹⁸ Cfr. Austin 1977, *ad Aen.* VI 885: «contrast 5.331 f. “*Acesten / muneribus cumulat magnis*”: perhaps Virgil preferred the compound here to get elision of the final syllable in *saltem*, so avoiding the effect of *saltem cumulem* (and the elision itself is suggestive of a sob)». Su questo ipo di sinalefe (“gasping synaloepha”) si veda pp. 162 ss.

D) II Effetti stilistici del rejet di singola parola

In questa sezione analizzeremo gli effetti stilistici del *rejet*, intendendo con questo termine i casi in cui una singola parola, isolata dal suo referente (a differenza della giustapposizione interstichica), sia rigettata in posizione incipitaria al verso successivo.⁹⁹ L'enfasi del procedimento dipende da una serie di fattori, quali l'interazione con altre figure, l'andamento sintattico del periodo e soprattutto la semantica del verso. Una rilevanza stilistica ha anche l'aspetto prosodico dei termini messi in rilievo dal rejet e dalla pausa sintattica.¹⁰⁰

D) II a Rejet verbale

Se dal punto di vista del segno una parola isolata corrisponde ad un punto, non deve apparire casuale che il *rejet* sia spesso associato a forme verbali dall'aspetto aoristico. Marouzeau sottolinea questa particolarità stilistica, osservando che spesso in *rejet* è collocato «un verbe de mouvement, exprimant une action soudaine, violente».¹⁰¹ Nella nostra analisi raggrupperemo le forme verbali in base a criteri essenzialmente semantici, distinguendo tra immagini di caduta, lancio, spinta, azione violenta o momentanea.

D) II a 1 Caduta

L'aspetto momentaneo di un verbo indicante caduta, rovina, o collasso, generalmente indicato dal preverbio perfettivizzante, può essere ulteriormente sottolineato dalla collocazione in *rejet*. Una nutrita serie di casi costituita dai

⁹⁹ Per interpretazioni stilistiche della figura si veda Marouzeau 1946⁶, pp. 306- 308; Lucot 1960, pp. 165-175, (sul *rejet* dei verbi indicanti lancio); Hellegouarc'h 1970, pp. 27-32; La Penna 2005, cap. XXXV (definisce la figura "enjambement lirico"); e singole notazioni nei principali commenti all'*Eneide* (particolarmente suggestiva la nota di Henry 1878, *ad Aen.* II 24).

¹⁰⁰ Sull'espressività del rapporto metro sintassi nell'esametro si veda Winbolt 1903 pp. 1-69.

¹⁰¹ Marouzeau 1946⁶, p. 307.

composti di *cado*,¹⁰² così come da altre forme verbali di significato affine, conferma chiaramente questa funzione espressiva della figura.

- *Composti di cado*

In un suo contributo sul *rejet* dei verbi indicanti lancio, Lucot notava la differenza tra le forme dattiliche, particolarmente adatte ad esprimere la rapidità del lancio, e quelle quadrisillabiche, che sembrano suggerire piuttosto lo sforzo dell'azione.¹⁰³ Ponendo la questione in altri termini, si può dire che non è senza rilevanza la pausa metrica che segue la parola in *rejet*. Le osservazioni di Lucot possono naturalmente essere estese anche a verbi con semantica differente.

Una nutrita categoria dei composti di *cado* collocati in *rejet* presenta una struttura dattilica. L'esempio forse più suggestivo è costituito da *Aen.* II 464 ss.

convellimus altis
sedibus impulimusque; ea lapsa repente ruinam
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late
incidit. Ast alii subeunt ...

dove il *rejet* della forma verbale *incidit* va interpretato alla luce della sintomatica convergenza con altri effetti stilistici. Come osserva Austin, il ritmo dattilico del passo culmina nella pausa metrico-sintattica in corrispondenza del verbo *incidit*, che indica il momento finale della caduta rovinosa della torre.¹⁰⁴

Ma c'è di più. Al verso 466 l'enclitica *que*, ipermetra rispetto alla cesura, costringe il lettore a prolungare l'ultima sillaba del verbo *impulimus*, con un suggestivo effetto di sospensione: i Troiani attendono per un momento dopo aver

¹⁰² Marouzeau 1946⁶, p. 307, riporta sette casi in cui il *rejet* rinforza il significato dei composti di *cado*.

¹⁰³ Cfr. Lucot 1960, pp. 165-175.

¹⁰⁴ Austin 1964, *ad loc.*: «the words are carefully chosen to show both the sight and sound of the falling tower. The rhythm of *lapsa / repente / ruinam* suggests the initial leaning movement, and in the next line, as the tower gathers speed, the rhythm hurries quickly from *et* to *Danaum*, and from *Danaum* to *super agmina*, so that the caesura, though formally present, is barely felt; both lines have the maximum possible number of dactyls, and are in marked contrast with the sledge-hammer rhythm of *adgressi ferro circum* in 463. The run-over in *incidit*, with the long pause to follow, lets us hear and see the final thunderous fall, and the tower lying motionless above the crushed bodies of innumerable Greeks».

spinto la torre.¹⁰⁵ Anche la sinalefe a seguire (*impulimusque; ea*) è stilisticamente rilevante, in quanto, oscurando la pausa sintattica, sottolinea il rapporto di stretta consequenzialità tra le due azioni.¹⁰⁶

Ancora ritmo e *rejet* convergono suggestivamente in *Aen.* V 446 ss.

Entellus uires in uentum effudit et ultro
ipse grauis grauiterque ad terram pondere uasto
concidit, ut quondam caua concidit aut Erymantho
aut Ida in magna radicibus eruta pinus

dove è tratteggiata la fragorosa caduta di Entello durante una gara di pugilato. Il verbo *concidit*, che dice lo stramazzone al suolo dell'eroe alla maniera di un pino abbattuto, trae la sua efficacia dalla struttura ritmico-semanticale del contesto. La serie di spondei del verso 446 indica lo sforzo vano di Entello - i suoi colpi sono sferrati al vento - mentre la semantica del verso successivo (*grauis, grauiter, pondere uasto*), esprime la pesantezza del guerriero ed è messa in rilievo dalla figura etimologica e dall'uso dell'enclitica *que*, che, da un punto di vista ritmico ipermetra rispetto alla cesura, suggerisce, convergendo con la sinalefe (*grauiterque ad terram*), un effetto di sospensione, l'oscillazione del corpo sbilanciato prima della caduta.¹⁰⁷

Altri casi di composti di *cado* collocati in *rejet*, ma non seguiti da segno d'interpunzione, hanno una minore efficacia stilistica, ma confermano questa tendenza virgiliana alla collocazione ad effetto di forme verbali generalmente dattiliche. È così in *Aen.* II 304 s.

in segetem ueluti cum flamma furentibus Austris
incidit aut rapidus montano flumine torrens

¹⁰⁵ Per questo particolare effetto di sospensione si veda la sezione "effetti stilistici dell'ipermetro".

¹⁰⁶ Si veda la sezione "effetti stilistici dell'*après rejet*", pp. 100 ss.

¹⁰⁷ Cfr. Williams 1960, *ad loc.*, che, dopo aver ricondotto l'espressione *grauis grauiterque* ad *Il.* XVI 776 κείτο μέγας μεγαλωστί (su questo riuso si veda Traina 1994, pp. 197 ss.) osserva: «the effect of *-que*, which is not grammatically necessary, is to emphasize *grauiter*; cf. *Aen.* 12. 289 f. *regem regisque insigne gerentem / Tyrrhenum Aulesten*, 3. 329 *me famulo famulamque Heleno transmisit habendam*, 11. 673 *praecipites pariterque ruunt*». Per il fenomeno si veda Wagner 1832, 34, 2.

Aen. XII 423 s.

iamque secuta manum nullo cogente sagitta
excidit, atque novae rediere in pristina vires

e *Aen.* V 331 ss.

hic iuuenis iam uictor ouans uestigia presso
haut tenuit titubata solo, sed pronus in ipso
concidit immundoque fimo sacroque cruore

che sfrutta le suggestioni foniche dell'assonanza (*iuuenis, uictor, ouans uestigia*), per sottolineare l'esultanza del giovane sul punto di vincere la gara, e dell'omoteleuto in giustapposizione (*immundoque fimo sacroque*), figura generalmente evitata in poesia, che lega cacofonicamente in questo caso tre ablativi in *-o*, quasi a sottolineare ironicamente il senso di disgusto per la fanghiglia mista a sangue nella quale è caduto il giovane atleta.¹⁰⁸

In altri casi il verbo in *rejet* è elegantemente controbilanciato da un'altra forma verbale con la quale incornicia il verso.¹⁰⁹ È così ad esempio in *Aen.* II 532

Ut tandem ante oculos euasit et ora parentum
concidit ac multo uitam cum sanguine **fudit**

Aen. XII 660

Praeterea regina, tui fidissima, dextra
occidit ipsa sua lucemque exterrita **fugit**

¹⁰⁸ La giustapposizione di parole legate da omeoteleuto è impiegata da Virgilio più raramente rispetto ad Ennio e Lucrezio (Cfr. Williams, *ad Aen.* V 81) e spesso con valore enfatico (soprattutto quando le sillabe omofone sono entrambe sottolineate dall'ictus). Cfr. Wagner 1832, 33.8, che ne nota la rilevanza stilistica («singulari captatur ex ea re gravitate»); Marouzeau 1946⁶, pp. 51-58, con esempi tratti da prosa e poesia, e alcune testimonianze retoriche antiche); e Norden 1970⁵, *ad Aen.* VI 638 s. Per la giustapposizione in fine di verso di termini uscenti in *-a*, si veda Harrison 1991, pp. 138-149.

¹⁰⁹ Per l'uso virgiliano di incorniciare il verso tra due verbi si veda Kvícala, 1881, pp. 278 ss., e qui, la sezione “Corrispondenze a cornice del verso”, pp. 320 ss.

- *Altre forme verbali*

L'effetto stilistico rintracciato a proposito dei composti di *cado* è confermato dalla medesima collocazione in *rejet* di altri verbi indicanti caduta. Un chiaro esempio è *Aen.* IV 689

illa grauis oculos conata attollere rursus
deficit; infixum stridit sub pectore uulnus

dove il verbo dattilico *deficit*, che dice la rapidità della caduta, è in suggestivo contrasto ritmico-semanticamente con il verso precedente, che nel sintagma spondiaco *conata attollere* (si noti anche l'espressione *grauis oculos*) suggerisce la fatica della moribonda Didone nel tentativo di alzare lo sguardo al cielo.¹¹⁰ Orientato all'espressività è anche il *rejet* di *Aen.* XI 500

Obuia cui Uolsorum acie comitante Camilla
occurrit portisque ab equo regina sub ipsis
desiluit, quam tota cohors imitata...

che sottolinea la rapidità della guerriera Camilla nel balzar giù da cavallo; e ancora *Aen.* VII 533

hic iuuenis primam ante aciem stridente sagitta,
natorum Tyrri fuerat qui maximus, Almo,
sternitur; **haesit** enim sub gutture uulnus...

che presenta l'efficace giustapposizione delle forme verbali (*sternitur*; *haesit*) sulla quale ci soffermeremo più avanti.¹¹¹

Accanto a queste forme verbali dattiliche si segnala una serie di verbi che si estendono fino alla cesura tritemimera e sono spesso ulteriormente messi in

¹¹⁰ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «the run-over word, and the pause, are eloquent».

¹¹¹ Si veda il capitolo «Effetti stilistici dell'*après rejet*», pp. 100 ss.

rilievo dalla pausa sintattica. Un caso ricorrente è costituito dalle forme verbali di *procumbo* in *rejet*, come *Aen.* IX 539 ss.

dum se glomerant retroque residunt
in partem quae peste caret, tum pondere turris
procubuit subito et caelum tonat omne fragore

dove l'immediatezza della caduta è resa dalla figura e dalla scelta del tempo perfetto, che in un contesto di presenti storici rimarca la subitanità dell'azione.¹¹² Una medesima alternanza dei tempi associata al *rejet* del verbo *procumbo* è rintracciabile anche in *Aen.* XI 149 s.

feretro Pallanta reposto
procubuit super atque haeret lacrimansque gemensque

Ancora un caso di *rejet* del verbo *procumbo*, ma al presente, è *Aen.* II 426

primusque Coroebus
Penelei dextra diuae armipotentis ad aram
procumbit; cadit et Ripheus...

dove la forma verbale *procumbit*, dalla pesante struttura molossica, riceve un'ulteriore enfasi dalla pausa metrico-sintattica, e dice la caduta pesante del guerriero, che stramazza presso un altare alla maniera di una vittima sacrificale. Il verbo è inoltre staccato dal soggetto mediante l'inserzione di un verso che specifica l'uccisore e il luogo della morte. Questo versi si possono confrontare *Aen.* XI 267 ss.

ipse Mycenaesus magnorum ductor Achiuum
coniugis infandae prima inter limina dextra
oppetiit; deuictam Asiam subsedit adulter.

¹¹² Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

in cui ricorre la medesima struttura con il soggetto distanziato dal verbo (qui quadrisillabico). Si dovrà osservare che l'idea della caduta non è suggerita dalla semantica di *oppeto* ("morire"), ma dalla sua collocazione in *rejet*.¹¹³ Una medesima struttura prosodica presenta il verbo in *rejet* di *Aen.* XI 615 ss.

; excussus Aconteus
fulminis in morem aut tormento ponderis acti
praecipitat longe et uitam dispergit in auras.

dove lo stacco tra soggetto e verbo è invece realizzato mediante due complementi di modo; e in *Aen.* XII 908 ss.

ac ueluti in somnis, oculos ubi languida pressit
nocte quies, nequiquam auidos extendere cursus
uelle uidemur et in mediis conatibus aegri
succidimus (non lingua ualet, non corpore notae
sufficiunt uires nec uox aut uerba sequuntur)

dove la forma verbale è isolata dalla pausa metrica e sintattica.¹¹⁴

Particolarmente rilevante è infine il caso in cui sia collocata in *rejet* una forma verbale che si estenda fino alla pausa del secondo trocheo. Un esempio emblematico è *Aen.* II 503 ss.

quingenta illi thalami, spes tanta nepotum,
barbarico postes auro spoliisque superbi
procubere; tenent Danai qua deficit ignis.

un passo fortemente patetico che registra la sua ἀκμή proprio nell'enfasi del verbo in *rejet*. Nei primi due versi è esaltata la grandezza della casa di Priamo mediante l'apposizione dal valore patetico *spes tanta nepotum*, che esprime una grande speranza nel futuro destinata inevitabilmente a rimanere disattesa, e la

¹¹³ Cfr. n. 329.

¹¹⁴ Per l'analisi di questo passo si veda p. 215.

specificazione *barbarico postes auro spoliisque superbi*, che dice la monumentalità e lo sfarzo della reggia di Priamo ormai prossima ad una misera fine. Il verbo *procubere*, in stridente contrasto semantico con l'aggettivo *superbi*, descrive in maniera lapidaria e drammatica la caduta rovinosa del reggia troiana. Si dovrà ancora aggiungere che la giustapposizione dei due verbi *procubere tenent*, con variazione di soggetto e di tempo, sottolinea la rapida consequenzialità delle due azioni: è appena caduta la casa di Priamo ed è già occupata dai Danai.¹¹⁵

Questo passo riecheggia, in un suggestivo esempio di *self-echo*, *Aen.* IX 189 s.

somno uinoque soluti
procubere, silent late loca; ...

dove il verbo dinamico *procumbo* non dice un semplice cedere al sonno, ma suggerisce piuttosto un'azione istantanea e violenta, lo stramazzone al suolo con fragore dei soldati, in stridente contrasto con la conseguente, quasi irreale quiete dei luoghi, espressa dal verbo statico *sileo*.¹¹⁶ Si dovrà notare che entrambi i casi presentano non solo un identico *rejet*, ma anche una simile ripartenza sintattica costituita da due verbi isoprosodici e isosillabici (*silent, tenent*), che descrivono uno stato conseguente all'azione. Ma c'è di più. L'orecchio interno di Virgilio è operante ancora nel nono libro, ai versi 236 s.

Rutuli somno uinoque soluti
conticuere; ...

dove è riproposta, associata al *rejet*, l'immagine dei guerrieri "sepolti" dal vino.¹¹⁷ Solo tenendo conto di quest'ultimo passo, di *Aen.* II 265 *somno uinoque sepultam* e del modello enniano di *Ann.* 292 *Sk. hostes uino domiti somnoque sepulti*, il lettore può comprendere più a fondo *Aen.* VI 424, il senso di un'espressione

¹¹⁵ Cfr. la sezione "Effetti stilistici dell'*après rejet*", pp. 100 ss.

¹¹⁶ Ancora la morte di un soldato è descritta dal verbo *procumbo* in *rejet* in *Aen.* VI 502 ss. *mihi fama suprema / nocte tulit fessum uasta te caede Pelasgum / **procubuisse** super confusae stragis aceruum*. Si dovrà notare che qui l'effetto stilistico sembra meno evidente, poiché il *rejet* non è seguito da pausa sintattica, ma si estende fino alla fine del verso.

¹¹⁷ Per il valore del *rejet* del verbo *conticuere* si veda p. 73.

arditamente brachilogica quale *custode sepulto*: Cerbero è metaforicamente “sepolto” dal sonno, dopo aver mangiato l’*offa*, soporifera al pari del vino.¹¹⁸

Tornando all’aspetto formale della figura si potranno accostare ancora due passi che presentano *rejet* verbale esteso fino alla pausa del terzo trocheo e ripartenza sintattica con verbo in posizione incipitaria: *georg.* II 143 s.

sed grauidae fruges et Bacchi Massicus umor
implevere; tenent oleae armentaque laeta.

e *Aen.* I 151 ss.

tum, pietate grauem ac meritis si forte uirum quem
conspexere, silent...

D) II a 2 *Lancio*

In questa categoria rientrano i casi in cui il *rejet* potenzia il valore momentaneo di forme verbali indicanti lancio per lo più in contesti di guerra. In molti casi è possibile rilevare la spezzatura piuttosto ricorrente del sintagma costituito da complemento oggetto (generalmente un giavellotto) e forma verbale (prevalentemente dattilica). Come abbiamo visto a proposito dei verbi indicanti caduta, la struttura prosodica dei termini in *rejet* non è senza rilevanza stilistica. Le forme dattiliche esprimono più chiaramente la rapidità del lancio, mentre quelle che si estendono fino alla cesura (o in genere plurisillabiche) sembrano più adatte a sottolineare un’idea di fatica e sforzo.

¹¹⁸ Per questo e altri esempi si veda Jackson Knight 1966, pp. 253-255.

- *Composti di iacio*

Il valore momentaneo del preverbio perfettivizzante dei composti di *iacio* è in molti casi rinforzato dalla collocazione in *rejet*. La rapidità dell'azione è particolarmente evidente in *Aen.* IX 411

dixerat et toto conixus corpore **ferrum**
conicit; hasta uolans noctis diuerberat umbras

dove il ritmo dattilico del verbo in *rejet* e della ripartenza sintattica (*hasta uolans...*) acquista un particolare rilievo dal contrasto metrico-semanticco con il verso precedente, che dice lo sforzo prima del lancio.¹¹⁹ La figura è impiegata per conferire dinamismo alla forma verbale anche in *Aen.* X 645

instat cui Turnus stridentemque eminus **hastam**
conicit: illa dato uertit uestigia tergo¹²⁰

poi variato in *Aen.* X 777

dixit stridentemque eminus **hastam**
iecit. at illa uolans clipeo est excussa proculque

dove è impiegato il verbo *simplex* e la pausa sintattica è collocata all'interno del primo piede.¹²¹

Il *rejet* dei verbi di lancio è impiegato anche in contesti non esclusivamente inerenti a scene di battaglia. Si veda ad esempio *Aen.* VI 419 ss.

¹¹⁹ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «The effort put in the throw is suggested by the repetition of the intensive suffix *con-* and by the strong pause after the first dactyl in 411; after the spondees of 410 the dactyls of 411 convey the speed of the spear». Il passo è analizzato da un punto di vista stilistico da Gransden 2004², p. 56 ss., che, a proposito del *rejet*, osserva: «the effort of hurling the spear is enacted in the abruptness of *ferrum conicit* – an effect further emphasized in the assonance *conixus conicit* and the alliteration of these words with *corpore*».

¹²⁰ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*: «the verb of throwing ...emphatically isolated in *enjambement* before a sense-pause».

¹²¹ Una simile pausa sintattica è molto rara e occorre soprattutto negli ultimi libri dell'*Eneide*, metricamente più liberi rispetto ai primi (cfr. Gransden 1991, *ad Aen.* XI 175). Si veda *Aen.* X 73 (*egit?*) e XI 175 (*Turne!*), dove la pausa è impiegata in contesti fortemente patetici.

cui uates, horrere uidens iam colla colubris
melle soporatam et medicatis frugibus **offam**
obicit. ille fame rabida tria guttura pandens

dove il dinamismo del *rejet* del dattilico *obicit* è particolarmente evidente dopo il verso che descrive la soporifera *offa*, che presenta un ritmo lento con una insistita corrispondenza di *ictus* e accento.¹²² In *Aen.* VI 366

eripe me his, inuicte, malis: aut **tu mihi terram**
inice, (namque potes), portusque require Velinos

la perentorietà del comando non è solo sottolineata dalla collocazione in *rejet* del verbo, ma anche dalla giustapposizione pronominale (*tu mihi*), che aggiunge enfasi e *pathos* al passo,¹²³ mentre in *Aen.* XI 361

quid miseros totiens in aperta pericula **ciues**
proicis, o Latio caput horum et causa malorum?

la figura contribuisce ad enfatizzare l'indignazione delle parole di Drance, che vuol stigmatizzare dinanzi all'assemblea dei Rutuli il comportamento di Turno.

Meno efficaci mi sembrano i casi in cui non si registra una pausa sintattica dopo la forma verbale, come *Aen.* VII 347

huic dea caeruleis unum de crinibus **anguem**
conicit inque sinum praecordia ad intima subdit

e *Aen.* VII 480

¹²² Cfr. Austin 1964, *ad loc.* «a muted line with gentle rhythm, in marked contrast with the clatter of Cerberus' barking». Si veda anche la sezione "Effetti stilistici del rapporto di *ictus* e accento", pp. 198.

¹²³ Per il valore enfatico del pronome personale *tu* si veda Austin 1977, *ad loc.* Notevole è anche la clausola monosillabo-bisillabo-bisillabo (*tu mihi terram*), per la quale si veda Norden 1970⁵, *Ahn.* IX 4, e soprattutto Winbolt 1903, p. 137-139, che osserva alcune tendenze di questo particolare *ordo verborum* (monosillabo logicamente riferito a quanto segue, *enjambement* dopo la clausola).

hic subitam canibus rabiem Cocytia uirgo
obicit et noto naris contingit odore.

La differenza stilistica tra queste forme dattiliche, che esprimono un marcato dinamismo, e altre forme verbali che si estendono fino alla cesura, è chiaramente percepibile se si legge *Aen.* V 402

sic deinde locutus
in medium geminos immani pondere **caestus**
proiecit, quibus acer Eryx in proelia suetus

Qui la forma verbale *proiecit*, estendendosi fino alla tritemimera, sembra sottolineare, più che la velocità, lo sforzo necessario al lancio dell'oggetto, qui non a caso costituito da due pesanti cesti (*immani pondere caestus*). Lo stesso effetto stilistico è ravvisabile in *Aen.* II 545

sic fatus senior telumque imbelle sine ictu
coniecit, rauco quod protinus aere **repulsum**
et summo clipei nequiquam umbone pependit

Priamo si sforza nello scagliare il giavellotto, ma il suo lancio è debole (*sine ictu*) e l'arma trova la rapida ed efficace opposizione nello scudo di Pirro, come suggerisce il dinamismo della clausola dattilica *protinus aere repulsum* e della ribattuta.¹²⁴ Un simile effetto stilistico è ancora riscontrabile in *Aen.* X 330

progenies, septem numero, septenaque **tela**
coniciunt; partim galea clipeoque **resultant**

dove il verso è incorniciato dai due verbi che esprimono lo sforzo del lancio e il conseguente riblazare dei giavellotti respinti da elmo e scudo.

Una trattazione a parte merita l'esempio forse più suggestivo di questa categoria *Aen.* VI 222

¹²⁴ Per la ribattuta vedi si veda la sezione "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

fit gemitus; tum membra toro defleta reponunt
 purpureasque super uestes, **uelamina nota**,
coniciunt. Pars ingenti subiere feretro
triste ministerium, et subiectam more parentum
 auersi tenere facem.

Qui il *rejet* verbale è ritardato da un'apposizione patetica (*uelamina nota*), il cui valore sembra essere sfuggito finora ai commentatori.¹²⁵ Il *pathos* del passo è ulteriormente rimarcato dall'altra apposizione (*triste ministerium*) messa in rilievo dal *superflux*: è un triste incombenza seppellire i compagni di armi.¹²⁶

- *Il tipo et iacit*

L'effetto stilistico del *rejet* è differente quando il verbo indicante lancio o colpo è preceduto dalla congiunzione *et*. In *Aen.* V 643

haec memorans prima infensum ui corripit ignem
 sublataque procul dextra conixa coruscat
et iacit; arrectae mentes stupefactaque corda
Iliadum.

¹²⁵ Mi sembra piuttosto improbabile, infatti, che *nota*, come glossa Servio (*ipsi cara*), si riferisca a Miseno. Il *pathos* sta nel sottinteso *dativus iudicantis* che non può che essere costituito dai compagni di Miseno che ben conoscono quelle vesti rosse. Rimane da precisare se tali vesti siano di Miseno o, forse più probabilmente, siano i drappi rossi utilizzati per i funerali, come lascerebbe credere il modello omerico della sepoltura di Ettore in *Il.* XXIV 796 πορφυρέοις πέπλοισι καλύψαντες. Può essere utile confrontare l'espressione *uelamina nota* con un passo che presenta evidenti analogie tematiche e strutturali, *Aen.* XI 193 ss. *hic alii spolia occisis derepta Latinis / coniciunt igni, galeas ensesque decoros / frenaque feruentisque rotas; pars munera nota, / ipsorum clipeos et non felicia tela*. I Troiani bruciano, secondo l'usanza funebre, le armi strappate ai nemici insieme con quelle, a loro tristemente note, degli amici caduti. L'aggettivo *nota* indica la familiarità del dono funebre, tristemente riconoscibile agli amici. Riferire *nota* ai defunti, qui, come in *Aen.* VI 223, significherebbe impoverire e snaturare l'aggettivo in questi contesti altamente patetici.

¹²⁶ La messa in rilievo dell'apposizione mediante la collocazione in *superflux* non è infrequente nell'*Eneide*. Cfr. I 168 *nympharum domus*, I 636 *munera laetitiamque dii*, III 488 *coniugis Hectoreae*, III 678 *concilium horrendum*, VI 11 *antrum immane*, VI 223 *triste ministerium*, VII 64 *argumentum ingens*, VII 81 *fatidici genitoris*, VII 2020 *Saturni gentem*, VII 565 *Ampsantui ualles*, IX 52 *principium pugnae*, IX 180 *urbs Etrusca solo*, XII 164 *Solis aui specimen*.

l'attesa e l'effetto di *suspence*, che generalmente culminano nel verbo in *rejet*, è meno marcato per via della presenza nel verso precedente di un'altra forma verbale. Più che un'azione repentina e violenta il verbo in *rejet* sembra qui indicare la conclusione e il culmine di processo già in atto (*coruscat et iacit*), mentre la pausa sintattica suggerisce il momento di rilassamento dopo lo sforzo. Questo effetto stilistico è confermato da altri due casi: *Aen.* XII 730

alte sublatum **consurgit** Turnus in ensem
et ferit: exclamant Troes trepidique Latini

in cui il ritmo spondiaco del verso 729 dice lo sforzo di Turno, mentre il *rejet* del verbo *ferit* sottolinea il momento culminante del colpo;¹²⁷ e *Aen.* X 336

tum magnam **corripit** hastam
et iacit: illa volans clipei transuerberat aera

dove, come osserva Harrison, la pausa sintattica dopo il primo dattilo rispecchia il rilassamento del guerriero dopo il lancio.¹²⁸

- *Altre forme verbali*

L'effetto stilistico della collocazione in *rejet* dei composti di *iacio* è confermato da una nutrita serie di casi in cui questo *ordo verborum* riguarda altri verbi indicanti lancio. Un caso evidente, è *contorsit* in *rejet* in *Aen.* II 52

sic fatus ualidis ingentem uiribus **hastam**
in latus inque feri curuam compagibus aluum
contorsit. stetit illa tremens ...

¹²⁷ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.*

¹²⁸ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.* e qui la sezione "Effetti stilistici dell'*après-rejet*", pp. 100 ss.

dove l'idea dello sforzo necessario per scagliare la lancia è resa mediante la giustapposizione degli aggettivi *ualidis ingentem*,¹²⁹ mentre al verbo in *rejet* (distanziato di un verso dal complemento oggetto) è efficacemente giustapposta un'altra forma verbale (*contorsit. stetit*), secondo un modulo caro a Virgilio.¹³⁰ A questo caso si può accostare *Aen.* VI 593

at pater omnipotens densa inter nubila **telum**
contorsit, non ille faces ...

che varia il nesso *hastam / contorsit* in *telum / contorsit* e *Aen.* III 562

haud minus ac iussi faciunt, primusque **rudentem**
contorsit laeuas proram Palinurus ad undas

in cui il verbo in *rejet*, non seguito da pausa sintattica, ha una minore efficacia stilistica.

Si segnala ancora il *rejet* del verbo *spargo* in *Aen.* XII 51

et nos tela, pater, **ferrumque** haud debile dextra
spargimus, et nostro sequitur de uulnere sanguis.

che costituisce il primo elemento di un'elegante allitterazione 'a pilastro' che lega tre termini concettualmente correlati (*spargimus, sequitur, sanguis*): allo scagliare della lancia segue lo spargimento di sangue.¹³¹ A differenza di altri casi la congiunzione *et*, avendo il valore di *etiam*, va riferita a *nostro uulnere* e non indebolisce la pausa sintattica.

In *Aen.* VIII 695

stuppea flamma manu telisque uolatile **ferrum**
spargitur, arua noua Neptunia caede **rubescunt**

¹²⁹ Si veda la sezione "Ordine delle parole e senso", pp. 306 ss.

¹³⁰ Si veda la sezione "Effetti stilistici dell'*après rejet*", pp. 100.

¹³¹ Cfr. Traina 2002, p. 34, n. 50: «l'allitterazione a pilastro (A ... A ... A) si realizza quando «ai lessemi iniziali e finali se ne aggiunge uno mediano».

il *rejet* della forma dattilica *spargitur* sottolinea il valore momentaneo dell'azione e con il verbo *rubescunt* incornicia l'intero verso. Qui, come nel caso precedente, dopo il *rejet* segue l'immediata conseguenza dell'azione: al lancio delle armi i campi rosseggiano di sangue.¹³² Il verso è caratterizzato da un raffinato colorismo (l'incoativo *rubescunt* e il sintagma *noua caede* sottolineano il progressivo spargersi del sangue nei flutti) e da un ricercato *ordo verborum*. I due verbi incorniciano una struttura chiasmica (*arua noua Neptunia caede*) che presenta il raro omoteleuto trimembre.

Tra i verbi di lancio in *rejet* si segnala ancora *immitto*, in *Aen.* XI 562

dixit et adducto contortum hastile lacerto

immittit: sonuere undae...

Dopo un verso in prevalenza spondiaco, il verbo in *rejet* esprime la violenza del lancio, mentre la ripartenza sintattica successiva, col verbo in posizione incipitaria, ne indica l'effetto immediato.¹³³

D) II a 3 *Colpo, spinta, azione violenta*

La collocazione in *rejet* può in alcuni casi sottolineare il valore momentaneo di verbi indicanti un'azione violenta. Una nutrita serie di casi è costituita ancora una volta da composti di *iacio* (*traicio, disicio, deicio*), ma non mancano altre forme verbali equivalenti da un punto di vista semantico (*eruo, impello* ...).

¹³² Alla luce di *Aen.* XII 740 s. *mortalis mucro glacies ceu futilis ictu / dissiluit: fulua resplendent fragmina harena*, che presenta chiare analogie strutturali, una pausa sintattica più marcata sarebbe forse preferibile anche per il passo in questione (*spargitur: arua noua Neptunia caede rubescunt*).

¹³³ Si veda la sezione "Effetti stilistici dell'*après rejet*", pp. 100 ss.

- *Composti di iacio*

Tra i composti di *iacio* si segnala il verbo *traicio* con le sue tre occorrenze in *rejet*: *Aen.* X 399 s.

Tum Pallas biugis fugientem Rhoetea praeter
traicit. hoc spatium tantumque morae fuit Ilo ¹³⁴

e *Aen.* IX 634

audiit et caeli genitor de parte serena
 intonuit laeuum, sonat una fatifer arcus:
 effugit horrendum stridens adducta sagitta
 perque caput Remuli uenit et caua tempora ferro
traicit. « i, uerbis uirtutem inlude superbis !

in cui il lungo periodo che si articola su tre versi sembra suggerire il volo della freccia, che si arresta dopo aver trapassato il capo del guerriero.¹³⁵

Il *rejet* ha un effetto stilistico meno marcato in *Aen.* XI 685

hunc illa exceptum (neque enim labor agmine uerso)
traicit et super haec inimico pectore **fatur.**

per via della presenza della congiunzione, ma contribuisce ad incorniciare il verso con l'altro verbo secondo un modulo caro a Virgilio.¹³⁶ Una sintomatica convergenza di effetti stilistici caratterizza *Aen.* XII 306 ss.

ense sequens nudo superimminet; **ille securi**
 aduersi frontem **mediam** mentumque **reducta**
dissicit et sparso late rigat arma cruore.

¹³⁴ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*: «The pause after an initial dactyl containing a verb of effort is dramatic».

¹³⁵ Cfr. p. 285.

¹³⁶ Si veda la sezione «Corrispondenze a cornice del verso», pp. 320 ss.

L'attacco dattilico *ense sequens* trae un efficace dinamismo dalla sillaba ribattuta¹³⁷ (*ense sequens*), che lega ulteriormente i termini del sintagma. Il *contre-rejet* (*ille securi*) sottolinea l'opposizione dell'antagonista e contribuisce a incorniciare il verso tra due termini che presentano evidenti affinità semantiche (*ense - securi*).¹³⁸ La collocazione del verbo dattilico *dissicit*, in *rejet* e al di fuori dell'iperbato verticale (...*securi* / ... *reducta*), ne evidenzia ulteriormente il dinamismo.¹³⁹ Questo passo deve essere accostato per la medesima struttura a *georg.* I 333

Ille flagranti

aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia **telo**
deicit; ingeminant Austri et densissimus imber

dove soggetto e verbo (*ille - deicit*) sono allo stesso modo separati mediante un iperbato verticale (*flagranti telo*, varia *securi reducta*), che descrive l'arma con cui viene sferrato il colpo.¹⁴⁰ Altri casi con il verbo *deicio* in *rejet* sono *Aen.* X 753

...pedes et Lycius processerat Agis,
quem tamen haud expers Valerus uirtutis auitae
deicit; at Thronium Salius Saliumque Nealces

e *georg.* III 422

¹³⁷ La definizione è di Simonetti Abbolito 1995, p. 158. Per la bibliografia sul fenomeno si veda Traina 2002, p. 28, n. 27; per l'elenco dei casi di ribattuta nell'*Eneide* cfr. Dionigi 1992², pp. 148 ss. Sul valore stilistico della figura si veda qui la sezione "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

¹³⁸ Cfr. la sezione "Ordine delle parole e Senso", pp. 306 ss.

¹³⁹ L'iperbato in posizioni corrispondenti in due versi contigui è stato definito "vertical agreement" da Stevens 1953, p. 203. Su questa figura si veda Kvičala 1881, pp. 287 ss., Prescott 1912 ("deferred nouns and adjectives") e Amacker 1971, p. 57, che nota come la tipologia più ricorrente di questo particolare iperbato in Virgilio è quella che separa aggettivo e sostantivo all'inizio di due versi contigui.

¹⁴⁰ Altri iperbati verticali in fine di verso associati ad armi sono: *Aen.* XII 553 s. *ille reducta / loricam clipeique ingens onus impedit hasta*; *Aen.* IX 495 s. *aut tu, magne pater diuum, miserere, tuoque / inuisum hoc detrude caput sub Tartara telo*, *georg.* I 333 *flagranti / aut Atho aut Rhodopen aut alta ceraunia telo*; *Aen.* XII 504 s. *et, qua fata celerrima, crudum / transadigit costas et cratis pectoris ensem*.

cape saxa manu, cape robora, pastor
tollentemque minas et sibila colla **tumentem**
deice! iamque fuga timidum caput abdidit alte

dove il *rejet*, che conferisce perentorietà al comando, è ancor più ad effetto in quanto ritardato da un verso che sembra in sé conchiuso, incorniciato com'è da due participi isoprosodici, allitteranti e legati ulteriormente da rima.¹⁴¹

- *Eruo*

Il verbo *eruo* registra in Virgilio tre casi di collocazione in *rejet* (due nell'*Eneide*, uno nelle *Georgiche*). Si tratta di *Aen.* XII 569

urbem hodie, causam belli, regna ipsa Latini
ni frenum accipere et uicti parere fatentur,
eruum et aequa solo fumantia culmina **ponam**

dove è notevole lo stacco tra complemento oggetto e verbo, e la collocazione a cornice delle forme verbali nel verso 569; *Aen.* II 612

Neptunos muros magnoque emota tridenti
fundamenta quatit totamque a sedibus **urbem**
eruit. hic Iuno Scaeas saevissima portas¹⁴²

che presenta la spezzatura del sintagma tra fine e inizio di verso; e il suggestivo caso di *georg.* II 210

¹⁴¹ Si segnala anche *Aen.* XI 665 *quem telo primum, quem postremum, aspera virgo / deicis? Aut quot humi morientia corpora fundis?* dove il *rejet*, che ha un effetto meno marcato in quanto non differito dall'inserzione di un verso come nei casi precedenti, sembra piuttosto ascrivibile alla tendenza del poeta a chiudere il verso tra due forme verbali (384 casi nell'*Eneide*: cfr. Kvičala 1881, p. 279). Si veda qui la sezione "Corrispondenze a cornice del verso", pp. 320.

¹⁴² Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «The run-over to *eruit* and the pause that follows make a dramatic effect».

aut unde iratus siluam deuexit **arator**
et nemora euertit **multos ignaua per annos**
antiquasque domos auium cum stirpibus imis
eruit: illae altum nidis petiere relictis

dove il *rejet* sottolinea la violenza dell'*iratus arator*, che priva gli uccelli delle loro case, non risparmiando quei boschi che per molti anni sono stati sicuri. Il *pathos* della scena, oltre che nell'umanizzazione degli uccelli, costretti a lasciare le case, sta tutto nel senso di caducità: anche ciò che nel tempo resisteva inviolato è stato infine distrutto dall'uomo.¹⁴³

- *Impello*

Il valore momentaneo della forma verbale *impulit* è in quattro casi sottolineato dalla collocazione in *rejet*. In *Aen.* V 242

et pater ipse manu magna Portunus euntem
impulit: illa noto citius uolucrique sagitta
ad terram fugit et portu se condidit alto

¹⁴³ L'immagine, profondamente virgiliana, è riproposta in una serie di suggestivi casi di *self-echo*, che presentano evidenti analogie tematiche e formali. Si veda ad esempio *Aen.* IX 85 *pineae silua mihi, multos dilecta per annos*, dove lo stesso *ordo verborum* - l'iperbato *multos... per annos* incornicia il participio - è associato all'immagine di un bosco per molto tempo rispettato. Non è casuale che il poeta si ripeta in *Aen.* VII 60 *laurus erat tecti medio in penetralibus altis / sacra comam multosque metu seruata per annos* e, ancora a proposito di una pianta venerata con sacro timore, in *Aen.* II 714 *antiqua cupressus / religione patrum multos seruata per annos*. Alla luce di questi passi si potrà rileggere con una consapevolezza maggiore *Aen.* II 361 ss.

quis cladem illius noctis, quis funera fando
explicitet aut possit lacrimis aequare labores?
urbs antiqua ruit **multos dominata per annos**

La città di Troia nella mente di Virgilio è come un'immensa foresta o una pianta secolare, che, pur avendo resistito al tempo, è stata infine miseramente abbattuta dalla ingiustificabile violenza della storia.

la momentaneità del verbo dattilico è potenziata dalla pausa logica, mentre la ripartenza sintattica esprime il conseguente, rapido volo della lancia. Analoghi, ma con un *rejet* più ampio e meno efficace, sono i casi di *Aen.* I 81

Haec ubi dicta, cauum conuersa cuspide montem
impulit in latus; ac uenti uelut agmine facto,
qua data porta, ruunt et terras turbine perflant

e *Aen.* XII 380

cum rota praecipitem et procurso concitus axis
impulit effunditque solo...

Più rilevanti sono, invece, *Aen.* VII 621

tum regina deum caelo delapsa **morantis**
impulit ipsa manu portas et cardine uerso
Nelli ferratos rumpit Saturnia postis

nel quale l'azione violenta di *impulit* riceve un rilievo maggiore dal contrasto semantico con il participio *morantis*; e *Aen.* VIII 239

hanc, ut prona iugo laeuum incumbibat ad amnem,
dexter in aduersum nitens concussit et imis
auulsam soluit radicibus, **inde repente**
impulit; impulsu quo maximus intonat aether,
dissultant ripae refluitque exterritus amnis

dove l'idea dello sforzo di Ercole è resa mediante gli spondei nell'espressione *aduersum nitens*, mentre la rapidità dell'azione è sottolineata, oltre che dal *rejet*, anche dal *contre-rejet* al quinto piede nel verso 234 (*inde repente*). Notevole è

ancora la figura etimologica *impulit impulsu* che lega le due proposizioni in uno stretto rapporto di causa-effetto.¹⁴⁴

- *Altre forme verbali*

Accanto a verbi che registrano più occorrenze in *rejet* se ne segnalano altri che, seppur impiegati in casi isolati, confermano la rilevanza stilistica della figura. In una nutrita serie di casi il verbo in *rejet* non è seguito da pausa sintattica, ma l'aspetto momentaneo è comunque potenziato dalla figura. Ne è un esempio *Aen.* V 374

Solus qui Paridem solitus contendere contra,
idemque ad tumulum, quo maximus occubat Hector,
uictorem Buten immani corpore, **qui se**
Bebrycia ueniens Amyci de gente ferebat,
perculit et fulua moribundum extendit harena

La grandezza fisica di Bute, al verso 372, è espressa mediante la successione di quattro spondei, mentre la sequenza dei due monosillabi in clausola (*qui se*), fenomeno di per sè non necessariamente rilevante,¹⁴⁵ acquista un particolare rilievo dopo la pausa sintattica del quinto piede e prima dell'*enjambement*. Una parolapoco espressiva, quale il pronome *se*, in questo studiato *ordo verborum* diviene fortemente enfatica, sottolineando la superbia di Bute. Nel contesto il *rejet* evidenzia la violenza del colpo, necessaria ad abbattere l'immane guerriero. A questo passo si può accostare *Aen.* IX 586 ss.

stridentem fundam positus Mezentius hastis
ipse ter adducta circum caput egit habena
et media aduersi liquefacto tempora plumbo
diffidit ac multa porrectum extendit harena

¹⁴⁴ Cfr. Gransden 1976, *ad loc.*

¹⁴⁵ Si veda la sezione "Effetti stilistici del monosillabo in fine di verso", pp. 227 ss.

non solo per la collocazione in *rejet* del verbo indicante l'azione violenta, ma soprattutto per la medesima immagine del guerriero disteso per terra e per lo stesso *ordo verborum*. Una sintomatica convergenza di tratti stilistici caratterizza anche *Aen.* XII 505

Aeneas Rutulum Sucronem (ea prima ruentis
pugna loco statuit Teucros) haud multa **morantem**
excipit in latus et, qua fata celerrima, **crudum**
transadigit costas et cratis pectoris **ensem**

La giustapposizione *Aeneas Rutulum Sucronem* è icona dello scontro,¹⁴⁶ il *rejet* del verbo *excipit* esprime un'idea di rapidità in contrasto semantico con *morantem* alla fine del verso precedente, mentre il successivo *rejet* del verbo *transadigit* converge con l'iperbato verticale (*crudum ... ensem*), che mette suggestivamente in rilievo l'aggettivo.¹⁴⁷ Anche il tessuto fonico, che presenta un insistito impiego della *r* associata alle occlusive (*crudum, transadigit, cratis*), contribuisce a rendere l'idea della violenza della spada che trapassa, spezzandole, le costole del guerriero.¹⁴⁸

Il *rejet* è invece seguito da pausa sintattica in *Aen.* II 385

inruimus densis et circumfundimur armis,
ignarosque loci passim et formidine **captos**
sternimus: adspirat primo Fortuna labori

dove il *rejet* e l'elegante struttura a cornice del verso 384, racchiuso tra i due participi, ricorda il caso precedentemente commentato di *georg.* III 422 s. **tollentemque** minas et sibila colla **tumentem** / **deice**.

Il contrasto semantico tra il verbo in *rejet* e una parola in fine del verso precedente, che abbiamo più volte rilevato, è rintracciabile anche in *Aen.* XI 698

¹⁴⁶ Cfr. la sezione "Ordine delle parole e senso" pp. 306 ss.

¹⁴⁷ Per altri iperbati verticali in fine di verso associati ad armi si veda n. 139.

¹⁴⁸ Il passo è citato come esempio di effetto fonico ottenuto dall'impiego della consonante *r* in Von Albrecht 2012, p. 196.

tum ualidam perque arma uiro perque ossa securim
altior exsurgens oranti et multa **precanti**
conginat. uulnus calido rigat ora cerebro

dove all'aspetto durativo espresso dal participio presente si oppone la momentaneità del colpo.¹⁴⁹ Ancora *conginat* in *rejet* in *Aen.* XII 712

dat gemitum tellus, tum crebros ensibus ictus
conginant, fors et uirtus miscentur in unum¹⁵⁰

Medesima struttura metrico-sintattica è ravvisabile anche nel *rejet* di *Aen.* XII 741

postquam arma dei ad Volcania uentum est,
mortalis mucro glacies ceu futilis ictu
dissiluit: fulua resplendent fragmina harena

seguito da specificazione descrittiva (*fulua resplendent fragmina harena*). Ma il caso più suggestivo di questa categoria è *Aen.* II 449

Dardanidae contra turris ac tota domorum
culmina conuellunt -his se, quando ultima cernunt
extrema iam in morte parant defendere telis-
auratasque trabes, **ueterum decora illa parentum**,
deoluunt; alii strictis mucronibus...

dove il *pathos* della scena è accresciuto dal contrasto tra il verbo in *rejet* e l'apposizione patetica del verso precedente (*ueterum decora illa parentum*): le

¹⁴⁹ Per l'effetto stilistico della giustapposizione interstichica di participio e forma verbale coniugata si veda Tarrant 2012, ad *Aen.* XII 535 s. *ille ruenti Hyllō animisque immane frementi / occurrit telumque aurata ad tempora torquet* e ad *Aen.* XII 299 s. (*et uenienti Ebyso plagamque ferenti / occupat os flammis...*): «the build-up of action in the participles is brutally cut off by the enjambed verb».

¹⁵⁰ Sarebbe preferibile adottare una pausa sintattica più marcata, uniformando la punteggiatura al caso analogo di *Aen.* XI 698 *conginat: uulnus calido rigat ora cerebro*.

travi dorate, simbolo della grandezza dell'impero di Priamo, sono adesso utilizzate dagli stessi Troiani come armi improprie.¹⁵¹

D) II a 4 Azioni momentanee

Le categorie che abbiamo isolato nelle sezioni precedenti non esauriscono l'ampia casistica di *rejet* che sottolineano l'azione momentanea espressa dal verbo. Particolarmente significativo è ad esempio *Aen.* III 616 ss.

hic me, dum trepidi crudeli a limina linquunt,
immemores socii uasto Cyclopi in antro
deseruere. domus sanie dapibusque cruentis,
intus opaca, ingens. ipse arduus altaque pulsat
sidera.

dove il verbo *deseruere*, collocato prima di pausa sintattica e della rara pausa metrica del secondo trocheo, acquista un'enfasi particolare, suggerendo un'idea di rapidità non senza una nota di desolazione.¹⁵² I termini *deseruere domus*, isolati dalla pentemimera e legati da allitterazione, segnano il repentino passaggio tra le due proposizioni: Achemenide è stato appena abbandonato e dinanzi ai suoi occhi si presenta la reggia piena di sangue, di oscurità, immensa.¹⁵³ Ancora notevole al verso successivo è la convergenza di sinalefe e asindeto tra i due aggettivi (*opaca, ingens*) che ne sottolinea il carattere orroroso,¹⁵⁴ e la successione di termini inizianti in vocale ad eccezione del verbo in fine di verso.¹⁵⁵

Ancora una pausa del secondo trocheo isola il verbo in *rejet* nel già citato *Aen.* IX 236 s.

¹⁵¹ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «Virgil conveys with much pathos the immemorial antiquity of Priam's house, now being destroyed by his own people in self-defence».

¹⁵² Sulla pausa sintattica dopo il secondo trocheo (generalmente dopo forme di perfetti in *-ere*) si veda Winbolt 1903, pp. 25 s. che ne prescrive l'impiego per sottolineare un'azione repentina.

¹⁵³ Notevole oltre all'allitterazione che percorre il verso (*deseruere domus dapibusque*), è il particolare ablativo descrittivo, sul quale si veda la nota di Williams 1962, *ad loc.*

¹⁵⁴ Cfr. «Effetti stilistici della sinalefe», p. 128 ss.

¹⁵⁵ Williams 1962, *ad loc.* e *ad Aen.* V 451 s.

Rutuli somno uinoque sepulti
conticuere; locum...

dove l'ammutolarsi repentino proprio del composto *conticesco* è rinforzato dalla figura.¹⁵⁶ Un silenzio che cade improvviso dopo le parole impressionanti e lapidarie della Sibilla è descritto anche in *Aen.* VI 53 s.

et talia fata
conticuit. gelidus Teucris per dura **cucurrit**
ossa tremor, funditque preces rex pectore ab imo

dove il verbo in *rejet*, seguito dalla reazione psicologica di Enea, incornicia l'intero verso con l'altro verbo *cucurrit*.¹⁵⁷
Non passano, inoltre, inosservati i due *rejet* verbali riferiti a Mercurio, a distanza di pochi versi: *Aen.* IV 252 ss.

hic primum paribus nitens Cyllenius alis
constitit; hinc toto praeceps se corpore ad undas
misit aui similis...

in cui il verbo in *rejet* dice l'arrestarsi del volo del dio; e *Aen.* IV 259 ss.

ut primum alatis tetigit magalia plantis,
Aenean fundantem arces ac tecta nouantem
conspicit.

il cui verbo *conspicio* suggerisce l'idea di un fugace colpo d'occhio.¹⁵⁸

Il valore stilistico del *rejet* del verbo *consisto*, è confermato da altri casi analoghi. Si veda ad esempio *Aen.* IX 621 ss.

¹⁵⁶ Cfr. p. 56.

¹⁵⁷ L'effetto stilistico del *rejet* è ben evidenziato da Austin 1955, *ad loc.* «'silence fell on her'; the intensity of the compound ... is deepened by the strong pause that follows».

¹⁵⁸ Cfr. Austin 1955 *ad loc.* «'catches sight of' (not 'sees'); the pause is admirable».

talia iactantem dictis ac dira canentem
 non tulit Ascanius neruoque obuensus equino
contendit telum diuersaque brachia ducens
constitit, ante Iouem supplex per uota precatus...

dove la forma dattilica *constitit*, seguita da pausa sintattica, indica il momento in cui Ascanio prende posizione sulle gambe, prima di scoccare il dardo. È interessante misurarne la differenza stilistica rispetto al *rejet* del verbo *contendit* al quale è legato da alliterazione verticale e prefissale. Il ritmo spondiaco dei primi tre piedi conferisce a *contendo* l'idea dello sforzo nel tendere l'arco, mentre *constitit*, in sequenza dattilica e a chiusura di *colon* (diversamente dal primo verbo), dice l'azione momentanea del divaricare le gambe. Non è seguito da pausa sintattica, ma è comunque rilevante il caso di *Aen.* II 68

namque ut conspectu in medio **turbatus inermis**
constitit atque oculis Phrygia agmina **circumspexit**

dove l'aggettivazione in asindeto (*turbatus, inermis*)¹⁵⁹ dice il turbamento di Sinone che si ferma (*constitit*) dinanzi alle schiere dei Troiani (il nesso *Phrygia agmina* in sinalefe è messo in rilievo dalla collocazione tra pentemimera e dieresi bucolica) per esaminare con attenzione, come suggerisce la pesante clausola quadrisillabica e spondiaca *circumspexit*.¹⁶⁰

Ancora il verbo *constitit* in *rejet*,¹⁶¹ ma con minore efficacia stilistica, in *Aen.* I 226

Et iam finis erat, cum Iuppiter aethere summo
 despiciens mare ueliuolum terrasque iacentis
 litoraue et latos populos, sic uertice caeli
constitit et Libyae defixit lumina regnis

¹⁵⁹ L'aggettivazione in asindeto è piuttosto rara nell'*Eneide* e impiegata in contesti drammatici ha spesso la funzione di mettere in rilievo notazioni psicologiche come nel caso citato e in *Aen.* V 651 *aegram indignantem*, *Aen.* IX 424 *exterritus amens*, *Aen.* XII 930 *ille humilis supplex*, *Aen.* I 384 *ipse ignotus egens*.

¹⁶⁰ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*

¹⁶¹ Per la collocazione espressiva dei composti di *sisto* cfr. Winbolt 1903, p. 16.

Ai casi di *rejet* del verbo *consisto* si possono accostare quelli del verbo *subsisto*. Particolarmente suggestivo è *Aen.* II 739

namque auia cursu
dum sequor et nota excedo regione uiarum
heu misero coniunx fatone erepta Creusa
substitit, errauitne uia seu lapsa resedit
incertum; nec post oculis est reddita nostris

dove il *rejet* del verbo *substitit* dice con una nota di pathos¹⁶² l'arrestarsi repentino e inatteso di Creusa, mentre quello del verso successivo mette suggestivamente in rilievo l'aggettivo *incertum*.¹⁶³

Collocazione delle parole, ritmo e semantica convergono suggestivamente in *Aen.* V 197 ss.

olli certamine summo
procumbunt: uastis tremit ictibus aerea puppis

dove il verbo, in *rejet* e isolato da pausa sintattica e metrica, dice lo sforzo, mentre il ritmo poco usuale del secondo emistichio - dattilo in terza sede seguito da due parole dattiliche in quarta e quinta sede - sembra suggerire la rapidità dell'imbarcazione.¹⁶⁴

D II a 5 *Esortazioni, comandi, esclamazioni, enfasi*

Per il suo carattere enfatico il *rejet* è impiegato da Virgilio per mettere in rilievo formule di comando, esclamazioni, termini pronunciati con particolare

¹⁶² Cfr. Horsfall 2008, *ad loc.*

¹⁶³ Austin 1964, *ad loc.* sottolinea l'impiego dell'aggettivo *lassus*, che in Virgilio registra solo altre due occorrenze (a fronte della 39 occorrenze di *fessus*). Si tratta di *georg.* IV 449 *lassis quesitum oracula rebus*, dove il colorito colloquiale dell'aggettivo si sposa con il supino attivo, costruito proprio della lingua parlata, e *Aen.* IX 436 *lassoue papauera collo*, nella celebre similitudine tra Eurialo e i papaveri. Mi sembra che questo ultimo esempio sia particolarmente interessante: la stanchezza è preludio della morte.

¹⁶⁴ Cfr. Williams 1962, *ad loc.*

enfasi, o ancora per chiudere un discorso. a chiusura di discorso. Un chiaro esempio è *Aen.* III 398

Has autem terras Italique hanc litoris oram
proxima quae nostri perfunditur aequoris aestu,
effuge; cuncta malis habitantur moenia Grais.

dove l'assertività del comando di Eleno è rinforzata dalla collocazione in *rejet* della forma verbale dattilica,¹⁶⁵ mentre l'*après rejet* ha un valore esplicativo.¹⁶⁶ Altre forme espressive di imperativi dattilici in *rejet* sono: *Aen.* III 640

sed fugite, o miseri, fugite atque ab litore funem
rumpite.

nelle parole dello spaventato Achemenide che esorta i Troiani a scappare dalla terra dei Ciclopi¹⁶⁷ *Aen.* I 201 s.

Uos et Cyclopia saxa
expertis: reuocate animos maestumque timorem
mittite; forsitan et haec olim meminisse iuuabit.

dove il comando di Enea è seguito da un incoraggiamento ai suoi e soprattutto a se stesso, e ancora in *Aen.* XI 308 s.

spem si quam ascitis Aetolum habuistis in armis
ponite: spes sibi quisque, sed haec quam angusta uidetis

¹⁶⁵ Pausa sintattica dopo il primo dattilo è spesso impiegata per conferire enfasi al discorso diretto e per mettere in rilievo l'assertività degli imperativi. Cfr. Winbolt 1903, pp. 15 s.

¹⁶⁶ Cfr. la sezione effetti stilistici dell'*après-rejet*.

¹⁶⁷ L'urgenza dell'imperativo *effuge* è notata anche da Servio, che osserva "ut festinantes, non *soluite*, sed *rumpite*". Sui versi incompleti (come questo) si veda Austin 1955 *ad Aen.* IV 44, Williams 1960, *ad Aen.* V 294 e per una discussione completa Sparrow 1931.

dove la forte pausa sintattica evita che il nesso *sp* del termine *spes* chiuda per posizione l'ultima sillaba dell'imperativo *ponite* sillaba.¹⁶⁸ Un caso particolarmente interessante è *Aen.* IV 272 ss.

si te nulla mouet tantatum gloria rerum,
Ascanium surgentem et spes heredis Iuli
respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus
debetur'.

dove è messo in rilievo in rejet non solo l'imperativo, ma anche l'impersonale *debetur*, che, a chiusura del discorso di Mercurio, evidenzia l'ineluttabilità del volere di Giove.¹⁶⁹ A questo caso si può accostare il chiaro *self-echo* di *Aen.* VI 405 ss.

si te nulla mouet tantae pietatis imago,
at ramum hunc' (aperit ramum qui ueste latebat)
'**agnoscas**'.

¹⁶⁸ Cfr. Allen 1956, p. 140.

¹⁶⁹ Un marcato uso stilistico virgiliano (ripreso in maniera evidente da Milton) è quello di chiudere un paragrafo o un discorso con pausa sintattica alla fine del primo piede (Cfr. Gransden 1976, p. 47). Tra i casi più rilevanti di forma verbale in chiusura di discorso si ricordi *Aen.* II 116 ss. '*sanguine placastis uentos et uirgine caesa, / cum primum Iliacas, Danai, uenistis ad oras: / sanguine quaerendi reditus animaque litandum / Argolica*' con suggestiva posposizione della parola cruciale (cfr. Austin 1964, *ad loc.*); i passi fortemente patetici di *Aen.* VIII 578 ss. *sin aliquem infandum casum, Fortuna, minaris, / nunc, o nunc liceat crudelem abrumper e uitam, / dum curae ambiguae, dum spes incerta futuri, / dum te care puer, mea sola et sera uoluptas, / complexu teneo, grauior neu nuntius auris / uulneret; Aen.* XII 43 ss. *respice res bello uarias, miserere parentis / longaeui, quem nunc maestum patria Ardea longe / diuidit.*; e ancora i casi in cui la figura mette in rilievo la risolutezza crudele di un personaggio prima di uccidere il nemico, come in *Aen.* X 743 s. '*nunc morere. Ast de me diuum pater atque hominum rex / uiderit.*' *hoc dicens eduxit corpore telum.* Lo stesso effetto stilistico è reso mediante la collocazione di un sostantivo in rejet come in *Aen.* X 494 ss. *Arcades inquit memores mea dicta referte / Euandro: qualem meruit, Pallante remitto. / quisquis honos tumuli, quidquid solamen humandi est, / largior. haud illi stabunt Aeneia paruo / hospitia,* dove Turno si appresta a uccidere Pallante; *Aen.* X 773 ss. '*dextra mihi deus et telum quod missile libro, / nunc adsint! uoueo praedonis corpore raptis / indutum spoliis ipsum te, Lause, tropaeum / Aeneae.*' (Mezenzio sta per scagliare una lancia contro l'odiato nemico Enea); *Aen.* IV 570 *heia age, rumpe moras. uarium et mutabile semper / femina*; *Aen.* V 638 ss. *non hostem inimicaque castra / Argiuum, uestras spes uritis. En ego uester / Ascanius!*' (giustapposizione interstichica come il successivo); e nel suggestivo caso di *Aen.* VI 883 ss. *manibus date lilia plenis / purpleos spargam flores animamque nepotis / his saltem accumulẽ donis et fungar inani / munere.*, dove la pausa versale mette in rilievo l'aggettivo *inani*: vana è la cerimonia funebre, Pallante non tornerà.

dove il comando è preceduto dalla medesima ipotetica (*si te nulla mouet...*); e ancora *Aen.* X 441 ss.

‘tempus desistere pugnae;
solus ego in Pallante feror, soli mihi Pallas
debetur; cuperem ipse parens spectator adesset’

con medesima collocazione in *rejet* della forma verbale *debetur*: Pallante è destinato a Turno. Il *rejet* conferisce ancora una studiata e falsa enfasi alle parole di Sinone all’augurio di Sinone in *Aen.* II 190 s.

tum magnum exitium (quod di prius omen in ipsum
conuertant!) Priami imperio Phrygibusque futurum

o sottolinea la solennità delle parole di Ascanio in IX 257

‘immo ego uos, cui sola salus genitore reducto’
excipit Ascanius ‘per magnos, Nise, penates
Assaracique larem et canae penetralia Vestae
obtestor: quacumque mihi fortuna fidesque est,
in uestris pono gremiis.’

Fortemente espressivo è anche *Aen.* X 860 s.

Rhaebe, diu, res si qua diu mortalibus ulla est,
uiximus. Aut hodie uictor spolia illa cruenta
et caput Aeneae referes Lausique dolorum
ultor eris mecum, aut, aperit si nullam uiam uis,
occumbes pariter; neque enim, fortissime, credo,
iussa aliena pati et dominos dignabere Teucros

dove il *rejet* mette in rilievo il verbo *uiximus*: Mezenzio dice a se stesso e al suo fido destriero che è ormai, dopo una lunga vita vissuta insieme, è tempo di morire piuttosto che di cadere nelle mani dei nemici.¹⁷⁰

In una nutrita serie di versi il *rejet* conferisce enfasi alla proposizione interrogativa, come in *Aen.* I 615 s.

‘Quis te, nate dea, per tanta pericula casus
insequitur? quae uis immanibus applicat oris?’

dove è possibile osservare la tendenza di Virgilio ad incorniciare il verso tra due elementi corrispondenti (in questo caso gli ultimi due termini di due domande).¹⁷¹

D) II b *Rejet di sostantivo*

Il *rejet* di un sostantivo (o aggettivo sostantivato) seguito da forte pausa sintattica è piuttosto raro in poesia esametrica. Nei primi quattro libri del *De Rerum Natura* si possono contare solo 10 casi, che non presentano particolare enfasi,¹⁷² mentre Virgilio impiega la figura 12 volte (su 2188 versi) nelle *Georgiche*, e 67 nell’*Eneide*.¹⁷³ Questo maggiore impiego riflette il differente valore stilistico dell’*enjambement* tra i due poeti. Mentre per Lucrezio è semplicemente funzionale all’ampliamento del periodo oltre il limite del verso, in Virgilio, come vedremo anche a proposito di quest a tipologia di *rejet*, costituisce un efficace figura stilistica.

¹⁷⁰ Sull’enfasi e il pathos delle parole di Mezenzio si veda Harrison 1991, *ad loc.*

¹⁷¹ Altri casi di versi incorniciati tra due interrogative sono: I 606; II 187, 374; VI 721; IX 78, 97, 400, 483, 785; X 73, 89, 675; XI 424, 665; XII 503.

¹⁷² I 338 *omnibus*, 423 *sensus*; II 224 *principiis*, 244 e 468 *corpora*, 685 *sensibus*, 701 *omnia*; III 898 *praesidium*; IV 487 *tactus*, 896 *corporis*.

¹⁷³ Si sono calcolati i casi nei quali il termine in *rejet* è seguito da forte segno d’interpunzione. I casi delle *Georgiche* sono: I 14 *Neptune*, 56 *gramina*, 101 *agricolae*, 152 *carduus*; II 448 *cornus*, 459 *agricolae!*, *Taygeta!*, III 223 *cum gemitu*, 262 *aequora*, 270 *Ascanium*, 343 *hospitiis*; IV 391 *Pallenen*. Quelli dell’*Eneide*: I 342, 346, 351, 354, 560, 672, 726; II 74, 310, 325, 366, 374, 375, 670; III 523, 694; IV 43, 239, 246, 520, 570, 618, 666; V 561, 640, 644, 834; VI 46, 721, 815, 879; VII 44, 55, 95, 157, 681; VIII 163, 325, 722; IX 20, 41, 97, 250, 281, 316, 362, 475, 518, 620, 811; X 29, 229, 356, 420, 492, 495, 756, 776, 802; XI 146, 175, 775, 833, 857; XII 74, 79, 880.

D) II b 1 Patronimici, antroponimi, etnonimi

La collocazione in *rejet* può avere la funzione di sottolineare il carattere evocativo dei nomi, come emerge chiaramente da un passo stilisticamente ricercato quale *Aen.* VIII 157 ss.

nam memini Hesionae uisentem regna sororis
Laomedontiaden Priamum, Salamina petentem,
protinus Arcadiae gelidos inuisere finis.
tum mihi prima genas uestibat flore iuuentas,
mirabarque duces Teucros, **mirabar et ipsum**
Laomedontiaden; sed cunctis altior ibat
Anchises: mihi mens iuuenali...

L'ammirazione di Evandro per Priamo è espressa mediante un verso solenne e cadenzato costituito da quattro parole (v.158),¹⁷⁴ l'anafora del verbo *miror* con variazione nell'esposizione all'ictus metrico, e la giustapposizione interstichica *ipsum / Laomedontiaden*.¹⁷⁵ Il successivo *rejet* del nome *Anchises*, seguito da forte pausa sintattica, acquista in questo contesto un'enfasi ancora maggiore, come appare chiaro dalla semantica dell'espressione (*sed cunctis altior ibat*).¹⁷⁶ Un simile effetto stilistico caratterizza anche *Aen.* X 29

muris iterum imminet **hostis**
nascentis Troiae nec non exercitus alter,
atque iterum in **Teucros Aetolis** surgit ab Arpis
Tydides.

¹⁷⁴ Cfr. Eden 1975, *ad loc.* «four-word lines are rare enough to be arresting» e Von Albrecht 2012, p. 205, che, sottolineando la rilevanza stilistica di tali versi («poiché di regola un esametro latino contiene almeno cinque parole *i versi di quattro sole parole* appaiono come in scrittura spaziata»), rileva (p. 206) l'enfasi di Evandro nello scandire lentamente il nome dell'eroe e cita per il medesimo effetto stilistico *Aen.* VIII 103 *Amphitryoniadae magno diuisque ferebat*, dove il lungo patronimico evidenzia la prestantza fisica di Ercole, e *Aen.* IV 542 *Laomedontae sentis periuria gentis* («Didone sottolinea il tradimento di Enea sillabando per intero il lungo nome dello spergiuro antenato dei Troiani»).

¹⁷⁵ Sulla particolare ripetizione si veda la sezione «Effetti stilistici del rapporto tra ictus e accento», pp. 199 ss.

¹⁷⁶ Cfr. Eden 1975, *ad loc.*: «heavy emphasis».

dove il poeta rende il pathos e il timore delle parole di Venere attraverso una serie di studiati accorgimenti stilistici. La collocazione in fine di verso conferisce un' enfasi particolare al termine *hostis*, sottolineandone l'idea di pericolo e minaccia (*imminet*), che appare maggiore in relazione alla debolezza della “neonata” città di Troia. Al verso successivo la giustapposizione dei termini *Teucros Aetolis*, a ponte della pentemimera, riflette l'opposizione militare dei due popoli,¹⁷⁷ mentre al verso 29 il patronimico *Tydides*, messo in rilievo dal *rejet* e dalla pausa sintattica,¹⁷⁸ evoca nelle parole di Venere paura e terrore: Diomede, l'eroe che ha già combattuto contro la dea, infliggendole dolorose ferite, ora risorge (*iterum surgit*) dalla terra come un mostro minaccioso.¹⁷⁹

In *Aen.* VII 678 ss.

Nec Praenestinae fundator defuit urbis,
 Volcano genitum pecora inter agrestia regem
 inuentumque focus omnis quem credidit aetas,
Caeculus.

la ricercatezza stilistica del passo è evidente nella collocazione del pronome *quem*, dislocato di dieci parole rispetto all'inizio della relativa (non ci sono casi analoghi nell'*Eneide*), e del nome *Caeculus* fortemente posposto e messo in rilievo dal *rejet*.¹⁸⁰

Ancora particolarmente espressivo è il caso di *Aen.* X 491 s.

‘Arcades, haec’ inquit ‘memores mea dicta referte
Euandro: qualem meruit, Pallanta remitto’

dove la collocazione del nome di Evandro, in *rejet* e prima di pausa metrico-sintattica, suggerisce una nota di scherno e di crudele ironia (già evidente

¹⁷⁷ Si veda la sezione “Ordine delle parole e Senso”, pp. 306 ss.

¹⁷⁸ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*

¹⁷⁹ L'immagine del guerriero che sorge dalla terra richiama *Aen.* VI 625 *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*.

¹⁸⁰ Sulla posposizione di *quem* e sull'enfasi del *rejet* del nome cfr. Horsfall 2000, *ad loc.*

nell'aggettivo *memores*): Turno pronuncia con enfasi il nome di colui al quale ha ucciso il figlio "meritatamente" (*qualem meruit*).¹⁸¹

Stilisticamente rilevanti sono anche i casi in cui un toponimo è messo in rilievo dal *rejet*, come nell'emblematico *Aen.* II 325

uenit summa dies et ineluctabile tempus
Dardaniae. fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum; ferus omnia Iuppiter Argos
transtulit; incensa Danaï dominantur in urbe

dove la collocazione di *Dardaniae*, sottolineata dalla pausa metrico-sintattica, accresce il *pathos* delle parole del morente Panto.¹⁸²

Ha una chiara funzione espressiva anche l'*ordo verborum* di *Aen.* VII 41

tu uatem, tu, diua, mone. dicam horrida bella,
dicam acies actosque animis in funera reges
Tyrrhenamque manum **totamque** sub arma coactam
Hesperiam. maior rerum mihi nascitur ordo,
maius opus moueo.

dove, in un passo caratterizzato da una serie di anafore (*tu-tu; dicam-dicam; maior-maius*) il *rejet* del toponimo sottolinea in un *climax* l'estensione delle forze in campo: le guerre che il poeta si accinge a cantare riguardano tutta l'Esperia (particolarmente pregnante l'aggettivo *totam*).

Non è casuale che il medesimo effetto stilistico sia suggerito dalla figura a pochi versi di distanza, in *Aen.* VII 55

multi illam magno e Latio **totaque** petebant
Ausonia; petit ante alios pulcherrimus omnis
Turnus, auis atausque potens, quem regia coniunx
adiungi generum miro properabat amore;

¹⁸¹ Per il chiaro parallelismo anche di tipo formale tra questo passo e *Aen.* II 547 ss. (le parole dissacranti di Pirro a Priamo morente) e per il motivo già omerico della derisione dei parenti della vittima si veda Harrison 1991, *ad loc.*

¹⁸² Cfr. p. 36.

dove ancora un *climax* culmina nel *rejet* del termine *Ausonia*: Lavinia è desiderata non solo nel Lazio, ma addirittura in tutta l’Ausonia (si noti il simile iperbato dell’aggettivo *tota* nei due passi esaminati).¹⁸³ La figura in entrambi i casi è impiegata per sottolineare, contrariamente all’evidenza storica, la portata della guerra del Lazio.¹⁸⁴

Merita, invece, una trattazione particolare *Aen.* III 523

cum procul obscuros collis humilemque uidemus
Italiam. Italiam primus conclamat Achates,
Italiam laeto socii clamore salutant.

dove il *rejet*, associato alla ripetizione lessicale, e alla sinalefe a ponte della pausa sintattica, suggerisce, con un chiaro valore mimetico, il passare di bocca in bocca della parola *Italia*.¹⁸⁵

¹⁸³ La reminiscenza catulliana dell’incipit *multi illam* (cfr. LXII *multi illum pueri, multae optauere puellae*) contribuisce a rendere leggendarie le nozze con la regale Lavinia, agognate da tutti i popoli limitrofi. Su questo formal echo vedi Horsfall 2000, *ad loc.* e Wills 1996, pp. 280 s.

¹⁸⁴ Cfr. Horsfall 2000, *ad loc.* sottolinea il «V’s systematic enlargement of the scale of the conflict».

¹⁸⁵ Per l’analisi del passo si veda p. 144 ss. Sulla particolare sinalefe a ponte della pausa sintattica si veda anche p. 140 ss. Un effetto per certi versi analogo è riscontrabile in *Aen.* XI 139 s. *Et iam Fama uolans, tanti praenuntia luctus, / Euandrum Euandrique domos et moenia replet*, dove la sinalefe associata alla ripetizione del nome Evandro sembra essere mimetica del susseguirsi incalzante delle voci.

D) II b 2 *Vocativi*

Il *rejet* può mettere in rilievo un vocativo (nome proprio, aggettivo o aggettivo sostantivato),¹⁸⁶ conferendo solennità o pathos alla dizione.

Un caso emblematico è *Aen.* XI 173 ss.

tu quoque nunc stares immanis truncus in armis,
esset par aetas et idem si robur ab annis,
Turne. sed infelix Teucros quid demoror armis?

dove il termine in *rejet* è ulteriormente messo in rilievo dall'iperbato (*tu ... Turne*): Evandro, disperato per la morte di Pallante, pronuncia con enfasi e odio il nome dell'uccisore del figlio.¹⁸⁷

Il carattere enfatico della figura è spesso rimarcato dall'interiezione *o* come nel ricercato caso di *Aen.* VII 594 ss.

'frangimur heu fatis' inquit 'ferimurque procella!
ipsi sacrilego pendetis sanguine poenas,
o miseri. te, Turne, nefas, te triste manebit
supplicium, uotisque deo uenerebere seris.

dove il *rejet* evidenzia la semantica di *miseri*, suggerendo una nota di compassione nelle parole di Latino. Al periodo successivo la sequenza *Turne nefas*, dinamizzata dalla ribattuta e messa in rilievo dalla eptemimera, è incorniciata dall'anafora del pronome *te* dal valore deittico o patetico, mentre l'ulteriore *rejet* mette in rilievo il termine *supplicium*.¹⁸⁸ Un valore chiaramente patetico ha la ancora la figura in *Aen.* IX 428

¹⁸⁶ L'elemento caratterizzante di questa tipologia è la funzione di vocativo, a prescindere dalla categoria grammaticale del termine in *rejet*. Nei casi in cui il vocativo è sintatticamente indipendente dal contesto (ovvero quando non presenti aggettivazione nel verso precedente), la sua collocazione in *rejet* non comporta spezzatura di sintagma, ma ha comunque un'evidente funzione di messa in rilievo.

¹⁸⁷ Cfr. Horsfall 2003, *ad loc.* Sulla collocazione di un vocativo trocaico in *rejet* cfr. Winbolt 1903, p. 11.

¹⁸⁸ Cfr. Horsfall 2000, *ad loc.* Sulla ribattuta si veda la sezione "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

**me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum,
o Rutuli!**

dove il pathos e l'urgenza delle parole di Niso, che disperato vuol salvare il compagno, è resa mediante la ripetizione del pronome personale *me* (nei primi due membri suggestivamente privo di reggenza grammaticale), la doppia sinalefe, e il *rejet* del vocativo.¹⁸⁹ L'anafora è associata al *rejet* anche in *Aen.* XII 75

**ne, quaesio, ne me lacrimis neque omine tanto
prosequere in duri certamina Martis euntem,
o mater; neque enim Turno mora libera mortis**

dove è messo in rilievo l'appellativo onorifico *mater*.

Meritano una trattazione a parte due passi altamente patetici e stilisticamente rilevanti in cui il *rejet* enfatizza suggestivamente la semantica del termine *crudelis*. In *Aen.* IX 483

**hunc ego te, Euryale, auspicio? tune ille senectae
sera meae requies, potuisti linqere solam,
crudelis? Nec te, sub tanta pericula missum**

lo sconforto della madre di Eurialo dinanzi al corpo irricognoscibile del figlio è reso al verso 481 mediante la giustapposizione dei pronomi *ego te*, che sottolinea lo stretto rapporto emotivo (in questo caso parentale),¹⁹⁰ dal raro uso del pronome dimostrativo *hic* riferito ad una seconda persona, e dalla serie di sinalefi che suggerisce l'emotività dell'allocuzione.¹⁹¹ Il pathos emerge ancora chiaramente, qui come altrove in Virgilio, oltre che nel *rejet*, anche nell'apposizione: *senectae / sera meae requies*.¹⁹² L'altro caso di *crudelis* in *rejet* è *Aen.* IV 311

¹⁸⁹ Hardie 1994, *ad loc.* Per questo tipo di "pathetic elysion" si veda p. 162 ss.

¹⁹⁰ Per questo tipo di giustapposizione si veda pp. 315 ss.

¹⁹¹ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

¹⁹² Cfr. *Aen.* XII 57 s. *spes tu nunc una, senectae / tu requies miserae; Aen.* VIII 581 *care puer, mea sola et sera uoluptas*. Per le apposizioni con valore patetico si veda nota n. 79.

quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum,
crudelis? quid? si non arua...

nell'aspro ed amaro rimprovero di Didone ad Enea, che si appresta a lasciarla persino a costo di affrontare i pericoli del mare d'inverno.¹⁹³

Oltre al pathos il rejet del vocativo può conferire solennità alla dizione, come appare evidente in *Aen.* XI 5 ss.

ingentem quercum decisis undique ramis
constituit tumulo fulgentiaque induit arma,
Mezenti ducis exuuias, tibi **magne** tropaeum
bellipotens,

e in *Aen.* XI 785 ss.

'summe deum, sancti custos Soractis Apollo,
quem primi colimus, cui pineus ardor aceruo
pascitur, et medium freti pietate per ignem
cultores multa premimus uestigia pruna,
da, **pater**, hoc nostris aboleri dedecus armis,
omnipotens'.

dove la figura contribuisce ad enfatizzare gli altisonanti composti *bellipotens* e *omnipotens*.

¹⁹³ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*

D) II b 3 Rejet + apposizione

In alcuni casi il sostantivo in *rejet* non è messo in rilievo dalla fine del periodo, ma da un'apposizione, che generalmente si estende fino alla fine del verso. Un esempio emblematico è *Aen.* I 279 ss.

quin aspera Iuno,
quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat,
consilia in melius referet mecumque fouebit
Romanos, rerum dominos gentemque togatam.

dove l'enfasi delle parole di Giove, che profetizza il futuro di Roma, è evidente oltre che nel ritmo spondiaco ad inizio di esametro, anche nella collocazione del termine *Romanos*, che, messo in rilievo dal *rejet* e dalla pausa metrica, è dilatato in una duplice apposizione. Un caso simile è *Aen.* I 357 ss.

tum celerare fugam patriaque excedere suadet
auxiliumque uiae ueteres tellure recludit
thesauros, ignotum argenti pondus et auri

dove il ritmo dattilico, che dice l'urgenza della fuga (notevole in tal senso il dinamismo suggerito dalla ribattuta in clausola *tellure recludit*),¹⁹⁴ è in evidente contrasto con l'insistita serie di spondei, che al verso 359 convergono con il *rejet* del sostantivo e con l'apposizione, sottolineando le dimensioni e il valore del tesoro.

Un valore marcatamente patetico ha il *rejet* seguito dal termine *reliquiae* in apposizione come in *Aen.* I 29 ss.

his accensa super iactatos aequore toto
Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli,
arcebat longe Latio, multosque per annos
errabant acti fatis maria omnia circum.

¹⁹⁴ Sulla ribattuta si veda la sezione "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

(i Troiani altro non sono che *reliquiae* della strage compiuta dai Greci e da Achille);¹⁹⁵ nel caso analogo di *Aen.* III 85 ss.

‘da propriam, Thymbraee, domum, da moenia fessis
et genus et mansuram urbem; serua altera Troiae
Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli.’

e ancora in *Aen.* VII 243 s.

dat tibi praeterea fortunae parua prioris
munera, reliquias Troia ex ardente receptas

dove il *rejet* mette in evidenza i *munera* dei Troiani, piccoli, ma preziosi in quanto scampati alla rovina di Troia.¹⁹⁶

Un valore marcatamente patetico è riscontrabile anche in *Aen.* X 467 ss.

‘stat sua cuique dies, breue et inreparabile tempus
omnibus est uitae; sed famam extendere factis,
hoc uirtutis opus. Troiae sub moenibus altis
tot gnati cecidere deum; quin occidit una
Sarpedon, mea progenies; etiam sua **Turnum**
fata uocant metasque dati peruenit ad aeu.’

nelle parole di consolazione rivolte da Zeus al figlio Ercole, che chiede invano di salvare Turno. Il nome *Sarpedon*, messo in rilievo dalla collocazione in *rejet*, dalla pausa metrica, e dall’apposizione *mea progenies*, risuona carico di pathos sulle labbra del re degli dei, impotente nell’opporsi alla morte del figlio.¹⁹⁷ La

¹⁹⁵ Sull’ascendenza greca dell’apposizione *reliquias Danaum* (cfr. Aesch. *Ag.* 517 στρατὸν ... τὸν λελειπμένον δορός) e sulla prosodia della prima sillaba di *reliquias*, trattata come lunga in poesia esametrica, cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*

¹⁹⁶ L’accusativo *reliquias* è impiegato ancora in un’apposizione patetica in *Aen.* VIII 355 s. *haec duo praeterea disiectis oppida muris, / reliquias ueterumque uidet monumenta uirorum.*

¹⁹⁷ Harrison 1991, *ad loc.* sottolinea l’enfasi di *quin*, che nell’espressione *quin occidit una Sarpedon* richiama il topos del *occidit et* (“morì anche”) impiegato da Virgilio in un passo

collocazione a cornice del verso dei nomi dei due eroi sottolinea ancora che anche Turno dovrà condividere la stessa sorte di Sarpedonte.¹⁹⁸

Un'idea di solennità e grandezza è invece sottolineata dalla figura in *Aen.* III 704 s.

arduus inde Acragas ostentat maxima longe
moenia, magnanimum quondam generator equorum;

dove il *rejet* e l'apposizione sono impreziositi da un elegante sistema di allitterazioni (*arduus Acragas* con gioco etimologico,¹⁹⁹ *maxima-moenia-magnanimum*).

Un discorso a parte merita infine il ricercato *ordo verborum* di *Aen.* VI 842 s.

quis Gracchi genus aut **geminos, duo fulmina belli,**
Scipiadas, cladem Libyae,...

dove il modulo manieristico dell'apposizione interposta tra aggettivo e sostantivo (*geminos duo fulmina belli / Scipiadas*) è associata al *rejet* del patronimico Scipiadas e ad un'ulteriore apposizione (*cladem Libyae*).²⁰⁰

fortemente patetico, *Aen.* II 426 ***cadit et Ripheus, iustissimus unus / qui fuit in Teucris et seruantissimus aequi / (dis aliter uisum)***.

¹⁹⁸ Cfr. la sez. "Ordine delle parole e senso", pp. 306. Rilevante è anche il particolare ritmo della clausola costituita da due bisillabi non preceduti da monosillabo, sulla quale si veda Harrison 1991, *ad loc.*, Norden 1970⁵, p. 447 s. e Winbolt 1903, p. 137 s., che ne osserva la maggiore frequenza negli ultimi libri dell'*Eneide* e in particolare nel decimo.

¹⁹⁹ O'Hara 1996, pp. 149 s.

²⁰⁰ Per la storia della schema di ascendenza alessandrina si veda Solodow 1986, pp. 129-153. La figura è impiegata 9 volte nelle *Bucoliche*, 3 nelle *Georgiche* e 3 nell'*Eneide* (oltre ad *Aen.* VI 841 s.; e *Aen.* III 305 *et geminas, causam lacrimis, sacrauerat, aras* 537 *quattuor hic, primum omen, pecus*, citati da Solodow, si aggiunga anche *Aen.* I (=georg. IV 168) *ignauum fucos pecus a praesepibus arcent*.

D) II c *Rejet di aggettivo*

La collocazione in *rejet* associata ad una forte pausa sintattica è una delle strategie più efficaci per mettere in rilievo un aggettivo. Posposto al sostantivo cui è concordato (contrariamente all'uso normativo), esso non sortisce l'effetto di creare un'attesa nel lettore, ma costituisce un'ulteriore e inattesa aggiunta di senso, ad un periodo che sembra in sé già concluso. Tale uso stilistico, definito da Mackail "superflux",²⁰¹ è spesso impiegato per sottolineare la semantica di aggettivi indicanti colore, materia o grandezza, participiali, per aggiungere una suggestiva notazione psicologica o patetica.

D) II c 1 *Notazioni sensoriali*

La collocazione in *rejet* è spesso sfruttata per mettere in rilievo notazioni di tipo sensoriale, suggerite in particolar modo da aggettivi indicanti colore.²⁰² Emblematico è *Aen.* IX 267 ss.

si uero capere Italiam sceptrisque potiri
contigerit uictori et praedae dicere sortem,
uidisti, quo Turnus equo, quibus ibat in armis
aureus: ipsum illum, clipeum cristasque **rubentis**
excipiam sorti, iam nunc tua praemia, Nise.

dove il *rejet* non solo mette in rilievo l'aggettivo dattilico *aureus* dal valore predicativo, ma contribuisce anche ad incorniciare elegantemente il verso tra le due notazioni coloristiche (*aureus-rubentis*).²⁰³ Il medesimo aggettivo è ancora in *rejet* in *Aen.* IV 238 ss.

²⁰¹ Cfr. Quinn 1968, p. 423: «a marked feature of Virgil's style is what Mackail called *superflux*. A statement which seems complete at the end of a line flows on again in the next».

²⁰² Lo stesso valga per alcuni casi di giustapposizione interstichica. Cfr. pp. 43 ss.

²⁰³ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.* Su queste corrispondenze a cornice del verso si veda la sezione dedicata, pp. 320 ss.

dixerat. ille patris magni parere parabat
imperio; et primum pedibus talaria neccit
aurea, quae sublimem alis siue aequora supra
seu terram rapido pariter cum flamine portant.

dove l'eccezionalità dei talari di Mercurio è sottolineata dalla figura e dall'ampia relativa dal volere descrittivo; in *georg.* IV 273 ss.

namque uno ingentem tollit de caespite siluam
aureus ipse; **sed** in foliis quae plurima circum
funduntur uiolae sublucnet purpura nigrae

dove il *rejet* (*aureus ipse*) non solo mette in rilievo la notazione coloristica, ma conferisce anche dinamismo alla ripartenza sintattica successiva mediante l'efficace ribattuta a ponte della pausa sintattica (*ipse sed*); e *Aen.* VI 143 ss.

primo auulso non deficit **alter**
aureus, et simili frondescit uirga metallo

già trattato tra i casi di giustapposizione interstichica. Particolarmente suggestivo è *Aen.* VIII 243

non secus ac si qua penitus ui terra dehiscens
infernus **re**seret sedes et **regna re**cludat
pallida, dis inuisa, superque immane barathrum
cernatur,...

dove il *rejet*, oltre a mettere in rilievo l'aggettivo dattilico indicante colore, conferisce dinamismo all'elegante struttura chiastica del *dicolon adundans* (*infernus reseret sedes- regna recludat / pallida*), scandita da allitterazione prefissale in *re-*.

In altri casi l'aggettivo indicante colore, collocato in *rejet*, è ulteriormente sottolineato dalla tritemimera, come in *Aen.* IV 242 ss.

tum uirga capit: hac animas ille euocat Orco
pallentis, alias sub Tartara tristia mittit;

Aen. V 121 ss.

Sergestusque, domus tenet a quo Sergia nomen,
Centauro inuehitur magna, Scyllaque Cloanthus
caerulea, genus unde tibi, Romane Cluenti

dove è notevole anche il sistema delle allitterazioni a cornice dei versi 122 e 123, e la relativa con apostrofe, che conferisce enfasi e solennità alla dizione; *Aen.* VI 640 s.

largior hic campos aether et lumine uestit
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.

e l'analogo caso di *Aen.* XII 411 ss.

hic Venus indigno nati concussa dolore
dictamnum genetrix Cretaea carpit ab Ida,
puberibus caulem foliis et flore comantem
purpureo (non illa feris...

Una trattazione a parte merita il suggestivo caso di *Aen.* II 529

Ecce autem elapsus Phyrri de caede Polites,
unus natorum Priami, per tela, per hostis
porticibus longis fugit et uacua atria lustrat
saucius. illum ardens infesto uulnere Pyrrhus

nel quale il *superflux* sembra combinarsi con il fenomeno della cosiddetta *temporary ambiguity*,²⁰⁴ ribaltando il senso di tutto il periodo. Polite, fino al verso

²⁰⁴ Su questo particolare tipo di ambiguità (la questione è a tutt'oggi piuttosto controversa) si veda O'Hara 1997, p. 250 (con bibliografia alla n. 13).

528, sembra scampato alla strage di Pirro ed è quello che crede il lettore, seguendo con ansia la sua fuga, connotata suggestivamente dallo stilema epico in clausola *per tela per hostis* e dilatata in un ulteriore verso (*porticibus longis fugit et vacua atria lustrat*) che sarà riproposto leggermente variato in *Aen* XII 474 *peruolat et pinnis alta atria lustrat hirundo*. L'aggettivo *saucius*, inatteso, ribalta le aspettative del lettore e specifica che Polite è già morente, evocando e riconnotando l'intero suo percorso di fuga, che adesso ci appare, alla luce della inquietante notazione coloristica, come una lunga scia di sangue.²⁰⁵ Ancora colorismo e pathos sono evidenziati dal *rejet* in *Aen*. II 353

succurritis urbi

incensae: moriamur et in media arma ruamus.

una salus uictis nullam sperare salutem.

dove il *superflux* dell'aggettivo *incensae* aggiunge drammaticità alla situazione: non c'è speranza nel soccorrere una città ormai in fiamme.

Accanto agli aggettivi indicanti colore si segnala una serie di casi in cui il *rejet* mette in evidenza altre notazioni sensoriali mediante un aggettivo indicante materia come nel caso emblematico di *Aen*. II 481

ipse inter primos correpta dura bipenni

limina perrumpit postisque a cardine uellit

aeratos; iamque excisa trabe firma cauauit

dove la l'aggettivo *aeratos*, messo in rilievo dalla pausa metrica e sintattica, sottolinea la solidità delle porte e il conseguente sforzo necessario per abbatterle.²⁰⁶ Una simile espressività caratterizza anche *Aen*. XII 663 ss.

circum hos utrimque phalanges

stant densae strictisque seges mucronibus horret

²⁰⁵ Cfr. Austin 1964, *ad loc.* Rileva l'espressività della figura («the run-over word has been kept back as long as possible, with dramatic effect») e il suo carattere di *superflux* («in 467 the effect of *incidit* is rather different, since the sense of the previous line would be incomplete without it»).

²⁰⁶ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*

ferrea; tu currum...

dove l'aggettivo dattilico è suggestivamente messo in rilievo: è di ferro la messe che si erge dalla falangi. Fortemente espressiva è la collocazione dell'aggettivo in *Aen.* III 225 s.

at subito horrifico lapsu de montibus adsunt
Harpyiae at magnis quatiunt clangoribus alas,
diripiuntque dapes contactuque omnia foedant
immundo; tum uox taetrum dira inter odorem.

dove il *rejet* mette in rilievo efficacemente il disgusto di Enea e dei suoi per le immonde e fetide Arpie.

In altri casi sono collocate in *rejet* notazioni di tipo acustico, come in *Aen.* IX 418 s.

dum trepidant, it hasta **Tago** per tempus utrumque
stridens traiectoque haesit tepefacta cerebro

dove in un *ordo verborum* iconico del tragitto della lancia (suggestivo l'effetto di dinamismo suggerito dalla ribattuta *hasta Tago*),²⁰⁷ il participio spondiaco sottolinea lo stridere dell'arma attraverso il capo del guerriero (*per tempus*). L'effetto stilistico è deliberatamente ricercato come conferma l'altro simile caso di *stridens* in *rejet*, *Aen.* IV 184 s.

nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno

Particolarmente suggestivo è *Aen.* IX 54 s.

clamore excipiunt socii fremituque sequuntur

²⁰⁷ Sulla ribattuta si veda la sezione dedicata, pp. 245 ss. Sul particolare tipo di iconicità in cui la successione dei lessemi riflette la traiettoria di una lancia o la corsa di un guerriero si veda Tarrant 2012, *ad Aen.* XII 353 s., 749 ss., e qui pp. 284 s.

horrisono: Teucrum mirantur inertia corda,...

dove accanto alla nozione di suono il *rejet* del composto *horrifico* esprime una nota di terrore: il fremito delle armi risuona minaccioso e terrificante.

D) II c 2 *Notazioni psicologiche*

In alcuni casi il *rejet* di aggettivo o participio ha la funzione di aggiungere una significativa notazione psicologica come nel suggestivo *Aen.* II 330

fundit equus victorque Sinon incendia miscet
insultans. portis alii bipatientibus adsunt

dove l'aggiunta inattesa di *insultans*, dopo un verso chiuso da due verbi e sintatticamente compiuto, sottolinea suggestivamente la folle e perversa gioia dell'ingannatore Sinone dinanzi alla città di Troia divorata dalla fiamme.²⁰⁸ Particolarmente significativi sono anche i due casi di *rejet*, che, non a caso a breve distanza, hanno la funzione di mettere in rilievo l'eccezionale ira di Enea in conclusione dell'intero poema: *Aen.* XII 945 ss.

ille, oculis postquam saeui monumenta doloris
exuuiasque hausit, furiis accensus et ira
terribilis: 'tunc hinc spoliis indute meorum
eripiare mihi? Pallas te hoc uulnere, Pallas
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'
hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
feruidus; ast illi soluuntur frigore membra
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.²⁰⁹

²⁰⁸ Austin 1964, *ad loc.* rileva il carattere di *superflux* del *rejet*: («The run-over is particularly effective since the sentence could have been ended at *miscet*, and so the word has special prominence»).

²⁰⁹ È evidente la messa in rilievo di *feruidus*, solo qui collocato in *rejet* nell'*Eneide* (altre occorrenze in quarta e quinta sede). Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.*

Simili notazioni psicologiche sono evidenziate dal *rejet* in *Aen.* XII 669 ss.

ut primum discussae umbrae et lux reddita menti,
ardentis oculorum orbis ad moenia torsit
turbidus eque rotis magnam respexit ad urbem.

e ancora nel suggestivo caso di *Aen.* VIII 1 ss.

Vt belli signum Laurenti Turnus ab arce
extulit et rauco strepuerunt cornua cantu
utque acris concussit equos utque impulit arma
extemplo turbati animi simul omne tumultu
coniurat trepido Latium saeuitque iuuentus
effera.

dove il lungo periodo culmina nell'aggettivo *effera*.²¹⁰ Notevole è anche il caso di *Aen.* IV 72

uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat

dove in bella similitudine (il condottiero troiano è paragonato ad un pastore che ha ferito, a sua insaputa, una cerva) il *rejet* evidenzia il contrasto tra l'inconsapevolezza di Enea, ignaro di aver colpito profondamente l'animo di Didone, e la forte passione che invece percepisce chiaramente la regina nel profondo del suo cuore.²¹¹ A questo caso si può accostare *Aen.* II 370 ss.

Primus se Danaum magna comitante caterua

²¹⁰ Per l'analisi del passo si veda pp. 149 s. Diverso l'effetto stilistico di *Aen.* VIII 483 s. *quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni / effera?*, dove la collocazione in *rejet* conferisce, qui come altrove (vedi *infra*), enfasi alla domanda.

²¹¹ Cfr. Austin1955, *ad loc.*

Androgeos offert nobis socia agmina credens
inscius, atque ultro uerbis compellat amicis

dove la drammatica e fatale inconsapevolezza di Angrogeo, che, dinanzi ai nemici crede erroneamente di trovarsi di fronte ai commilitoni, è messa in rilievo dal *rejet* in contrasto semantico con il participio in fine di verso (*credens / in*scius),²¹² e ancora in XII 420 s.

fouit ea uulnus lympha longaeuus Iapyx
ignorans, subitoque omnis de corpore fugit
quippe dolor...

Merita infine una trattazione particolare *Aen.* V 841

cum leuis aetheriis delapsus Somnus ab astris
aera dimouit tenebrosum et dispulit umbras,
te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans
insoniti; puppique deus consedit in alta.

dove una sintomatica convergenza di effetti stilistici conferiscono una toccante nota patetica al passo. Il primo verso con i due dattili iniziali suggerisce la discesa veloce del Sonno dalle regioni celesti, mentre l'insistito sigmatismo è un ingannevole sussurro, non benignamente ristoratore, ma foriero di morte. Il verso successivo è immerso, infatti, in un'atmosfera angosciosa, dominato dal sema delle tenebre (*aera-tenebrosum-umbras*), dal suono cupo della *u* nel secondo emistichio,²¹³ e dal ritmo spondiaco, che dice qui lo sforzo del Sonno che si fa

²¹² Cfr. Horsfall 2008, *ad loc.*, sottolinea che qui *in*scius è plausibile ripresa di νήπιος in *rejet* in Hom. *Il.* II 38 e II 873. In questi casi, come in *Aen.* VI 171 s. *Sed dum forte caua dum personat aequora concha, / demens, et cantu uocat in certamina diuos...* si deve però osservare, come evidenziato dalla punteggiatura, una certa indipendenza sintattica dell'aggettivo, che, più che avere un valore predicativo, sembra segnalare il giudizio del poeta.

²¹³ Cfr. Jackson Knight 1966², p. 302, che, specificando che è sempre il contesto ad orientare una determinata interpretazione del valore stilistico dei suoni («a single sound does not always have the same emotional value. It depends on many sorts of context»), rintraccia nel suono *o* ed *u* la

strada a fatica nelle tenebre (l'azione è amplificata nel *dicolon abundans* e scandita dall'allitterazione prefissale *dimouit, dispulit*) per raggiungere, quasi in una caccia angosciosa, la sua preda.

Nel verso 840, impreziosito da due serie di triplici allitterazioni (*te tibi tristia – Palinure petens portans*), il poeta reduplica il pronome personale, posto enfaticamente ad apertura dei due emistichi, specificando, mestamente, la vittima prescelta dal Sonno. Anche l'interazione di *ictus* e accento sembra connotare ulteriormente il verso: il *clash* di *ictus* e accento che si registra nel solo participio *petens*, isola e mette in rilievo il verbo, conferendogli un particolare dinamismo, che ben si sposa con il suo carattere di ostilità,²¹⁴ mentre la corrispondenza nell'espressione *sòmnia tristia pòrtans* è "melodiosamente narcotica".

Ritmo e sintassi di questo verso fortemente suggestivo sembrano indicare quindi che il periodo sia concluso, ma il "motivo" caratterizzante del passo deve essere ancora aggiunto. In una parola isolata (*insoniti*), una *lonely word*, il poeta condensa e dice il dramma della guerra e della storia. La morte di Palinuro come di tanti altri - Rifeo ne è forse l'esempio più significativo - è la morte di un innocente, che sembra almeno sul piano e nella prospettiva del singolo individuo non avere per Virgilio alcuna plausibile spiegazione.

capacità di rendere «strength, darkness, stern sadness, and solemn, reverberating fear», atmosfere evocate chiaramente nel verso in questione.

²¹⁴ Cfr. Jackson Knight 1966², p. 295: «expressionally, heterodyne gives the line constriction and reluctance, and denotes obstruction and effort». Sul controverso valore stilistico dell'interazione tra *ictus* e accento si veda Jackson Knight 1939, e qui la sezione dedicata, pp. 198 ss.

D III)

EFFETTI STILISTICI DELL'APRÈS REJET

La ripartenza sintattica collocata dopo il *rejet*, strettamente legata ad esso da un punto di vista ritmico-semanticò, può sottolineare un'idea di immediata consequenzialità, di opposizione (nel modulo tipico dell'*asyndeton oppositivum*), chiarire quanto espresso precedentemente (*asyndeton explicativum*), aggiungere una descrizione o un commento.

Per indicare tale figura adotteremo d'ora in avanti la definizione generica di *après-rejet*, distinguendola dal fenomeno affine, ma più circoscritto del *contre-rejet*, che, come abbiamo già specificato, è la ripartenza sintattica in prossimità della fine del verso.

Anche per l'*après-rejet*, come per il *rejet*, si procederà ad analizzare i vari casi in base alla semantica dei termini e ai diversi effetti che la figura sembra suggerire.

D III A *Consequenzialità immediata*

Questa prima categoria è costituita da una nutrita serie di casi in cui l'*après-rejet* sembra conferire alla ripartenza sintattica un marcato dinamismo, particolarmente adatto ad esprimere un'idea di immediata consequenzialità, che può assumere, come vedremo, varie sfumature.

D) III A 1 *Causa-effetto in processi di tipo fisico*

Inizieremo la nostra trattazione dai casi forse più evidenti, nei quali vengono descritti due momenti di un processo di tipo fisico legati da un chiaro rapporto di causa-effetto. Un caso paradigmatico è *Aen.* II 52

sic fatus ualidis ingentem uiribus hastam
in latus inque feri curuam compagibus aluum
contorsit. stetit illa tremens, uteroque recusso

insonuere cauae gemitumque dedere cauernae

dove il *rejet* sottolinea suggestivamente il valore momentaneo del lancio, mentre l'*après-rejet*, amplificato in un *tricolon*, ne indica il conseguente effetto. In primo luogo si dovrà osservare un elemento che costituisce una costante della figura: il cambio di soggetto. Tale procedimento, qui come altrove, è ottenuto mediante la ripresa da parte di un pronome al nominativo (*illa*) del sostantivo che figura al caso accusativo nel periodo precedente (*hastam*).²¹⁵ Particolarmente ad effetto è inoltre la giustapposizione delle forme verbali (*contorsit-stetit*), che, registrando un'inversione di ritmo (da discendente nel primo verbo ad ascendente nel secondo verbo), contribuisce notevolmente ad accrescere il dinamismo del passo.²¹⁶

Questo paradigma non costituisce chiaramente uno schema fisso, ma risulta variamente declinato dal poeta con effetti stilistici differenti. L'idea di immediata e quasi elementare consequenzialità nel processo di lancio-volo di un giavellotto sembra, ad esempio, cristallizzarsi in una schema leggermente differente: verbo indicante lancio in *rejet* – pronome o nome indicante l'oggetto lanciato in prima posizione dell'*après-rejet* (non si realizza qui la giustapposizione verbale). Un caso emblematico è *Aen.* IX 411

dixerat et toto conixus corpore ferrum

conicit: **hasta uolans noctis diuerberat umbras**

dove il *rejet* verbale di *conicit*, che dice la violenza del lancio (come abbiamo già visto nel capitolo precedente), è immediatamente seguito dal cambio di soggetto per mezzo di una ripresa sinonimica (*ferrum, hasta*). Il dinamismo dell'alternanza di *rejet* e *après-rejet* va ad aggiungersi, in una sintomatica convergenza di effetti stilistici, all'efficace alternanza del ritmo spondaico del primo verso, che esprime

²¹⁵ Il movimento sintattico è modellato sull'omerico ὁ δέ, (ἦ δέ) che ha appunto l'effetto di esprimere «a swift change of subject» (cfr. Harrison 1991, *ad Aen.* X 195). Sul rapporto tra strutture omeriche e riprese virgiliane si veda Conte 2007², pp. 160 ss.

²¹⁶ Cfr. Conte 1974, *ad Lucan.* VI 179: «l'effetto è reso particolarmente sensibile dal mutamento di ritmo che tien dietro alla cesura del secondo *longum* (da un ritmo discendente – il verbo all'inizio del verso è in generale costituito da un coriambo o da un molosso- si passa ad un ritmo ascendente)».

lo sforzo del lancio (*toto conixus corpore ferrum*), e di quello dattilico del primo emistichio del verso seguente, che indica appunto il volo del giavellotto.

All'esempio appena discusso si può accostare *Aen.* X 335

tum magnam corripit hastam
et iacit: **illa uolans clipei transuerberat aera**

che, oltre per le evidenti analogie di tipo verbale (*ferrum-hasta, conicit-et iacit, volans transuerberat-uolans diverberat*), mi sembra essere un chiaro esempio di *self-echo*, anche per il medesimo effetto stilistico sortito dallo schema *rejet.-a.r.*

Interessante è il confronto con *Aen.* X 783

tum pius Aeneas hastam iacit: **illa per orbem**
aere cauum triplici, per linea terga tribusque
transiit intextum tauris opus, imaque sedit
inguine, sed uiris haut pertulit.

dove il medesimo schema *iacit:illa* è declinato nella forma del *contre-rejet* (la ripartenza sintattica *illa per orbem* è collocata dopo il quarto piede) che ha qui il differente effetto stilistico di mettere in rilievo l'idea della sospensione, invitando suggestivamente il lettore a seguire in una serie insistita di *rejet* il prolungato volo della lancia.²¹⁷

L'immagine del lancio cui segue il volo dell'arma può essere accostato al processo spinta-movimento, per il quale Virgilio ricorre spesso, non a caso, al medesimo schema in questione. Così in *Aen.* V 242

et pater ipse manu magna Portunus euntem
impulit: illa Noto citius uolucrique sagitta
ad terram **fugit** et portu se condidit alto

il verbo *impulit*, isolato in efficace *rejet*, dice la violenza della spinta, mentre l'*après-rejet*, che presenta anche qui il pronome in posizione incipitaria, descrive

²¹⁷ Per questo particolare tipo di iconicità si veda pp. 284 ss.

con un suggestivo verso olodattilico la fuga della nave. Anche questa immagine viene ripresa in un chiaro caso di *self-echo* in *Aen.* X 247

dixerat et dextra discedens **impulit** altam
haud ignara modi puppim: **fugit illa** per undas
ocior et iaculo et uentos aequante sagitta
inde aliae celerant cursus. stupet inscius ipse

che ci permette ancora di notare il differente effetto stilistico del *contre-rejet* (*fugit illa...*) rispetto all'*après-rejet* del passo precedente. Ancora rilevante è la presenza di un ulteriore *après-rejet* (*stupet inscius ipse*) che rientra nella categoria di reazione psicologica di cui ci occuperemo più avanti. Il medesimo schema spinta-movimento (associato ad un ulteriore *après-rejet* di reazione psicologica) è presente anche in *Aen.* VII 380 s.

ceu quondam torto uolitans sub uerbere turbo,
quem pueri magno in gyro uacua atria circum
intenti ludo exercent, **ille actus habena**
curuatis fertur spatiis, **stupet inscia supra**
impubesque manus mirata uolubile buxum

Una suggestione particolare è ottenuta mediante uno studiato *ordo verborum* in *Aen.* II 465

conuellimus altis
sedibus impulimusque: **ea lapsa repente ruinam**
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late
incidit.

Il lettore sente concluso il periodo nella forma verbale *impulimus* collocata in corrispondenza della pentemimera e della pausa sintattica. Ma qui è la sinalefe (*impulimusque: ea*) ad annullare la pausa metrico-sintattica, sottolineando e potenziando così il carattere di immediata consequenzialità dell'*après-rejet*. Il

movimento sintattico si conclude infine in un ulteriore *rejet* fortemente ad effetto, indicante, come abbiamo già visto nel precedente capitolo, la conclusiva e fragorosa caduta della torre (*concidit*). Si segnala ancora *Aen.* I 115

unam, quae Lycios fidumque uehebat Oronten,
ipsius ante oculos ingens a uertice pontus
in puppim ferit: excutitur pronusque magister
uoluitur in caput

nel quale l'effetto stilistico è rinforzato dal sistema delle cesure: la tritemimera dopo *puppim* sottolinea il punto di impatto dell'onda, mentre i due verbi (i due momenti del processo colpo-caduta), pur appartenendo a proposizioni diverse, vengono percepiti come un blocco unico, accostati e isolati tra la tritemimera e l'eftemimera.

Ancora un processo spinta caduta è riscontrabile nel *contre-rejet* di *Aen.* XII 291

Messapus regem regisque insigne gerentem
Thyrrenum Aulesten, auidus confundere foedus,
aduerso proterret equo: **ruit ille recedens**

mentre l'idea di spinta è solo implicita, ma comunque presente infine in *Aen.* V 33

haec ubi dicta, petunt portus et uela secundi
intendunt Zephyri; **fertur cita gurgite classis**

dove l'*après-rejet* indica il rapido movimento della nave in seguito al dispiegarsi delle vele al vento. Se a questo caso si accosta *Aen.* III 268

tendant uela Noti; **fugimus** spumantibus undis

dove è ancora presente il rapporto di consequenzialità tra le due azioni appare, evidente come l'assenza dell'*enjambement* sembra togliere, almeno in parte, dinamismo al verso.

Un'immediata reazione di tipo fisico è ancora ravvisabile in *Aen.* V 662

pars spoliand aras, frondem ac uirgulta facesque
coniciunt. **furit immissis Volcanus habenis**
transtra per et remos et pictas abiete puppis

dove la giustapposizione verbale (*coniciunt furit*), con cambio di soggetto e di ritmo, sottolinea efficacemente l'immediatezza del divampare delle fiamme in seguito al lancio dei tizzoni ardenti. Il medesimo effetto è riscontrabile in *Aen.* XII 300

obuius ambustum torrem Corynaeus ab ara
corripit et uenienti Ebyso plagamque ferenti
occupat os flammis; **olli ingens barba reluxit**
nidoremque ambusta dedit.²¹⁸

mentre in *Aen.* XI 143

Arcades ad portas ruere et de more uetusto
funereas rapuere faces: **lucet uia longo**
ordine flammaram et late discriminat agros

il *contre-rejet*, con il verbo in posizione incipitaria in una sequenza di tre bisillabi, dice il propagarsi repentino della luce delle fiaccole lungo la strada.²¹⁹

In una nutrita serie di casi l'*après-rejet* mette in rilievo una reazione di tipo acustico come l'effetto d'eco in *Aen.* IV 668

lamentis gemituque et femineo ululatu
tectis **fremunt, resonat** magnis plangoribus aether

²¹⁸ Sull'effetto stilistico dei due participi seguiti da verbo in *rejet* (*uenienti...ferenti/ occupat*) vedi n. 388.

²¹⁹ Cfr. n. 85, p. 41.

dove l'espressività del passo è evidente non solo nello iato fortemente onomatopeico *femineo ululatu*, ma anche nella giustapposizione verbale (*fremunt, resonat*), che sottolinea il propagarsi del suono dallo spazio chiuso della reggia a quello aperto del cielo (suggestiva struttura chiastica e la collocazione a cornice del verso dei termini spaziali *tecta – aether* che costituiscono i soggetti logici delle due proposizioni).²²⁰ A questo passo si può accostare, per similarità di immagini e di *ordo uerborum*, *Aen.* II 488

at domus interior gemitu miseroque tumultu
miscetur penitusque cauae plangoribus aedes
femineis **ululant; ferit** aurea sidera clamor

le strazianti urla delle donne turbano la tranquillità del cielo.²²¹ Un simile effetto stilistico è rintracciabile anche in *Aen.* XII 607

tum cetera circum
turba **furit: resonant** late plangoribus aedes

e ancora in *Aen.* VI 701

cum sese e pastu referent et longa canoros
dant per colla modos, **sonat** amnis e Asia longe
pulsa palus.

Rientrano in questa categoria anche *Aen.* VI 413

simul accipit alueo
ingentem Aenean. **gemit sub pondere cumba**

²²⁰ Per strutture chiasmiche con effetti di eco si veda anche la sezione "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

²²¹ Cfr. Horsfall 2008, *ad loc.* nota «the contrast between the still, gleaming stars and the horrors within the palace», rilevando anche il particolare ritmo conferito dalla parola dattilica in quarta sede («a curiously facile effect»), che qui a mio avviso sottolinea l'idea di tranquillità del cielo: turbati sono gli animi umani, tranquilla la volta del cielo.

dove l'*après-rejet* suggerisce che sotto il peso di Enea la barca, avvezza a trasportare essere incorporei, comincia inevitabilmente a stridere (l'aggettivo *ingentem* non è qui ozioso, ma ha la funzione di sottolineare la fisicità dell'eroe),²²² e il caso analogo di *Aen.* VIII 451

alii uentosis follibus auras
accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt
aera lacu: **gemit impositis incudibus antrum**

ancora con il verbo *gemo* in posizione incipitaria.

D III A 2) *Azione-reazione*

L'*après-rejet* è inoltre particolarmente indicato per esprimere la repentina reazione di un personaggio all'azione di un altro personaggio espressa in *rejet*. Un esempio emblematico è *Aen.* X 646

instat cui Turnus stridentemque eminus hastam
conicit; **illa dato uertit uestigia tergo**

dove al lancio dell'asta da parte di Turno segue la fuga del simulacro di Enea. La struttura *conicit – illa...* risulta identica ai casi già esaminati di lancio-volo, ma è dotata di un maggiore dinamismo, in quanto mette in scena le azioni repentine di due personaggi. Casi analoghi sono *Aen.* VI 421

cui uates horrere uidens iam colla colubris,
melle soporatam et medicatis frugibus offam
obicit; **ille fame rabida tria guttura pandens**

(al lancio dell'offa, segue la reazione avida di Cerbero); *Aen.* IX 577

²²² Cfr. Austin 1977, *ad loc.* «Virgil smiles at the thought of the big, solid mantaken on board the flimsy craft, a most unghostly passenger».

hunc primo leuis hasta Themillae
strinxerat: **ille manum proiecto tegmine demens**
ad uulnus tulit;

(il guerriero colpito dalla lancia porta la mano alla ferita); *Aen.* V 444

ostendit dextram insurgens Entellus et alte
extulit: **ille ictum uenientem a uertice uelox**
praeuidit...

(Entello sferra il colpo, Darete lo schiva)

Un caso ancor più evidente è *Aen.* IV 72

qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat

dove il valore lo schema azione-reazione (lancio del dardo-fuga della cerva) coesiste con quel valore oppositivo che spesso è associato all'asindeto (*asyndeton oppositivum*), su cui torneremo più avanti: il pastore è ignaro di aver colpito, ma non ignara è la cerva che sente il dolore e fugge lontano.²²³

D III A 3 *Reazioni psicologiche a segnali o comandi*

In altri casi l'*après-rejet* può veicolare una reazione di tipo psicologico ad un segnale, un comando. Un caso che può considerarsi a buon diritto paradigmatico della figura in questione è *Aen.* IX 504

at tuba terribilem **sonitum** procul aere canoro

²²³ Per l'analisi del passo vedi p. 97.

increpuit: **sequitur clamor caelumque remugit**

che presenta la suggestiva giustapposizione verbale con variazione di ritmo (discendente-ascendente) e rimarca l'immediata consequenzialità già esplicitata chiaramente nella semantica del verbo *sequitur*: al suono della tromba i soldati reagiscono levando un grido al cielo. Affine a questo caso, ma forse ancor più suggestivo è *Aen.* III 240

Ergo ubi delapsae **sonitum** per curua dedere
litora, **dat signum** specula Misenus ab alta
aere cauo. **invadunt socii et noua proelia temptant.**

Qui in *rejet* non è la forma verbale, ma lo strumentale *aere cauo* (*variatio* di *aere canoro* dell'esempio precedente) che non è indispensabile per la comprensione del passaggio e si configura a tutti gli effetti come un caso di *superflux*. Esso non è suggestivo di per sé, a differenza di altri esempi che abbiamo visto precedentemente, ma è sapientemente impiegato dal poeta per preparare l'*après-rejet*, che sottolinea l'immediatezza dell'esecuzione del comando. La sinalefe a ponte della cesura (*cavo. Invadunt*), qui, come abbiamo già rilevato per *Aen.* II 465 (*impulimusque: ea lapsa repente ruinam*), annullando di fatto la pausa sintattica, contribuisce ad aggiungere dinamismo e concitazione alla scena, in un'efficace convergenza di effetti stilistici.²²⁴In *Aen.* IV 167

Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum: fulsere ignes et conscius aether
conubiis, summoque ulularunt uertice Nymphae

ritorna la locuzione *signum dare*, qui in *rejet* è immediatamente seguita dall'esecuzione del comando. Lo stesso avviene in *Aen.* VII 614

ipse uocat pugnās: **sequitur** tum cetera pubes

²²⁴ Si veda la sezione sulla "Sinalefe a ponte di pausa sintattica", pp. 140 ss.

e *Aen.* III 519

postquam cuncta uidet caelo constare sereno
dat clarum e puppi **signum**; **nos castra mouemus**

dove però il dinamismo del passaggio è affievolito dal *rejet* più ampio e dal ritmo spondaico, che percorre l'intero verso, suggerendo un segnale prolungato e ben percepibile (*clarum signum*) e sottolineando la lentezza dell'operazione del *castra mouere*.

Una reazione pronta ad un comando è indicata in *après-rejet* in *Aen.* I 300

Haec ait et maia genitum **demittit** ab alto,
ut terrae utque nouae pateant Karthaginis arces
hospitio Teucris, ne fati nescia Dido
finibus arceret. **uolat ille per aëra magnum**
remigio alarum ac Libyae citus adstitit oris.

con efficace collocazione del verbo *uolat* in posizione incipitaria, e in *contre-rejet* in *Aen.* I 738

dixit et in mensam laticum libauit honorem
primaque, libato, summo tenus attigit ore;
tum Bitiae dedit **increpitans: ille impiger hausit**
spumantem pateram et pleno se proluit auro

e in *Aen.* XII 333

qualis apud gelidi cum flumina concitus Hebri
sanguineus Mauors cluqueo increpat atque furentis
bella mouens immitit equos (**illi aequore aperto**
ante Notos Zephyrumque uolant, ...

dove si segnala la ripresa pronominale a contatto *equos illi*, che sottolinea l'immediata esecuzione del comando da parte dei cavalli.

L'*après-rejet* è inoltre particolarmente efficace quando segue un comando o un'esortazione in discorso diretto. Emblematico è il caso di *Aen.* VI 407

at ramum hunc' (aperit ramum, qui ueste latebat)
'agnoscas'. **tumida ex ira tum corda residunt**

dove, dinanzi alla Sibilla che mostra il ramo d'oro, Cerbero si placa immediatamente.²²⁵ Il sistema delle cesure sottolinea anche qui suggestivamente il senso: le parole della Sibilla terminano in corrispondenza della tritemimera, mentre la sinalefe *tumida ex* evita la pausa pentemimera che qui diminuirebbe l'effetto di tutto il passaggio.

Lo stesso valga per *Aen.* IV 294

tempora, quis rebus dexter modus. **ocius omnes**
imperio **laeti** parent et iussa facessunt

dove il *contre-rejet* indica la concitazione (*ocius*) e la gioia (*laeti*) dei compagni di Enea nell'eseguire il comando.

Una medesima struttura è rintracciabile in *Aen.* VIII 278

dixerat, Herculea bicolor cum populus umbra
uelautique comas foliis innexa pependit
et sacer impleuit dextram scyphus. **ocius omnes**
in mensam **laeti** libant diuosque precantur

altro esempio di *self-echo*: il medesimo *contre-rejet* indica l'esecuzione di un ordine nel primo esempio o di un invito implicito nel secondo caso, mentre il verso successivo presenta l'aggettivo *laeti* nella medesima sede metrica ed è costruito allo stesso modo (sost-agg-verb-sost-verb).

²²⁵ Si veda la sezione sul *rejet* verbale "Esortazioni, comandi, esclamazioni, enfasi", pp. 77 ss.

D III A 4 *Reazioni psicologiche a visioni o parole*

In molti casi l'*après-rejet* può veicolare suggestivamente reazioni di tipo psicologico conseguenti a visioni macabre o numinose oppure all'ascolto di parole o notizie sconvolgenti. Abbiamo già citato in precedenza i casi di *Aen.* X 247

dixerat et dextra discedens impulit altam
haud ignara modi puppim: fugit illa per undas
ocior et iaculo et uentos aequante sagitta;
inde aliae celerant cursus. **stupet inscius ipse**

e di *Aen.* VII 380-381

ceu quondam torto uolitans sub uerbere turbo
quem pueri magno in gyro uacua atria circum
intenti ludo exercent, ille actus habena
curuatis fertur spatiis, **stupet inscius supra**
impubesque manus, mirata uolubile buxum

dove la reazione psicologica alla visione è resa dal nesso quasi pleonastico *stupet inscius* ed è rinforzato dalla collocazione in *contre-rejet*. Ancora una reazione di stupore è tratteggiata con maggiore espressività in *Aen.* V 643

haec memorans prima infensum ui corripit ignem
sublataque procul dextra conixa coruscat
et iacit. **arrectae mentes stupefactaque corda**
Iliadum.

Qui infatti in *rejet* è un verbo indicante lancio ed è seguito da un *après-rejet* che va a concludersi in un ulteriore *rejet* di singola parola.²²⁶ Ancor più suggestivo è *Aen.* IX 475

nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris

²²⁶ Per l'analisi del passo si veda p. 61.

Euryali. **at subitus miserae calor ossa reliquit**

dove, accanto alla collocazione enfatica in *rejet* del nome del defunto Eurialo, si segnala ancora una volta la sinalefe a ponte della pausa sintattica che indica l'immediatezza (*subitus*) della reazione psicofisica della madre alla insostenibile notizia della morte del figlio.²²⁷ Una medesima sintomatologia della paura è tratteggiata in *Aen.* VI 54

et talia fata
conticuit. **gelidusque Teucris per dura cucurrit**
ossa tremor funditque preces rex pectore ab imo

con efficace *rejet* del verbo *conticuit* e in *Aen.* III 29

nam quae prima solo ruptis radicibus arboros
uellitur, huic atro liquuntur sanguine guttae
et terram tabo maculant: **mihi frigidus horror**
membra quatit **gelidusque** coit formidine sanguis.

Un'interessante serie di casi presenta, inoltre, il termine *clamor* o il verbo *exclamo* in *après-rejet* come reazione ad una visione. È così in *Aen.* X 799

proripuit iuuenis seseque immiscuit armis
iamque adsurgentis dextra plagamque ferentis
Aeneae subiit mucronem ipsumque morando
sustinuit. **socii magno clamore sequuntur**²²⁸

(I *socii* accompagnano l'impresa del loro compagno con clamore); e nei casi analoghi di *Aen.* XII 730

emicat hic impune putans et corpore toto

²²⁷ Si veda la sezione sugli "Effetti stilistici della sinalefe", pp. 128 ss.

²²⁸ Cfr. *Aen.* IX 636 *Hoc tantum Ascanius. Teucris clamore secuntur* che presenta la medesima clausola *clamore secuntur*, ma ha una minore efficacia in quanto la ripartenza sintattica *Teucris clamore secuntur* non è un *après-rejet*.

alte sublatum consurgit Turnus in ensem
et ferit: **exclamant Troes trepidique Latini**

e *Aen.* X 262

stans celsa in puppi, clipeum cum deinde sinistra
extulit ardentem. **clamorem ad sidera tollunt**

Differente è il caso di *Aen.* IV 665

conlapsam aspiciunt comites, ensemque cruore
spumantem sparsasque manus. **it clamor ad alta**
atria; concussam bacchatur Fama per urbem

dove il *contre-rejet* (*it clamor...!*) indica la reazione costituita dal grido disperato delle ancelle alla visione di Didone morente, mentre l'*après-rejet* (*concussam...*), l'immediatezza della diffusione della notizia.²²⁹

D III B) *après-rejet* oppositivo

Spesso l'*après-rejet* è impiegato per introdurre l'idea di opposizione ed è equivalente a una proposizione avversativa.²³⁰ In alcuni casi tale valore è esplicitato da congiunzioni come nel suggestivo *Aen.* III 570 s.

Portus ab accessu uentorum immotus et ingens
ipse; **sed** horrificis iuxta tonat Aetna ruinis

Qui la grandezza e la sicurezza del porto, espressa al verso 570 dal ritmo spondiaco, è rimarcata dal *rejet* di *ipse* (il porto ha queste peculiarità),²³¹ mentre l'*après-rejet* marcatamente dattilico, ulteriormente dinamizzato dalla ribattuta a ponte della pausa

²²⁹ Altri casi notevoli di *après-rejet* indicante reazione psicologica sono *Aen.* VII 291 *moliri iam tecta uidet, iam fidere terrae, / deseruisse rates; stetit acri fixa dolore*, e *Aen.* V 358 *et simul his dictis faciem ostentabat et udo / turpia membra fimo. risit pater optimus olli.*

²³⁰ Per il rapporto tra pausa sintattica e antitesi cfr. Winbolt 1903, p. 5.

²³¹ Cfr. Perrell 2010, *ad loc.*

sintattica,²³² rinforza l'idea di opposizione espressa dall'avversativa. Un simile effetto è già riscontrabile chiaramente in *georg.* IV 273 ss.

namque uno ingentem tollit de caespite siluam
aureus ipse, **sed** in foliis quae plurima circum
funduntur uiolae sublucent purpura nigrae

Aen. IV 438

Talibus orabat, talisque miserrima flatus
fertque refertque soror. **sed** nullis ille mouetur
fletibus aut uoces ullas tractabilis audit;

Ma l'*après-rejet* risulta più suggestivo quando è costituito dal cosiddetto *asyndeton oppositivum* (del tipo "tu taci, io no"). In alcuni casi la contrapposizione è costruita mediante la giustapposizione di forme verbali indicanti concetti antitetici come nell'emblematico *Aen.* X 770

huic contra Aeneas, speculatus in agmine longo,
obuius **ire parat. manet** inperterritus ille
hostem magnanimum opperiens, et mole sua stat;²³³

Aen. VIII 498

toto namque fremunt condensae litore puppes
signaque **ferre iubent; retinet** longeuus haruspex

Una certa contrapposizione è rintracciabile anche in *Aen.* II 212

diffugimus uisu exsanguis. illi agmine certo
Laocoonta petunt.

²³² Si veda la sezione "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

²³³ Per l'analisi stilistica si veda p. 238.

tra la fuga scomposta dei Troiani e il movimento ordinato dei serpenti che attaccano Laocoonte (“noi fuggiamo esangui alla vista, loro **invece** in schiera ordinata si dirigono contro Laocoonte”). Altri esempi di *asyndeton oppositivum* in *après-rejet* sono *Aen.* III 494

uiuite felices, quibus est fortuna peracta
iam sua; **nos** alia ex aliis in fata uocamur

dove la presenza del pronome di prima persona giustapposto al possessivo *sua* sottolinea la differente sorte dei due gruppi; e in *Aen.* XI 583

multae illam frustra Tyrrhena per oppida matres
optavere nurum: **sola** contenta Diana
aeternum telorum et virginitatis amorem

dove è messo in rilievo il volontario isolamento di Camilla, contenta della sola attività venatoria, in contrapposizione alle numerose richieste delle madri tirrene, che la vorrebbero come nuora (“molte la desiderarono come nuora, della sola Diana appagata...”).

Ancora un valore marcatamente oppositivo ha il *contre-rejet* del citato caso di *Aen.* XII 306

Podalirius Alsum

pastorem primaque acie per tela ruentem
ense sequens nudo superimminet; **ille securi**
adversi frontem mediam mentumque reducta
disicit et sparso late rigat arma cruore

Accanto agli effetti stilistici già osservati,²³⁴ è necessario evidenziare la collocazione enfatica del pronome personale in prossimità della fine del verso, un uso virgiliano piuttosto marcato.²³⁵

²³⁴ Cfr. p. 65.

D III C) *Immediatezza dell'azione*

Già nei casi che abbiamo commentato nella sezione E I l'*après-rejet* sottolineava un rapporto di causa effetto tra due azioni e ne evidenziava la repentina successione. Appare chiaro, quindi, che la struttura è particolarmente indicata anche per descrivere un'idea di immediatezza o concitazione. In tal senso risultano paradigmatici i casi in cui l'immediatezza dell'azione è sottolineata in *après-rejet* dagli avverbi *subito*, *ocius*, *mox* e simili o da verbi che indicano un movimento rapido come *rapio*, *fugio*, *uolo*, *insequor*, o che presentano ancora il sema della successione come *sequor* e *subeo*.

D) III C 1) *Subito*

Un significativo esempio in cui l'avverbio *subito* in *après-rejet* qualifica l'immediatezza di un'azione inaspettata è rintracciabile in *Aen.* XI 609

iamque intra iactum teli progressus uterque
substiterat: **subito** erumpunt clamore furentisque
exhortantur equos

caso particolarmente ricercato che presenta una serie di studiati accorgimenti stilistici. In primo luogo si dovrà notare che il *rejet*, sottolineato da una pausa metrica e sintattica, isola un verbo statico al piuccheperfetto (*substiterat*) che indica l'arrestarsi repentino dei due personaggi e si viene a trovare in netta opposizione al dinamico *erumpo* al tempo presente. Il dinamismo dell'*après-rejet* è inoltre sottolineato dal ritmo, che diviene ascendente nella parola anapestica *subito* e corre veloce fino alla efemimera, (si noti l'effetto della sinalefe alla *subito erumpunt*). A ciò si aggiunga l'uso stilistico della sillaba ipermetra *que*, che

²³⁵ Si pensi ai casi in cui il pronome *ille* è isolato alla fine del verso, dopo pausa sintattica come in *Aen.* X 195 *ingentem remis Centaurum promouet: ille / instat...* e *Aen.* IX 220 *acceleremus ait. Vigiles simul excitat. illi / succedunt*. Cfr. Marouzeau 1946⁶, p. 306 .

legandosi in sinafia con il verso successivo contribuisce a sottolineare ulteriormente il dinamismo del passaggio.²³⁶

Stessa sinalefe e medesimo ritmo sono presenti anche in *Aen.* VII 95

hic et tum pater ipse petens responsa Latinus
centum lanigeras mactabat rite bidentis,
atque harum effultus tergo stratisque iacebat
uelleribus; **subita** ex alto uox reddita luco est

la quiete del verbo *iaceo* all'imperfetto, ben espressa dalla pausa sintattica e metrica dopo *uelleribus*, è contrapposta alla repentina immediatezza (*subita*) del perfetto *reddita est*. Un altro caso in cui l'avverbio subito è collocato in posizione incipitaria nell'*après-rejet* è *Aen.* III 137

iam fere sicco subductae litore puppes
conubiis arvisque novis operata iuventus,
iura domosque dabam; **subito** cum tabida membris
corrupto caeli tractu miserandaque venit
arboribusque satisque lues et letifer annus.

Anche qui è presente la stessa alternanza dei tempi (imperf. perf.), ma si dovrà osservare che la ripartenza sintattica collocata dopo la pausa pentemimera conferisce al verso un ritmo notevolmente meno dinamico.

D) III C 2 *Ocius, mox*

È interessante notare come la semantica dell'avverbio *ocius* sia spesso sottolineata dalla sua collocazione in *contre-rejet*. Oltre ai casi di reazione a comandi e segnali è notevole *Aen.* X 786

sed uiris haut pertulit. **Ocius** ensem

²³⁶ Si veda la sezione sul verso ipermetro.

Aeneas, viso Tyrrheni sanguine laetus
eripit a femine et trepidanti fervidus instat

dove è sottolineata la repentina reazione di Enea al lancio del giavellotto da parte di Lauso, e ancora *Aen.* V 828

hic patris Aeneae suspensam blanda uicissim
gaudia pertemptant mentem; **iubet ocius omnis**
attolli malos, intendi bracchia velis

un passo dalla marcata espressività ritmica. Qui il *rejet* (*gaudia pertemptant mentem*) con il suo ritmo spondaico indica l'esitazione di Enea, il *contre-rejet* con inversione di ritmo sottolinea suggestivamente la finale risoluzione a riprendere la navigazione, e infine il ritmo spondaico nel verso successivo suggerisce ancora un'idea di fatica e sforzo. Una certa analogia con il caso appena commentato è riscontrabile in *Aen.* III 598

isque ubi Dardanios habitus et Troia uidit
arma procul, palum aspectu conterritus haesit
continuitque gradum; **mox** sese ad litora **praeceps**
cum fletu precibusque tulit

dove è messa in rilievo la semantica dell'avverbio *mox*: alla paura e all'esitazione (*haesit-continuit gradum*) segue un'azione repentina (*mox sese ad litora praeceps*). Ma un'espressività ancor più marcata sembra caratterizzare *Aen.* III 652

omnia conlustrans hanc primum ad litora classem
conspexi uenientem; **huic** me, quaecumque fuisset,
addixi

dove l'*après-rejet* è seguito da un ulteriore *rejet* in un movimento sintattico che suggerisce concitazione, mentre la sinalefe a ponte della pausa sintattica

(*venientem;huic*) ha la funzione, come abbiamo già rilevato precedentemente, di sottolineare l'immediatezza dell'azione: Achemenide dopo una lunga e attenta perlustrazione - il ritmo spondaico dice qui l'attenzione - ha appena visto la flotta arrivare e già la raggiunge.²³⁷

D III C 3) *Rapio, fugio, volo, insequor*

In questa categoria rientrano i casi in cui l'idea di rapidità espressa dalla semantica del verbo è rinforzata dalla sua collocazione in *après-rejet*. Casi suggestivi sono: *Aen.* XI 806

concurrunt trepidae comites dominamque ruentem
suscipiunt. **fugit** ante omnis exterritus Arruns

dove la giustapposizione verbale con inversione di ritmo (discendente-ascendente) sottolinea l'immediatezza della fuga di Arrunte, mentre le *comites* di Camilla stanno ancora sostenendo la guerriera morente; e *Aen.* XII 263

me, me duce ferrum
corripite, o miseri, quos improbus aduena bello
territat inualidas aut auis et litora uestra
ui populat. **petet ille fugam** penitusque profundo
uela dabit

dove è significativa la variazione dei tempi verbali (presente-futuro), con la quale Amata vuol sottolineare l'immediata partenza di Enea, invitando i suoi ad attaccarlo. Rientrano in questa categoria ancora due passi che costituiscono un ennessimo caso di *self-echo*: *Aen.* VIII 223

tum primum nostri Cacum uidere timentem
turbatumque **oculis: fugit** illicet ocior Euro
speluncamque **petit**

²³⁷ Si veda la sezione "Sinalefe a ponte della pausa sintattica", 140 ss.

e *Aen.* XI 746

tollitur in caelum clamor cunctique Latini
conuertere **oculos. uolat** igneus aequore Tarchon

Accanto alla similarità di situazione (una moltitudine che assiste ad una scena, ovvero alla fuga repentina di un personaggio) si dovrà notare che i termini *oculis-oculos*, in medesima sede metrica, sono seguiti da una ripartenza sintattica che esprime un'idea di immediatezza (*fugio-uolo*²³⁸). Notevole è anche *Aen.* VIII 220

hic uero Alcidae furiis exarserat atro
felle dolor: **rapit arma manus** nodiisque grauatum
robur et aerii cursu petit ardua montis

(Ercole viene preso dall'ira e imbraccia la sua arma dirigendosi verso i monti). Qui l'*après-rejet* introduce una significativa *variatio* dei tempi verbali, dal piuccheperfetto, che indica il raggiungimento di uno stato psicologico (*exarserat ira*), al presente, che indica l'azione conseguente. Il verbo *rapit* in posizione incipitaria, la ribattuta (*arma manu*) e le due "giustapposizioni in *enjambement*" *atro / felle, gravatum/robur*, che rompono dinamicamente la struttura del verso-frase, conferiscono alla descrizione un suggestivo dinamismo.

Un altro caso di efficace *après-rejet* è *Aen.* IV 161

Interea magno misceri murmure caelum
incipit, insequitur commixta grandine nimbus

dove la giustapposizione dei verbi legati da allitterazione prefissale (*incipit, insequitur*) mette in rilievo l'immediata successione dei due eventi: al tuono segue

238 Per il verbo *volo* in *après-rejet* si veda anche *Aen.* I 300 (*volat ille per aera magnum*) che abbiamo già commentato a proposito dei casi di reazione a segnali o comandi e ancora *Aen.* XII 293 *ruit ille recedens et miser oppositis a tergo involvitur aris / in caput inque umeros at fervidus advolat hasta / Messapus* dove però il dinamismo è meno marcato in quanto la forma *advolat* non costituisce il primo elemento della ripartenza sintattica.

il nembo misto a grandine. Differente, ma forse ancor più suggestivo è il caso di *Aen.* II 529

Ecce autem lapsus Pyrrhi de caede Polites,
unus natorum Priami, per tela, per hostis
porticibus longis fugit et uacua atria lustrat
saucius. **illum ardens** infesto uulnere Pyrrhus
insequitur, iam iamque tenet et premit hasta.

Qui il lettore, come abbiamo già visto, è invitato a seguire la fuga di Polite che si conclude nella suggestione dell'aggettivo *saucius* in *rejet*.²³⁹ L'*après-rejet*, con repentino cambio di soggetto, esprime tutta la drammaticità di un inseguimento il cui sforzo è sottolineato dal ritmo spondiaco. A questo caso si può accostare per il del cambio di soggetto e l'atmosfera angosciosa *Aen.* IV 83

sola domo maeret uacua stratisque relictis
incubat. **illum absens** absentem auditque videtque

Didone, nella sua reggia desolata (*domo ...uacua* riprende *uacua atria*), ha appena preso sonno e già sente e vede dinanzi ai suoi occhi l'oggetto del suo desiderio. Il nesso *illum absens* (impreziosito dal poliptoto *absens absentem*), in medesima sede metrica e in *après-rejet*, sembra essere un suggestivo *self-echo* di *illum ardens* dell'esempio precedente.²⁴⁰

D) III C) 4 *Subeo*

In una nutrita serie di casi la semantica del verbo *subeo* è efficacemente sottolineata dalla sua collocazione in posizione incipitaria nell'*après-rejet*. Emblematico è *Aen.* XII 408

²³⁹ Cfr. p. 93.

²⁴⁰ L'espressività del passo è ben evidenziata da Austin 1955, *ad loc*: «such a line shows the magic of an inflected language; Dido locks Aeneas in her thoughts, and this is shown in the word-order».

iam puluere caelum
stare uident: **subeunt** equites et spicula castris
densa cadunt mediis

dove la giustapposizione delle forme verbali con inversione di ritmo, sottolinea l'immediatezza dell'azione: da lontano si scorge un nugolo di polvere ed ecco sopraggiungere i cavalieri. Un medesimo effetto si può rilevare in *georg.* III 66

optima quaeque dies miseris mortalibus aevi
prima **fugit**; **subeunt** morbi tristisque senectus

(la gioventù fugge via per lasciare il posto al repentino sopraggiungere di vecchiaia e malattie);²⁴¹ *Aen.* II 560

ut regem aequaeuum crudeli uulnere uidi
uitam exhalantem; **subit** deserta Creusa

(Enea vede Priamo e subito gli torna alla mente la moglie Creusa); e in *Aen.* II 575

exarsere ignes animo; **subit** ira cadentem
ulcisci patriam et sceleratas sumere poenas

dove, oltre a sottolineare idea dell'immediatezza, l'*après-rejet*, sembra anche specificare quanto espresso precedentemente, rientrando nella categoria dei *après-rejet* esplicativi che tratteremo nella sezione successiva.

²⁴¹ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.* «the thick dust its closely followed by its cause, the onrushing horsemen».

D III D) *Après-rejet esplicativo*

In una nutrita serie di casi l'*après-rejet* ha un valore esplicativo, specificando quanto espresso nella proposizione precedente (*asyndeton explicativum*).

La presenza del connettivo *enim* rende esplicito il rapporto tra le due proposizioni in *Aen.* III 379

pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres
aequora et Ausonio possis considerare portu,
expediam dictis; prohibent **nam** cetera Parcae

e *Aen.* VII 533

hic iuvenis primam ante aciem stridente sagitta,
natorum Tyrrhi fuerat qui maximus, Almo,
sternitur: haesit **enim** sub gutture uulnus et udae
uocis iter tenuemque inclusit sanguine uitam

mentre in altri casi, più suggestivi, la relazione logica rimane implicita, come in *Aen.* XII 453

qualis ubi ad terras abrupto sidere nimbus
It mare per medium (miseris heu prescia longe
horrescunt corda agricolis: **dabit ille ruinas**
arboribus stragemque satis, ruet omnia late

dove il *contre-rejet* (*dabit ille ruinas*) spiega la causa del timore dei contadini. Questa uso stilistico sembra particolarmente caro a Virgilio come emerge da una nutrita serie di casi: *Aen.* III 398

has autem terras Italique hanc litoris oram,
proxima quae nostri perfunditur aequoris aestus,
ecfuge: **cuncta malis habitantur moenia Grais**

Aen. II 182

et nunc quod patrias uento petiere Mycenae,
arma deosque parant comites pelagoque remenso
improuisi aderunt: **ita** digerit omina Calchas

Aen. III 681

sed non idcirco flamma atque incendia uires
indomitas posuere; **udo sub robore uiuit**
stuppa uomens tardum fumum ...

Aen. VIII 332

tum reges asperque immani corpore Thybris,
a quo post Itali fluium cognomine Thybrim
diximus: **amisit uerum uetus Albula nomen**

Aen. III 535

portus ab euroo fluctu curuatus in arcum;
obiectae salsa spumant aspargine cautes,
ipse latet; **gemino demittunt bracchia muro**
turriti scopuli refugitque ab litore templum

In una nutrita serie di casi, ascrivibili alla tendenza virgiliana ad evitare la ipotassi, la proposizione che precede l'*après-rejet* ha un chiaro valore di consecutiva, come appare evidente in *Aen.* XI 548

ecce fugae medio summis Amasenus abundans
spumabat ripis: **tantus se nubibus imber**
ruperat²⁴²

²⁴² Cfr. Gransden 1991, *ad loc.*: «in the prose the clause would be reversed, and *tantus imber se ruperat* would be followed by *ut*».

Aen. VII 447

at iuueni oranti subitus tremor occupat artus
deriguere oculi: **tot Erinys sibilat hydris**
tantaque se facies aperit

e *Aen.* VI 237 ss.

spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu,
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,
quam super haud ullae poterant impune uolantes
tendere iter pennis: **talis sese** halitus atris
faucibus effundens supera ad conuexa ferebat.

L'*après rejet* è associato alla figura dello *husteron proteron* in *Aen.* IX 688

et primum Antiphaten (is enim se primus agebat),
Thebana de matre nothum Sarpedonis alti,
coniecto streuit iaculo; **uolat Itala cornus**
aera per tenerum stomachoque infixam sub altum
pectus abit

Particolarmente suggestivo è infine *Aen.* IV 451

Tum uero infelix fati exterrita Dido
mortem orat: **taedet caeli** conuexa tueri

dove il *rejet* bimembre *mortem orat* è specificato dal *après-rejet* che presenta in un verbo di sentimento in posizione incipitaria: Didone vuole la morte perchè ormai stanca di vedere la luce. Un'eco di questo passo è rintracciabile per il medesimo *ordo verborum* e per la similarità del motivo in *Aen.* V 678

ast illae diuersa metu per litora passim

diffugiunt siluasque et sicubi concaua furtim
saxa petunt; **piget** incepti **lucisque** suosque
mutatae agnoscunt excussaque pectore Iuno est

le donne Troiane, imbarazzate per aver bruciato le navi, evitano la luce del sole.

CAPITOLO II

POESIA E RITMO: SULL'ESPRESSIVITÀ METRICA

“In his handling of metre Virgil
listened to the voice of imagination
as well as to that of rule.”
(R. G. Austin)

L'aspetto ritmico di un passo, come si è più volte osservato, può suggestivamente sottolinearne la semantica. Va però specificato che un determinato ritmo non è espressivo *per se*, ma va sempre valutato e misurato all'interno del suo contesto e alla luce della sintomatica convergenza con altri effetti stilistici.²⁴³ Un'ulteriore verifica, necessaria ad individuare con più chiarezza l'espressività di una figura metrica (quale la sinalefe, il verso ipermetro, lo iato, le rare clausole monosillabiche o plurisillabiche), così come di altre figure di stile, è infine il confronto con passi che presentino evidenti analogie tematiche e formali.

A) EFFETTI STILISTICI DELLA SINALEFE

“Quod quidem Latina lingua sic
obseruat ut nemo tam rusticus sit
qui uocales nolit coniungere.”
(Cic. *Or.* XLIV 150)

Nei principali commenti a Virgilio non è difficile imbattersi in suggestive notazioni che invitano a considerare la sinalefe non solo come un espediente metrico, ma in alcuni casi anche come ricercata figura stilistica.²⁴⁴

²⁴³ Può essere estesa anche all'espressività metrica la lucida precisazione di Eden 1975, *ad Aen.* VIII 2, che invita ad una certa cautela nel rintracciare gli effetti stilistici dell'allitterazione: «some Roman poets would be astonished at the discoveries of their hypersensitive modern critics. In particular, one should bear in mind that the same sound may appropriately be associated with contexts of different feeling and content, and that sound-patterns are often not strictly onomatopoeic- they may accompany the sense without reinforcing it».

²⁴⁴ Accanto ai principali commenti, si segnalano alcune interessanti notazioni sul valore stilistico della sinalefe in Winbolt 1903, pp. 116 ss. (soprattutto p. 179 s.), nel fondamentale e dettagliato capitolo di Soubiran 1966, pp. 613-645 (“valeur expressive de l'élision”); in Grandsen 1991, p. 25 s.; e 2004², pp. 47 ss.; e Von Albrecht 2012, pp. 205.

L'interpretazione di un fenomeno così ricorrente nell'Eneide (è impiegato circa in un verso su due)²⁴⁵ può essere metodologicamente corretta solo se si scelgono in via preliminare dei parametri in base ai quali valutarne la rilevanza stilistica. Se timbro e prosodia delle sillabe in sinalefe sono di certo aspetti importanti del fenomeno,²⁴⁶ bisogna riconoscere che la nostra sensibilità linguistica non ci permette di valutarli in termini di effetti stilistici. Possono essere però presi in considerazione fattori altrettanto rilevanti e per noi più percepibili, quali la posizione della sinalefe nel verso, il rapporto con le pause metrico-sintattiche, la convergenza con l'iperbato, il sintomatico addensamento del fenomeno in contesti stilisticamente ricercati, e l'estensione del corpo fonico dei termini in sinalefe che può avere in alcuni casi un suggestivo valore iconico.

A I “PICTORIAL ELISION” OVVERO “SINALEFE ICONICA”

Con la dicitura di “pictorial elision” o di “sinalefe iconica” s'intendono generalmente una serie di effetti mimetici che la sinalefe può in alcuni contesti suggerire.²⁴⁷ A seconda della semantica dell'espressione e del particolare *ordo uerborum* del verso, la sinalefe può infatti variamente sottolineare ora un'idea di dissolvenza, suggerita dal venire meno nel computo metrico della prima delle due sillabe interessate dal fenomeno, ora di unione, di contatto o di estensione, quando a prevalere è l'aspetto della fusione dei due termini in un unico corpo fonico.

A I a) Dissolvenza

Il mancato computo prosodico della sillaba di un monosillabo in sinalefe, sembra suggerire l'idea della scomparsa del referente indicato dal lessema. Se appare ovvio che ciò è dovuto alla evidente distanza tra la nostra sensibilità

²⁴⁵ Cfr. Ceccarelli 2008, p. 125, che fornisce dettagliati dati statistici sull'impiego della sinalefe nell'esametro latino.

²⁴⁶ Cfr. Winbolt 1903, pp. 169 ss.

²⁴⁷ La formula di “pictorial elision” è impiegata principalmente da Austin (vedi *infra*), mentre per “sinalefe iconica” si veda Traina 2004², *ad Aen.* I 32 (*maria omnia circum*) ... e *ad Aen.* XII 897 *saxum, antiquum, ingens* (sul quale vedi *infra*).

linguistica e quella degli antichi, è pur vero che in alcuni casi questo effetto stilistico sembra confermato dalla convergenza con altre figure come appare evidente in *Aen.* IV 570

... sic fatus **nocti se immiscuit atrae**

La sinalefe del pronome monosillabico *se* può essere considerata «metrical representation of Mercury's disappearance»²⁴⁸ soprattutto alla luce del particolare *ordo uerborum*: l'iperbato *nocti atrae* avvolge il pronome come le tenebre avvolgono il dio.²⁴⁹ Un'interpretazione di tal genere diviene qualcosa di più di una semplice suggestione se la si confronta con il chiaro *self-echo* di *Aen.* X 664

sed sublime uolans **nubi se immiscuit atrae**;

e ancora con *Aen.* XI 815

contentusque fuga **mediis se immiscuit armis**

dove l'iperbato, che avvolge il pronome *se*, sottolinea il valore predicativo di *medius* (*mediis ... armis* = “nel mezzo delle armi”), mentre la sinalefe dona la suggestione della scomparsa: Arrunte, dopo aver ucciso Camilla, scompare nella mischia. A ciò si aggiunga che la collocazione dell'aggettivo *medius*, al centro del verso, ne rispecchia elegantemente la semantica.²⁵⁰

Diverso ma non meno efficace è *Aen.* II 604 ss.

aspice (namque omnem, quae nunc obducta tuenti
mortalis hebetat uisus tibi et umida circum
caligat, nubem eripiam...

dove la sola sinalefe in *nubem eripiam* senza convergere con l'*ordo uerborum* iconico, riflette efficacemente la dissolvenza della nube.

²⁴⁸ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*

²⁴⁹ Per questo iperbato “di avvolgimento” si veda la sezione dedicata, pp. 288 ss..

²⁵⁰ Per questo aspetto si veda la sezione “Ordine delle parole e senso”, pp. 306 ss.

Se per questo caso la rilevanza stilistica della figura appare evidente, non si deve tuttavia cedere alla tentazione di estendere gli stessi valori espressivi anche a casi meno evidenti e tipologicamente differenti. Mi sembra ad esempio suggestiva ma piuttosto opinabile l'interpretazione avanzata da Austin per la sinalefe di *Aen.* II 134

eripui, fateor, leto me et uincola rupi

che difficilmente può essere «metrical picture of Sinon's disappearing act».²⁵¹ in un'espressione di tipo figurato (*eripui leto me*). Anche a proposito di *Aen.* II 45

aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui

il valore espressivo rilevato da Austin nella sinalefe *ligno occultantur*, che suggerirebbe il nascondersi dei Greci nel cavallo di legno, è difficilmente dimostrabile.²⁵² L'indebolimento del corpo fonico riguarda, infatti, non l'oggetto nascosto (*Achivi*), ma il nascondiglio (*ligno*), contrariamente ai casi finora commentati. Il valore iconico potrebbe essere al limite associato alla sequenza *hoc inclusi ligno*, ma risulta indebolito dalla collocazione del sostantivo *Achivi* al di fuori dell'iperbato di contenimento (*hoc...ligno*).

A I b) Abbraccio, assedio

Un effetto paragonabile a quello riscontrato nei casi della sezione precedente si ha quando l'iperbato converge con la sinalefe e abbraccia una parola costituita da due o più sillabe, sottolineando la semantica di un verbo esprimente abbraccio o assedio.²⁵³ Emblematico è *Aen.* VIII 369

nox ruit et **fuscis** tellurem amplectitur **alis**

²⁵¹ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*

²⁵² Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «the elision in *ligno occultantur* is pictorial (Virgil could have written *ligno celantur*), the disappearing vowel illustrating the self-concealment of the Greeks»).

²⁵³ Soubiran 1966, p. 622 osserva che la sinalefe è a volte impiegata per sottolineare un'idea di «embrassement».

dove, ancora in una sintomatica convergenza di effetti stilistici, l'idea dell'avvolgimento, espressa dalla semantica del verbo e dall'iperbato (*fuscis ... alis*), è rinforzata dalla sinalefe: la terra è abbracciata dalla ali nere della notte.

L'espressività conferita al passo dall'iperbato appare chiara in casi, evidentemente poco rilevanti, in cui la semantica del verbo *amplector* è sottolineata dalla sola sinalefe:

Aen. II 218 bis **medium amplexi**, bis collo squamea circum

Aen. III 607 s. dixerat et **genua amplexus** genibusque uolutans

Aen. X 523 et **genua amplectens** effatus talia supplex

Aen. IV 686 semianimemque sinu **germanam amplexa** fouebat

Aen. I 715 Ille ubi **complexu Aeneae** colloque pependit

(più rilevante solo l'ultimo esempio in cui la rara sinalefe di *-u* lunga su *ae-* elude la pentemimera).²⁵⁴

Affine all'idea dell'abbraccio è quella del cingere in assedio. In *Aen.* VIII 647

accipere **ingentique urbem** obsidione premebat

non è un caso che per sottolineare la semantica del verso Virgilio ricorra ad una doppia sinalefe e all'iperbato *ingenti ... obsidione*, che racchiude come in una morsa asfissiante il sostantivo *urbem*. Una conferma dell'effetto stilistico di questo *ordo uerborum* ci è data dal *self-echo* di *Aen.* III 52

Dardaniae cingique **urbem** obsidione uideret

Merita infine una trattazione particolare il caso tipologicamente differente di *Aen.* VIII 387 ss.

dixerat et niueis diua lacertis

cunctantem **amplexu molli** fouet. Ille repente

accepit solitam flammam...

²⁵⁴Per l'espressività della sinalefe di questo verso cfr. Soubiran 1966 p. 622.

dove, isolato dalla pentemimera, il nesso spondiaco *cunctantem amplexu* sottolinea l'idea della riluttanza di Vulcano, vinto infine dall'insistito abbraccio della moglie (*hinc atque hinc*).²⁵⁵ Il secondo emistichio, dal ritmo prevalentemente dattilico, riporta l'esito dell'abbraccio (*fouet*: Venere riesce a scaldare ancora una volta con un *solitam flammam* il marito) e nel contre-rejet *ille repente* indica l'immediata reazione di Vulcano alle lusinghe di Venere. L'intero verso è inoltre incorniciato da due termini in opposizione semantica (*cunctantem-repente*),²⁵⁶ secondo l'elegante procedimento stilistico caro a Virgilio consistente nel collocare a cornice del verso elementi corrispondenti.

A I c) *Fusione, scontro*

La sinalefe tra due toponimi può sottolineare in convergenza con la figura della giustapposizione l'idea di fusione o di ostilità espressa dalla semantica del verso.²⁵⁷ Un caso emblematico è *Aen.* III 502 ss.

cognatas urbes olim populosque propinquos
Epiro **Hesperiam** (quibus idem Dardanus auctor
atque idem casus), unam faciemus utramque
Troiam animis

dove la giustapposizione dei toponimi *Epiro Hesperiam*, già di per sé rilevante - indica la vicinanza delle due terre -, è potenziata dalla sinalefe, che sottolinea la volontà di unificare e fondere i due popoli (*unam faciemus utramque / Troiam animis*).²⁵⁸

Accanto all'idea dell'abbraccio la sinalefe può rinforzare l'idea di scontro o contrapposizione. Un esempio classico è *Aen.* I 13

²⁵⁵ Per l'anafora dell'avverbio di luogo associata a sinalefe di *atque* vedi n. 290.

²⁵⁶ Cfr. Eden 1975, *ad loc.*: «the emphatic balance *cunctantem ...repente* points a line whose rhythm so aptly reflects its sense: heterodyned spondees for his reluctance and the fondling embrace which gradually overcomes it, then his electrified response in a rapid dactylic unit».

²⁵⁷ Cfr. Soubiran 1966, p. 622, e qui la sezione «Ordine delle parole e senso, pp. 306 ss.»

²⁵⁸ Il concetto di vicinanza si deve intendere in senso spaziale e di parentela. Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*

Karthago Italiam contra Tiberinaque longe

dove la figura metrica ha la funzione di evidenziare ulteriormente la giustapposizione ad effetto dei nomi delle due città rivali, un modulo tipico della poesia greca e latina.²⁵⁹

A I d) Grandezza

Quando la sinalefe lega un sostantivo a due o più aggettivi in asindeto, di cui uno denotante grandezza (generalmente si tratta di *ingens*), sottolinea le dimensioni eccezionali di una creatura mostruosa o di un oggetto che desta meraviglia. Da un punto di vista del segno l'ampio corpo fonico risultante dalla sinalefe costituisce un incremento semantico dell'aggettivazione. In poesia latina l'estensione fonica e spaziale di un termine possiede, è ben noto,²⁶⁰ un chiaro valore iconico come si evince dall'ironico verso oraziano di *Ars* 139

parturient montes, nascetur ridiculus **mus**

dove il monosillabo finale *mus*, collocato in clausola dopo una parola quadrisillabica, sottolinea le risibili dimensioni del topo partorito dalle montagne, o ancora in *De rer. nat.* III 907

insatiabiliter defleuimus aeternumque

dove il verso costituito da tre parole lunghe sembra suggerire l'eterno compianto funebre.²⁶¹

Il caso più noto ed emblematico di questa tipologia di sinalefe iconica è *Aen.* III 655 ss.

²⁵⁹ Per la rilevanza della sinalefe si veda Soubiran 1966, p. 623; per la giustapposizione, qui la sezione "Ordine delle parole e senso".

²⁶⁰ Cfr. Marouzeau 1946⁶, pp. 96-108 ("volume du mot").

²⁶¹ Cfr. Ernout 1966, *ad loc.* «la longueur du mot correspond au sentiment qu'il exprime».

uix ea fatus erat, summo cum monte uidemus
 ipsum inter pecudes uasta se mole mouentem
 pastorem Polyphemum et litora nota petentem,
 monstrum horrendum, informe, ingens, cui lumen ademptum

nelle parole di Enea che sta rievocando l'incontro con Polifemo. La pesantezza del mostro è segnalata al verso 656 dal ritmo spondiaco e dall'espressione pleonastica *uasta se mole*.²⁶² Il periodo, che sembra concluso in corrispondenza del participio *petentem*, in rima con *mouentem*,²⁶³ prosegue al verso successivo in un *superflux* costituito da una lunga apposizione. La catena di sinalefi lega il cumulo aggettivale in asindeto e sottolinea la semantica dell'aggettivo *ingens*, messo in rilievo qui, come nei casi che commenteremo, dalla posizione finale.²⁶⁴ Accanto al valore iconico (l'ampio corpo fonico riflette la grandezza del mostro), si deve osservare che la sinalefe, annullando ogni pausa metrica fino al quinto piede, suggerisce una nota di agitazione e paura nelle parole di Enea, turbato nel riportare alla mente l'immagine mostruosa del Ciclope.²⁶⁵

La sequenza asindetica in sinalefe *monstrum, horrendum, ingens* è impiegata con lo stesso effetto stilistico nel chiaro *self-echo* di *Aen.* IV 178 ss.

Illam Terra parens, ira inritata deorum,
 extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
 progenuit pedibus celerem et perniciousibus alis,
 monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corpore plumae
 tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),
 tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.

²⁶² Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*: «Interlocking word order, spondaic rhythm. A prolonged concentration of ponderous effect». Per pleonasmi del tipo *magna mole*, spesso impiegati per sottolineare la grandezza spropositata di mostri o guerrieri (es. *Aen.* VIII 199 *magna se mole ferebat*, riferito al mostro Caco; *Aen.* X 771 *mole sua stat*, a proposito di Mezenzio), vedi *TLL* 8.1344.55 e *EV* 3, 559.

²⁶³ Sui versi in rima si veda Austin 1977, *ad Aen.* VI 469; Wilkinson 1963, pp. 32 ss. e Marouzeau 1946⁶, pp. 63 ss.

²⁶⁴ Cfr. Horsfall 2000, *ad Aen.* VII 170: «asyndetic adjectives, multiple synaloepha, climatic *ingens*».

²⁶⁵ Per Winbolt 1903, p. 180, questa catena di sinalefi suggerisce «a soul full of horror». Stessa interpretazione in Pascoli 1897, p. 154 «tre parole di fila elise, per esprimere l'orrore». Sul rapporto tra Pascoli e Virgilio si veda Traina 1982 pp. 99-122 (poi 1989 pp. 91-114).

dove sempre in apposizione è sottolineata la mostruosità delle dimensioni della Fama.²⁶⁶ L'addensamento di sinalefi nell'intero passo contribuisce a rendere la velocità del mostro, particolarmente evidente nel ritmo dattilico del verso 181.²⁶⁷ La sinalefe associata all'aggettivazione in asindeto viene ancora utilizzata da Virgilio per evidenziare le dimensioni spropositate di un sasso, tanto grande da non poter essere trasportato da un gruppo di dodici uomini, eppure scagliato con forza da Turno. Si tratta di *Aen.* XII 896 ss.:

nec plura effatus **saxum** circumspicit **ingens**
saxum antiquum, ingens, campo quod forte iacebat
 limes agro positus, litem ut discerneret aruis.
 uix illud lecti bis sex ceruice subirent
 qualia nunc homines producit corpora tellus

Accanto alla sinalefe si dovrà sottolineare anche l'anadiplosi bimembre con parola interposta (*saxum circumspicit ingens / saxum, antiquum, ingens*), il ritmo spondiaco nel primo emistichio del verso 897, che suggerisce la pesantezza del masso, e ancora una volta l'aggettivo *ingens*, messo in rilievo alla fine del verso 896 e alla fine della catena di sinalefi.²⁶⁸ Si può accostare a questo passo anche *Aen.* VI 552 ss.

porta **aduersa**, **ingens** solidoque adamante **columnae**
 uis ut nulla uirum, non ipsi exscindere bello
 caelicolae ualeant; stat ferrea turris ad auras

dove un'idea di grandezza monumentale, sempre resa mediante una doppia sinalefe e un ritmo spondiaco, si sposa ancora al motivo dell'inamovibilità dell'oggetto grandioso, suggestivamente rimarcata dall'après-rejet esplicativo *stat*

²⁶⁶ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*: «the elisions and the rhythm make a violent and ungainly picture».

²⁶⁷ Cfr. Austin 1977, *ad loc.*: «note the swift rhythm and the hard, clattering consonants».

²⁶⁸ Cfr. Traina 2004², *ad loc.*: «la doppia sinalefe fa del primo emistichio iconicamente un unico blocco spondaico» e Tarrant 2012, *ad loc.*: «the two elisions create a run of long syllables that suggests the mass and weight of the stone».

ferrea turris ad auras.²⁶⁹ L'effetto stilistico è riproposto anche nel chiaro *self-echo* di *Aen.* VII 170 s.

tectum **augustum**, ingens, centum sublime **columnis**
urbe fuit summa, Laurentis regia Pici,
horrendum siluis et religione parentum

dove sinalefe, aggettivazione in asindeto e ritmo spondiaco contribuiscono a rendere la grandezza della reggia di Pico,²⁷⁰ connotandola di un'aura di sacralità.²⁷¹ L'espedito stilistico non sfuggirà a Stazio che lo ripropone in un passo che presenta chiare analogie tematiche e formali, *Silu.* IV 2, 18 ss.

tectum **augustum**, ingens non **centum** insigne **columnis**
sed quantae superos caelumque Atlante remisso
sustentare queant.

L'idea di grandezza può essere sottolineata anche da una singola sinalefe che lega *ingens* ad un altro aggettivo accostato in asindeto come appare evidente in *Aen.* VI 282 s.

in medio ramos annosaque bracchia pandit
ulmus *opaca*, **ingens**, quam sedem Somnia uulgo

Il nesso *opaca ingens* è riproposto in un passo pervaso da un forte sentimento di angoscia, *Aen.* III 616 ss.

hic me, dum trepidi crudelia limina linqunt,
immemores socii uasto Cyclopi in antro
deseruere. domus sanie dapibusque cruentis
intus *opaca*, **ingens**, ipse arduus altaque pulsat
sidera (di talem terris auertite pestem!)

²⁶⁹ Come nota Austin 1977, *ad loc.*, l'imponenza della porta è sottolineata anche dal ritmo spondiaco («the spondees suggest the heaviness and grimness of the gate»).

²⁷⁰ Per *regia* si intende un palazzo-tempio. Cfr. Fordyce 1977, *ad loc.*; e Horsfall 2000, *ad loc.*

²⁷¹ Cfr. Fordyce 1977, *ad loc.*: «the heavy line of spondees suggests the solemnity of the scene».

Dopo il *rejet* del verbo *deseruere*, che indica il repentino abbandono dei compagni, si dischiude dinanzi alla vista dell'infelice Achemenide la dimora di Polifemo, definita in un ulteriore, suggestivo *rejet*, *opaca*, e ancora spaventosamente *ingens*.²⁷²

Notevole è anche *Aen.* VIII 620 ss.

miraturque interque manus et brachia uersat
terribile**m** cristis galeam flammasque uoment**m**
fatiferumque ensem**m**, loricam ex aere rigent**m**,
sanguineam**m**, **ingentem**, qualis cum caerula...

dove, in un passo impregiato da un ricercato tessuto fonico (si noti l'insistito omeoteleuto in *-em* e la rima in fine di verso a 621 s.), la coppia asindetica di epiteti in sinalefe (*sanguineam ingentem*), con *ingens* messo in rilievo dalla pentemimera, sottolinea in un suggestivo superfluo l'eccezionalità della *lorica* di Enea.

Accanto a questi casi di aggettivazione in asindeto si segnalano altri casi in cui la sinalefe lega un sostantivo ad un aggettivo indicante grandezza, collocato prima di una cesura principale. Si pensi ad *Aen.* VIII 342

hinc lucum **ingentem** quem Romulus acer Asylum

al suggestivo caso di *Aen.* VI 185 ss.

atque haec ipse suo tristi cum corde uolutat,
aspectans siluam **immensam**, et sic forte precatur:
'si nunc se nobis ille aureus arbore ramus
ostendat **nemore in tanto!** quando omnia uere
heu nimium de te uates, Misene, locuta est.'

²⁷² Per l'analisi del passo si veda p. 73.

dove la sinalefe *siluam immensam* sottolinea l'immensità della selva, motivo di disperazione per Enea, alla ricerca del ramo d'oro.²⁷³ Nel verso successivo la giustapposizione pronominale *se nobis* esprime pittoricamente la preghiera di Enea (l'efficacia di questo *ordo verborum* è difficilmente riproducibile in traduzione),²⁷⁴ mentre ancora la sinalefe e la cesura sottolineano la vastità del bosco non senza una nota di scoramento (*nemore in tanto!*).²⁷⁵

Meritano infine di essere sottolineati gli unici due casi dell'*Eneide* in cui è impiegato il nesso *ingentem Aenean*, non formulare, ma motivato dal contesto. Si tratta di *Aen.* VI 411 ss.

Inde alias animas, quae per iuga longa sedebant,
deturbat laxatque foros, simul accipit alveo
ingentem Aenean. gemuit sub pondere cumba

dove il pesante sintagma in rejet che si estende fino alla cesura, ha la funzione di sottolineare la statura di Enea in contrapposizione alla leggerezza dell'imbarcazione avvezza a trasportare personaggi incorporei.²⁷⁶ Notevole, come abbiamo già osservato, anche l'*après-rejet* (*gemuit sub pondere cumba*), che indica suggestivamente l'immediata e conseguente reazione fisica dell'imbarcazione all'entrata di Enea.²⁷⁷ L'altro caso, altrettanto interessante, è *Aen.* VIII 366 s.

dixit et **angusti** subter fastigia tecti
ingentem Aenean duxit stratisque locauit effultum
foliis...

²⁷³ Si veda la nota di Pascoli 1897, p. 227: «tutte e due le finali elise: effetto di spavento».

²⁷⁴ Si veda la sez. «Ordine delle parole e senso», pp. 306 ss.

²⁷⁵ Cfr. Austin 1977, *ad loc.*

²⁷⁶ Cfr. Austin 1977, *ad loc.*: «Virgil smiles at the thought of the big solid man taken on board the flimsy craft, a most unghostly passenger».

²⁷⁷ Vedi la sez. «effetti stilistici dell'*après rejet*», pp. 100 ss.

dove il pesante corpo fonico del nesso *ingentem Aenean* è deliberatamente ricercato dal poeta per sottolineare la contrapposizione con l'*angustum tectum* della casa di Evandro.²⁷⁸

Accanto a questi casi stilisticamente rilevanti si segnala una nutrita serie di passi in cui la sinalefe investe solamente il sostantivo e l'aggettivo denotante grandezza:

Aen. I 110 dors**um** immane mari summo; tris Eurus ab alto

Aen. IV 442 tel**um** immane manu quatiens; simul agmine denso,

Aen. XI 552 tel**um** immane manu valida quod forte gerebat

Aen. VI 11 antr**um** immane, petit, magnam cui mentem animumque

Aen. VI 616 sax**um** ingens uoluunt alii, radiisque rotarum

Aen. VII 352 aur**um** ingens coluber, fit longae taenia vittae

Esempi di tal genere sono piuttosto comuni nell'*Eneide* e non sempre risulta facile misurarne la rilevanza stilistica.

A II SINALEFE A PONTE DELLA PAUSA SINTATTICA

Due termini legati da sinalefe sono generalmente pronunciati in un'unica emissione di voce. Quando essi appartengono a periodi differenti la sinalefe oscura nella declamazione la pausa sintattica e può essere sfruttata, in convergenza con l'*après-rejet*, per suggerire un'idea di immediatezza o di stretta consequenzialità tra due azioni.²⁷⁹ Un chiaro esempio può essere *Aen.* III 238 ss.

ergo ubi delapsae sonitum per curua dedere
litora, dat signum specula Misenus ab alta
aere cauo. inuadunt socii et noua proelia temptant

²⁷⁸ Cfr. Fordyce 1977, *ad loc.*, che a proposito dell'aggettivo *ingentem* nota: «emphatically placed to contrast with *angusti*».

²⁷⁹ Cfr. la sezione «Effetti stilistici dell'*après-rejet*», pp. 100 ss.

dove la collocazione in *rejet* dello strumentale *aere cauo* non conferisce un particolare rilievo al sintagma,²⁸⁰ ma serve a sottolineare la ripartenza sintattica successiva. La rara sinalefe dopo il primo dattilo tra i termini *cauo. inuadunt*, appartenenti a periodi differenti, potenzia infatti l'idea di immediata consequenzialità dell'*après rejet*, il cui dinamismo è rinforzato dalla collocazione incipitaria del verbo (*inuadunt*) e dall'ulteriore sinalefe (*socii et*): al segnale di Miseno, i compagni di Enea attaccano subito battaglia.²⁸¹

Un altro caso suggestivo è *Aen.* IX 474 ss.

interea pauidam uolitans pinnata per urbem
nuntia Fama ruit matrisque adlabitur auris
Euryali. at subitus miserae calor ossa reliquit,
excussi manibus radii reuolutaque pensa.

dove la sinalefe dopo il primo dattilo e a ponte della pausa sintattica potenzia l'effetto stilistico dell'*après rejet* marcatamente dattilico, sottolineando l'immediatezza (*subitus*) della reazione psichica della madre di Eurialo, che viene meno dinanzi all'insostenibile notizia della morte del figlio.

La suggestiva convergenza di sinalefe e *rejet* è già sfruttata nelle *Bucoliche* come appare chiaro nell'esempio emblematico di VII 6 ss.

uir gregis ipse caper deerauerat. atque ego Daphin
aspicio. ille ubi me contra uidet: 'ocius', inquit
'huc ades, o Meliboee;...

dove la sinalefe, annullando la pausa sintattica, sottolinea l'immediatezza dell'azione.²⁸² Si deve osservare che nei tre casi discussi la sinalefe oltre ad oscurare la pausa sintattica, investe la prima sillaba lunga del secondo piede e

²⁸⁰ Lo strumentale è ad esempio in clausola in *Aen.* IX 503 *at tuba terribilem sonitu procul aere canoro*, e in *Aen.* XII 503 *inuadunt Martem clipeis atque aere sonoro*.

²⁸¹ Horsfall 2006, *ad loc.*, rileva la rarità della pausa associata a sinalefe della vocale lunga dopo il primo dattilo, ma non ne individua con chiarezza l'effetto stilistico.

²⁸² Il verso è citato da Soubiran 1966, p. 632 come suggestivo esempio di convergenza tra sinalefe e *rejet* («dans les *Bucoliques*, una série d'actions qui se suivent très rapidement est soulignée par des rejets et des élisions»).

sortisce l'effetto di eludere la tritemimera, sottolineando ulteriormente il dinamismo dell'*après rejet*.

La sinalefe non converge con il *rejet* ma con altri effetti stilistici in *Aen.* IX 37 ss.

ferte citi **fer**rurum, **date** **te**la, ascendite muros,
hostis adest, heia!'. Ingenti clamore per omnis
condunt se Teucris portas et moenia **com**plent

dove la concitazione nelle parole di Caco è resa mediante un *tricolon* asindetico dinamizzato dalla allitterazione sillabica (*fer*te-*fer*rurum) e dalla sillaba ribattuta del nesso *date tela*, in un verso che riprende e varia *Aen.* IV 594 *fer*te citi *flammas*, *date tela*, *impellite remos*.²⁸³ È in questo contesto che va valutata la rilevanza stilistica della sinalefe a ponte della pausa sintattica, che, legando ulteriormente due termini già isolati dalle cesure, suggerisce il confondersi dell'esortazione di Caco (*heia!*) col grido che i compagni levano in risposta alle sue parole (*ingenti clamore*).²⁸⁴ Il verso successivo presenta invece l'elegante collocazione a cornice del verso di forme verbali isosillabiche, isoprosodiche e allitteranti.²⁸⁵

Ricercato è anche l'effetto stilistico di *Aen.* III 651 ss.

omnia conlustrans hanc primum ad litora classem
conspexi uenientem. **huic** me, quaecumque fuisset,
addixi: satis est gentem effugisse nefandam

dove in un contesto principalmente spondiaco che indica lo sforzo attento nella perlustrazione, la sinalefe a ponte della pausa sintattica sottolinea l'immediatezza dell'azione: Achemenide ha appena visto la flotta di Enea e subito si vota a questa pur di sfuggire ai Ciclopi. Rilevante è anche la giustapposizione pronominale *huic me* che apre la ripartenza sintattica, e il *rejet* della forma verbale *addixi*, che sottolinea l'azione risoluta del personaggio. L'intero passo è chiuso da un *après*

²⁸³ Per gli effetti stilistici della ribattuta, spesso impiegata per suggerire concitazione e dinamismo, si veda la sezione dedicata, pp. 245 ss.

²⁸⁴ Sulla ricercatezza di questa sinalefe cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «the third foot-elision over the speech-ending catches the effect as Caicus' unceremonious and colloquial shout *heia* is immediately taken up by general shouting among the Trojans».

²⁸⁵ Cfr. la sez. "Ordine delle parole e senso", pp. 306 ss.

rejet esplicativo, non privo di una nota di orrore: “è già abbastanza aver fuggito una gente nefanda”.

L’effetto stilistico è chiaro anche in *Aen.* II 172 s.

uix positum castris simulacrum: arsere coruscae
luminibus flammae arrectis

dove la sinalefe sottolinea l’idea dell’immediatezza espressa dall’avverbio *uix* (qui dal valore temporale)²⁸⁶ e dalla collocazione incipitaria del verbo *arsere* nella ripartenza sintattica.²⁸⁷

Merita una trattazione particolare per la sintomatica convergenza di effetti stilistici *Aen.* IX 51 ss.

ecquis erit, mecum, iuuenes, qui primus in hostem?
en ’ ait et iaculum attorquens emittit in auras,
principium pugnae, et campo sese arduus infert.
clamore excipiunt socii fremitumque sequuntur
horrisono: Teucrum mirantur inertia corda,
non aequo dare se campo, non obuia ferre
arma uiros, sed castra fouere. **Huc** turbidus atque **huc**
lustrat equo muros aditumque per auia quaerit.

La sinalefe nel nesso *iaculum attorquens* esprime un’idea di violenza, mentre in *clamore excipiunt*, un sintagma che si estende senza pause fino alla pentemimera, sottolinea l’esplosione delle grida;²⁸⁸ *fremituque sequuntur / horrisono* rimarca lo stesso concetto (*dicolon abundans*), aggiungendo una suggestiva nota descrittiva nel rejet *horrisono*, messo in rilievo dalla pausa metrica.²⁸⁹ In questo contesto si deve misurare la rilevanza della sinalefe a ponte della pausa sintattica (*fouere. huc*) che esprime un’idea di concitazione, ulteriormente rimarcata dall’anafora

²⁸⁶ *Vix* ha un valore temporale anche in *Aen.* III 8 e *Aen.* XI 296. Cfr. Horsfall 2008, *ad loc.*

²⁸⁷ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «the parataxis with *arsere* gives dramatic speed, stressing the immediate reaction of the goddess; cf. III 90 *vix ea fatus eram: tremere omnia visa repente ...* the elision at the pause before *arsere* is very striking: the grisly omen begins before the *simulacrum* has a chance to settle properly in the line».

²⁸⁸ Per queste tipologie di sinalefe si veda *infra*.

²⁸⁹ Si veda la sezione sul *rejet* di aggettivo p. 91 ss..

dell'avverbio di luogo e dalla rara sinalefe tra bisillabo e monosillabo in clausola (*atque huc*) seguita da *rejet*.²⁹⁰

L'effetto della sinalefe a ponte della pausa sintattica è rinforzato dalla sillaba *que* che dà la suggestione di essere ipermetra rispetto alla cesura in *Aen.* II 464 ss.

turrim conuellimus altis
sedibus impulimusque: ea lapsa repente ruinam
cum sonitu trahit et Danaum super agmina late
incidit.

dove alla spinta (*impulimusque*) segue la breve oscillazione e poi la repentina caduta della torre, sottolineata dal *après-rejet* (*ea lapsa ...*) e dalla sinalefe a ponte della pausa sintattica (*impulimusque: ea*).²⁹¹

Una trattazione a parte merita *Aen.* III 522 ss.

cum procul obscuros collis humilemque uidemus
Italiam. Italiam primus conclamat Achates
Italiam laeto socii clamore salutant.

dove la convergenza di sinalefe a ponte della pausa sintattica e di *rejet* suggerisce l'immediatezza con cui Acate alla vista dell'Italia prorompe in un grido liberatorio. I termini della ripetizione (*Italiam. Italiam*), pur appartenendo a

²⁹⁰ Per la rarissima sinalefe tra bisillabo e monosillabo in clausola si veda Norden 1970⁵, pp. 438-439; e Winbolt 1903, p. 172: l'unico altro caso (senza considerare ovviamente le forme di prodelisione) è *Aen.* IX 440 s. *quem circum glomerati hostes hinc comminus atque hinc / proturbant*, un caso speculare, dove la sinalefe di *atque* mette ulteriormente in rilievo l'anafora dell'avverbio di luogo ed è seguita da *rejet*. Per casi simili, ma in altre sedi metriche cfr. *Aen.* I 162 (= I 500, XII 431) *hinc atque hinc* ad inizio di esametro; *Aen.* VIII 387 *hinc atque hinc* tra le due cesure; *Aen.* IX 755 *huc caput atque illuc*, *Aen.* IX 550 *hinc acies atque hinc acies*, e *Aen.* XII 558 *huc atque huc* ad inizio di esametro. Una suggestiva convergenza di *ordo verborum* iconico, sinalefe e avverbio di luogo in anafora è *Aen.* V 8 s. *ut pelagus tenere rates nec iam amplius ulla / occurrit tellus, maria undique et undique caelum* dove la collocazione dei termini *mare* e *caelum*, a cornice degli avverbi di luogo, sottolinea la semantica del verso.

²⁹¹ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «the pause is dramatic, and the elision heightens the effect: if the line is read aloud, with attention to both pause and elision, the voice cannot help beign pulled up with a jerk at the caesura». Per l'analisi del passo e per l'effetto di sospensione suggerito dalla sillaba *que* (cfr. *Aen.* V 446 ss.) si veda la sezione sul *rejet* di verbi indicanti caduta, pp. 50 ss.

periodi differenti, sono legati a livello fonico dalla sinalefe, che sembra suggerire un primo grido strozzato, poi seguito da uno più forte e nitido.²⁹²

A III SINALEFE E RITMO

Quando la sinalefe elude una cesura principale conferisce al verso un ritmo movimentato e può rinforzare l'idea di concitazione, velocità, violenza, o sforzo espressa dalla semantica del contesto.²⁹³

A III a) *Concitazione*

Quando la sinalefe elude la pentemimera, costringe il lettore ad una declamazione più rapida, sottolineando un'idea di fretta o concitazione espressa dalla semantica del verso.²⁹⁴ L'effetto stilistico è confermato da una serie di casi che presentano la stessa sinalefe in contesti simili. In *Aen.* IV 8 s.

cum sic unanimam adloquitur male sana sororem
'Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent!

²⁹² Il valore mimetico di questa sinalefe, definita efficacemente da Horsfall 2006, *ad loc.* "gasping synaloepha", è rilevato anche da Williams 1962, *ad loc.*: «The threefold repetition of the word *Italiam* gives the dramatic emphasis required, with a suggestion also of the word passing from lip to lip. The heavy pause in line 523 after the run-on word gives rhythmical emphasis to reinforce the emphasis of diction». Un effetto per certi versi analogo è riscontrabile in *Aen.* XI 139 s. *Et iam Fama uolans, tanti praenuntia luctus, / Euandrum Euandrique domos et moenia replet*, dove la sinalefe, associata alla ripetizione del nome Evandro, sembra essere mimetica del susseguirsi incalzante delle voci.

²⁹³ Per il rapporto tra sinalefe e cesura cfr. Winbolt 1903, p. 177: «in caesuras elisions are felt to be awkward: hence the best place for the admission of elisions is just before or just after a caesura». Per la rilevanza stilistica dell'elusione di una cesura principale mediante la collocazione di una preposizione spesso in sinalefe (es. *Aen.* VI 422 *corripit obiectam atque immania terga resoluit*) cfr. Von Albrecht 2012, pp. 204 s.

²⁹⁴ Cfr. Soubiran 1966, pp. 631-634 raccoglie alcuni casi in cui la sinalefe «rendres plus sensible l'agitation, la hâte, la passion, la volubilité». La collocazione della sinalefe sulla cesura pentemimera generalmente evitata nella versificazione (cfr. Winbolt 1903, p. 177: «the worst place for an elision»), spesso può essere stilisticamente motivata.

la sinalefe a ponte della pentemimera è «metrical picture of urgency»,²⁹⁵ sottolineando la concitazione di Didone che si rivolge sconvolta alla sorella Anna. La sinalefe ha la stessa collocazione e riguarda ancora il verbo *adloquor* in *Aen.* IV 222 s.

tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat:

“uade, age, nate, uoca zephyros et labere pinnis

dove l’idea di urgenza e concitazione è chiaramente espressa al verso successivo dai quattro vocativi e dalla sequenza di quattro bisillabi che si estende fino alla pentemimemera. A ciò si aggiunga l’allungamento dell’ultima sillaba del verbo *adloquitur*, che conferisce, con la sua patina omerizzante o enniana, solennità alle parole di Giove.²⁹⁶ La stessa sinalefe è ancora impiegata in *Aen.* I 594 s.

tum sic reginam adloquitur cunctisque repente

inprouisus ait: “coram, quem quaeritis, adsum,

Troius Aeneas, Libycis ereptus ab undis.

per sottolineare l’immediatezza delle parole di Enea che esce inaspettatamente (*inprouisus*) alla scoperta dinanzi alla sbigottita regina Didone e agli astanti sorpresi. A questo passo si può accostare *Aen.* X 228

tum sic ignarum adloquitur ‘uigilasne, deum gens,

²⁹⁵ Austin 1955, *ad loc.*

²⁹⁶ L’allungamento in arsi riguarda generalmente sillabe collocate prima della cesura principale che originariamente presentavano una struttura prosodica lunga. Virgilio tuttavia ricorre anche all’allungamento “irrazionale” di sillabe originariamente già brevi come in *Aen.* IV 64 *pectoribus inhians spirantia consulis exta* o *Aen.* II 411 *nostrorum obruimur, oriturque miserrima caedes* (altri esempi in Shipley 1924, pp. 142 s.). Negli allungamenti in in chiusa di esametro e prima di nome quadrisillabico di origine greca (*geor.* IV 137 *tondebat hyacinthi*, *Aen.* XI 69 *languentis hyacinthi*, *Aen.* VII 398 *canit hymenaeos*, *Aen.* X 720 *profugus hymenaeos*) può aver avuto un suo peso la presenza dell’*h*, mentre i casi di allungamento dell’enclitica *que*, sono modellati sull’allungamento del τε omerico. Questè particolarità prosodiche non devono essere intese come un espediente orientato all’espressività, ma come un elemento di letterarietà, un’elegante ripresa di Omero (in cui il fenomeno è frequente), e presumibilmente anche di Ennio. Poco produttivi quindi i tentativi di isolare un effetto stilistico (Austin 1955, *ad Aen.* I 64) o di avanzare una spiegazione metrica (Vollmer 1917, pp. 19 ss.; Kent 1948, pp. 302 ss.; Shipley 1924, pp. 142 ss.). Per la discussione del fenomeno si veda Norden 1970⁵, pp. 450 ss.; e soprattutto Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 398, e *ad Cat.* LXIV, 20.

Aenea? uigila et uelis immitte rudentis.

dove la sinalefe sottolinea l'immediatezza con cui Cimodocea si rivolge all'ignaro Enea. Il passo è interessante anche per l'evidente patina arcaizzante della clausola *deum gens* (genitivo in *um*, monosillabo finale, termine *gens* riferito ad un singolo),²⁹⁷ e per l'espressione *uigilasne, deum gens, Aenea? Vigila*, che, richiamando la formula indirizzata dalla vergine Vestale al *rex sacrorum*, sembra conferire a Enea un ruolo sacrale: è lui il re e il guardiano della futura tradizione religiosa romana.²⁹⁸

Tipologicamente differente è l'effetto stilistico di un caso come *Aen.* IV 278 (= IX 658)

et procul in tenuem ex oculis euanuit auram

dove la sinalefe si insedia in un contesto caratterizzato da un marcato ritmo dattilico e da un tessuto fonico particolarmente dolce (molte vocali, assonanza in *e*, un solo nesso consonantico duro) suggerendo rapidità, leggerezza e evanescenza. Oltre a indebolire suggestivamente la parola *tenuem*,²⁹⁹ la sinalefe sortisce l'effetto di spostare l'*ictus* metrico sulla preposizione monosillabica *ex*, che, logicamente connessa a quanto segue, indebolisce la pentemimera. Un analogo effetto stilistico si può osservare in *Aen.* XI 462

corripuit sese et tectis citus extulit altis.

dove l'idea di rapidità chiaramente espressa dalla semantica del verso è rinforzata dal ritmo e dalla sinalefe.

²⁹⁷ Per il genitivo in *-um* vedi Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 189; per il particolare uso di *gens* di ascendenza omerica (γένος in *Il.* IXX 124, XXI 186), *TLL* 1846, pp. 28 ss.; per la clausola monosillabica, vedi qui la sezione "effetti stilistici del monosillabo in clausola".

²⁹⁸ Harrison 1991, *ad loc.*

²⁹⁹ Questa l'interpretazione di Austin 1955, *ad loc.*: «the elision after *tenuem* is subtle: the syllable vanishes, just as the god does».

Ancora un marcato dinamismo è evidente in una nutrita serie di passi in cui la sinalefe unisce due termini collocati tra tritemimera e efteimimera.³⁰⁰ Emblematico è *Aen.* VI 236

His actis, propere exsequitur praecepta Sibyllae

dove la rapidità dell'azione espressa dalla semantica è sottolineata dall'alternanza dei tempi (participio passato – presente indicativo), e soprattutto dalla sinalefe, che rinforza il dinamismo dei due anapesti.³⁰¹ Un effetto stilistico simile è riscontrabile in *Aen.* VI 382

his dictis curae emotae pulsusque parumper
corde dolor tristi; gaudet cognomine terra

dove, come nel caso precedente, dopo un ablativo assoluto la sinalefe unisce due termini isolati tra tritemimera e efteimimera, ma dalla struttura ritmica pesante, suggerendo una consequenzialità delle azioni: le parole di Enea scacciano ansia e tristezza dal cuore di Palinuro.

Ancor più ricercato è *Aen.* XI 609

iamque intra iactum teli progressus uterque
substiterat: subito erumpunt clamore furentisque
exhortantur equos

che presenta l'efficace *rejet* verbale *substiterat* (l'arresto repentino dei guerrieri), l'*après-rejet* con sinalefe³⁰² in *subito erumpunt* (l'attacco) e la sillaba ipermetra in sinafia con il verso successivo (la concitazione della battaglia).³⁰³

³⁰⁰ Cfr. Winbolt 1903, p. 177.

³⁰¹ Cfr. Austin 1977, *ad loc.* («slurring elision in *propere exequitur*»). Sull'effetto di velocità suggerito dalla sequenza di parole anapestiche come in *Aen.* XI 805 *trepidat comites*, VII 479 *subitam canibus rabiem*, XI 869 *fugiunt Rutuli*, IV 310 *et mediis properas Aquilonibus si veda* Norden 1970⁵, *ad Aen.* VI 218 e 290.

³⁰² Differente l'interpretazione avanzata da Horsfall 2003, *ad loc.* riguardo al valore stilistico di questa sinalefe: «the synaloepha perhaps increases the shout's effect».

³⁰³ Per questo passo si vedano quindi le sezioni “Effetti stilistici del *rejet* verbale”, “Effetti stilistici dell'*après-rejet* (in particolare il paragrafo “*subito*”); e “Effetti stilistici del verso ipermetro”.

Ancora l'immediatezza del passo è resa mediante la sinalefe dell'aggettivo *subitus* collocato in *après rejet* in *Aen.* VII 95

hic et tum pater ipse petens responsa Latinus
centum lanigeras mactabat rite bidentis
atque harum effultus tergo stratisque iacebat
uelleribus; **subita** ex alto uox reddita luco est

e in *Aen.* XII 420 s.

fouit ea uulnus lymphæ longæus Iapyx
ignorans, subitoque **omnis** de corpore fugit
quippe dolor...

dove la marcata differenza ritmica tra i due versi riflette l'accurata operazione della medicazione e la repentina e inattesa fuoriscita della freccia.³⁰⁴

Questa particolare tipologia di sinalefe è impiegata, non necessariamente in *après rejet*, per sottolineare l'idea dell'improvviso turbamento.³⁰⁵ Il caso più suggestivo, nel quale la sinalefe converge con una serie studiata di accorgimenti retorici è *Aen.* VIII 1 ss.

Vt belli signum Laurenti Turnus ab arce
extulit et rauco strepuerunt cornua cantu
utque acris concussit equos **utque** impulit arma
extemplo turbati animi simul omne tumultu
coniurat **trepido** Latium saeuitque iuuentus
effera.

Alla principale sono premesse tre proposizioni temporali di grandezza decrescente che suggeriscono la celerità delle operazioni militari svolte da Turno.³⁰⁶ Ai primi due versi il lancio del segnale di guerra è espresso mediante il caratteristico

³⁰⁴ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.*

³⁰⁵ Cfr. Soubiran 1966, p. 631, n. 1.

³⁰⁶ Eden 1975, *ad loc.*

modulo del *dicolon abundans*: all'azione espressa nella prima proposizione (Turno dà il segnale), segue la descrizione (risuonano i corni di rauco suono) che rimarca lo stesso concetto conferendogli una particolare connotazione mediante il cambio di soggetto e l'onomatopea.³⁰⁷ Il verso 3 è invece notevole da un punto di vista sintattico per l'evidente e suggestiva enallage che inverte il normale rapporto tra verbi e complementi (*concutere arma, impellere equos*). Alle proposizioni temporali seguono le tre principali che esprimono l'immediatezza della reazione dei guerrieri al segnale d'attacco. È in questo ricercato contesto che deve essere valutata l'espressività della sinalefe, che ha la funzione di sottolineare l'idea dell'urgenza, espressa dall'avverbio *extemplo*, e del furore guerresco, suggerito dal nesso *tumultu trepido*, dall'avverbio *saevit* e dal suggestivo, inatteso *superflux* del dattilico *effera*.

Confermano questo effetto stilistico gli evidenti paralleli di *Aen.* XI 451 s.

extemplo turbati animi concussaque uulgi
pectora et arrectae stimulis haud mollibus **irae**.

con collocazione a cornice del verso di sostantivi che presentano analogie semantiche;³⁰⁸ *Aen.* XI 618 s.

extemplo turbatae acies uersique Latini
reiciunt parmas et equos ad moenia uertunt.

Aen. IX 734

agnoscunt faciem inuisam atque immania membra
turbati subito **Aeneadae**.

Aen. V 789 s.

ipse mihi nuper Libycis tu testis in undis

³⁰⁷ Per il valore onomatopeico dell'allitterazione di questo verso cfr. Eden 1975, *ad loc.*: «The alliteration of *c* and *r* here and in similar *A.* 7.615 may derive from Lucretius 2.619... *raucisonoque minantur cornua cantu*».

³⁰⁸ Cfr. la sez. "Ordine delle parole e senso", pp. 306 ss.

quam molem subito excierit: maria omnia caelo
miscuit Aeoliis nequiquam freta procellis,³⁰⁹

Aen. IX 498 s.

hoc fletu concussi animi, maestusque per omnes
it gemitus: torpent infractae ad proelia uires.

Se nei casi precedenti la sinalefe univa due termini compresi tra tritemimera ed efteimimera, sottolineando l'idea della momentaneità dell'azione, leggermente differente è l'effetto di *Aen.* IX 290

at tu, oro, solare inopem et succurre relictæ

dove, in un contesto metrico identico, la seconda sinalefe riguarda la congiunzione *et*, che, connessa logicamente a quanto segue, indebolisce l'efteimimera. L'urgenza nelle parole di Eurialo che raccomanda ai compagni l'anziana madre è suggerita oltre che dalla doppia sinalefe,³¹⁰ anche dalla ribattuta in clausola (*succurre relictæ*).³¹¹

L'effetto stilistico di due o più sinalefi appare chiaro in *Aen.* VII 623

ardet inexcita Ausonia atque immobilis ante

dove, in un verso impregiato da insistita allitterazione, la catena di sinalefi, annullando di fatto ogni pausa metrica, sottolinea suggestivamente l'idea di trepidazione espressa dalla semantica del verso (si noti *ardet* in posizione enfatica):

³⁰⁹ Sulla sinalefe *maria omnia* si veda Traina 2004², *ad Aen.* I 32 (*maria omnia circum*): «sinalefe iconica (il lungo spazio percorso)». Ciò che è interessante notare oltre il valore iconico è che il plurale (quantitativo) *maria* nell'*Eneide* è sempre legato in sinalefe al suo aggettivo e collocato nella medesima sede metrica: *maria omnia* (I 32, I 524, V 790, VI 112); *maria umida* (V 594), *maria aspera* (VI 351); *maria inuia* (IX 130), *maria alta* (X 197).

³¹⁰ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

³¹¹ Sulla sillaba ribattuta si veda la sezione dedicata, pp. 245 ss.

una terra prima tranquilla ora è in preda all'ardore guerresco.³¹² Un'efficace convergenza di effetti stilistici connota anche *Aen.* II 302 s.

excitior somno et summi fastigia tecti
ascensu supero atque arrectis auribus adsto

dove l'allitterazione, la sinalefe e l'efficace ribattuta nel nesso pleonastico *ascensu supero* conferiscono al verso un marcato dinamismo,³¹³ e *Aen.* III 60 ss.

omnibus idem animus, scelerata excedere terra,
linqui pollutum hospitium et dare classibus Austros

in cui l'urgenza della decisione, presa unanimemente, come sottolineato dalla giustapposizione *omnibus idem*,³¹⁴ è sottolineata dalla serie di sinalefi.

Interessante è anche *Aen.* XI 624 ss.

qualis ubi alterno procurrens gurgite pontus
nunc ruit ad terram scopulosque superiacit unda
spumeus extremamque sinu perfundit harenam,
nunc rapidus retro atque aestu reuoluta resorbens

dove la rapidità del rifluire del mare (*rapidus*) è resa mediante l'allitterazione prefissale in *re*³¹⁵ e ancora mediante la doppia sinalefe di *atque*, fenomeno non raro,³¹⁶ ma spesso sfruttato da Virgilio per conferire espressività ai suoi versi.³¹⁷

Un'immagine simile è ad esempio in *Aen.* III 555 ss.

³¹² Differente l'interpretazione stilistica di Horsfall 2000, *ad loc.* per il quale questa doppia sinalefe sarebbe impiegata «to reflect the placid torpor of pre-invasion Latium».

³¹³ Il sintagma *ascensu supero*, considerato pleonastico da Austin 1964, *ad loc.*, è invece semanticamente motivato da Horsfall 2008, *ad loc.*: «Aen. gets up to the roof (*ascensu*), and then over the other side (*supero*), so that he can see what is happening all around». Da un punto stilistico appare evidente che *ascensu* è selezionato per il suo valore fonico: dà inizio alla catena allitterante e permette la ribattuta.

³¹⁴ Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.* e qui nella sezione «Ordine delle parole e senso», pp. 306 ss..

³¹⁵ Cfr. Horsfall 2003, *ad loc.* Sulla sequenza allitterante in *re* nell'*Eneide* si veda Hardie 1994, *ad Aen.* IX 261 ss.

³¹⁶ La sinalefe di *atque* è molto comune in poesia augustea (su 300 occorrenze nell'*Eneide* solo 35 volte *atque* è collocato prima di consonante). Cfr. Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 317. Anche *atque* in doppia sinalefe è piuttosto comune: *Aen.* I 30, 40, 311, 385, 389, 660; II 303, 413, 514, 574, 772;

et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa
audimus longe fractasque ad litora uoces,
exultantque uada atque aestu miscentur harenae

dove l'espressività del passo fortemente onomatopeico emerge chiaramente nell'allitterazione in *p*- che rinforza la semantica del frequentativo *pulsata*, nella sinalefe in *gemitum ingentem* (il fragore del mare) e nel nesso *uada atque aestu* che rinforza l'idea del ribollire del mare.

Un chiaro esempio che merita una trattazione particolare è *Aen.* VI 469 ss.

illa solo fixos oculos auersa tenebat
nec magis incepto uultum sermone mouetur
quam si dura silex aut **stet** Marpesia cautes.
tandem corripuit sese atque inimica refugit
in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
respondet curis aequatque Sychaeus amorem
nec minus Aeneas casu concussus iniquo
prosequitur lacrimis longe et miseratur euntem.

L'immobilità ostinata di Didone è suggerita dal ritmo cadenzato e solenne del primo verso (le prime cinque parole in *sandhi* presentano solo sillabe aperte, omeoteleuto grammaticale *fixos oculos*),³¹⁸ che, chiaro *self-echo* di *Aen.* I 482 *diua solo fixos oculos auersa tenebat*, dona al lettore una suggestione particolare: Didone è ora come una dea insensibile alla preghiera degli oranti. L'immobilità della donna, paragonata a quella di una roccia (la forma verbale monosillabica

III 87, 89, 230, 446, 557, 611, 639; **IV** 191, 688; **V** 20, 267; 352, 438, 630, 680, 730, 807; **VI** 105, 394, 422, 472, 631, 716, 747; **VII** 91, 224, 623; **VIII** 81, 248, 267, 318, 459, 513, 527; **IX** 68, 263, 267, 318, 459, 513, 527; **X** 13, 31, 78, 178, 237, 422, 531, 539, 607, 624, 698, 741, 780, 842; **XI** 121, 370, 395, 401, 565, 627, 865; **XII** 10, 21, 316, 358, 531, 559, 640, 648.

³¹⁷ Von Albrecht 2012, p. 205, considera la collocazione di congiunzioni (spesso in sinalefe) dinanzi alla cesura mediana come un espediente stilistico particolarmente efficace per sottolineare la stretta connessione tra due azioni e cita in tal senso un caso di *atque*: *Aen.* VI 422 *corripit obiectam atque immania terga resoluit* («Cerbero si getta sulla focaccia e subito cade addormentato»).

³¹⁸ L'omeoteleuto in giustapposizione è qui rinforzato dall'ictus che sottolinea le sillabe omofone (*fixos oculos*). Cfr. Williams 1960, *ad Aen.* V 81.

stet, messa in rilievo dall'*ictus* metrico, riceve un' enfasi particolare)³¹⁹ si traduce infine in una rapida fuga. È qui, in un contesto privo di sinalefi, che è particolarmente rilevante la doppia sinalefe di *atque* che sottolinea il dinamismo dell'azione.

A III b) Assenza di pausa fino alla pentemimera: "crescendo"

Un effetto differente è riscontrabile quando due lessemi uniti da sinalefe a inizio di verso si estendono fino alla pentemimera creano un *crescendo* di tipo ritmico che culmina in corrispondenza della cesura pentemimera in un suggestivo conflitto di *ictus* e accento. Il particolare ritmo sembra suggerire l'idea di un boato, un grido che si alza al cielo. Anche per questi casi l'andamento ritmico in sé è privo di valore stilistico ed è solamente la semantica del verso ad orientare verso una determinata interpretazione. Un esempio emblematico può essere *Aen.* III 670 ss.

uerum ubi nulla datur **dextram** adfectare potestas
nec potis Ionios fluctus aequare sequendo
clamorem **immensum** tollit, quo pontus et omnes
contremuere **undae** penitusque exterrita tellus

Qui il poeta rende la violenza dell'urlo del Ciclope mediante la giustapposizione in sinalefe del nesso *clamorem immensum*, che culmina in corrispondenza della cesura pentemimera. Il *clash* di *ictus* e accento della parola *immensum* sottolinea inoltre il timbro scuro della sillaba finale che sembra avere qui un valore quasi onomatopoeico. *Tollit*, isolato ad effetto tra le due cesure, dice l'esplosione rabbiosa del grido del Ciclope. In questo passo accanto a questa suggestione un'altra sinalefe (*dextram adfectare* del verso 670) sortisce l'effetto (piuttosto ricorrente come vedremo più avanti) di sottolineare la violenza dell'azione. Altri due casi sembrano infine confermare il valore stilistico della sinalefe in questione: *Aen.* X 895

³¹⁹Cfr. Austin 1977, *ad loc.*

clamore **incendunt** caelum Troesque Latinique

dove la sillaba ipermetra *que* sembra suggerire il prolungarsi del grido,³²⁰ e *Aen.* III 555 ss.

et gemitum **ingentem** pelagi pulsataque saxa
audimus longe fractasque ad litora uoces,
exultantque uada **atque** aestu miscentur harenae

dove è notevole anche la doppia sinalefe di *atque* che sottolinea come abbiamo visto il movimento vorticoso dei flutti. Un altro caso interessante è *Aen.* I 535 ss.

Cum subito **adsurgens** fluctu nimbosus Orion
in uada caeca tulit penitusque procacibus Austris
perque undas superante salo perque inuia saxa
dispulit: huc pauci uestris adnauimus oris

La sinalefe in *subito adsurgens* sottolinea il levarsi repentino del vento Orione, il ritmo dattilico dei due versi successivi ne rende bene l'idea della veemente velocità, mentre il suggestivo *rejet* dattilico ritardato da un verso dice la violenta azione momentanea.³²¹

A III c) Sinalefe nel 5 piede: "effetto di scivolamento"

La sinalefe tra due termini trisillabici in quarta e quinta sede sembra suggerire un effetto di "scivolamento", generalmente riferito al movimento di una nave lungo una costa. Un chiaro esempio è *Aen.* VI 2

et tandem Euboicis Cumarum **adlabitur** oris

³²⁰ Si veda la sezione "Effetti stilistici del verso ipermetro", pp. 168 ss.

³²¹ Si veda la sezione sul *rejet* di forma verbale, pp. 50 ss.

che è riproposto con leggere variazioni – è un ennesimo esempio di *self-echo-* in *Aen.* III 131

et tandem antiquis Curetum **adlabimur** oris

Una medesima struttura (gen. plural.,+ *adlabimur oris*) è impiegata da Virgilio anche in *Aen.* III 569

ignarique uiae Cyclopum **adlabimur** oris

Un'ulteriore conferma di questo uso stilistico è rintracciabile in altri casi in cui non è impiegato *adlabor*, ma un verbo di significato affine. È così in un caso tratto ancora dal terzo libro, *Aen.* III 291

protinus aërias Phaeacum **abscondimus** arces

L'immagine è la medesima (il passaggio della nave di Enea lungo la costa) ed è sintomaticamente associata al medesimo *ordo verborum* (ancora un genitivo plurale di specificazione, verbo di movimento e specificazione spaziale). Si segnala ancora *Aen.* VIII 492

Ille inter caedem Rutulorum **elapsus** in agros

dove il movimento non avviene per mare, ma è ancora presente un'idea di scivolamento (*elapsus*). Leggermente differente (il soggetto è il mare) è, invece, il caso di *Aen.* X 290 ss.

...Speculatus litora Tharcon,
qua uada non spirat **nec fracta** remurmurat **unda**
sed mare inoffensum crescenti **adlabitur** aestu

particolarmente interessante per l'evidente effetto stilistico. Qui, infatti, lo scivolamento dei tranquilli flutti marini (*mare inoffensum*) del verso 292 è reso mediante una sequenza di sei parole e due sinalefi in contrapposizione al verso precedente che suggerisce l'idea della spezzatura dei flutti nella semantica (*fracta remurmurat unda*) e nella sequenza di otto parole non legate da alcuna sinalefe.³²²

A III d) *Violenza*

L'elusione di una cesura principale per mezzo della sinalefe comporta, come si è più volte osservato, uno scarto ritmico significativo particolarmente adatto alla semantica di verbi esprimenti azione istantanea o violenta.³²³ Un chiaro esempio può essere *Aen.* IX 52

en' ait et iaculum **attorquens** emittit in auras

dove la violenza dell'azione, chiaramente esplicitata dalla semantica del nesso *iaculum attorquens*, è potenziata dalla sinalefe, che, eludendo la pentemimera, conferisce un ritmo particolare al verso. In tutti i casi che esamineremo l'elusione della cesura comporta lo spostamento dell'*ictus* dalla sillaba finale del primo termine a quella iniziale (sempre chiusa) della forma verbale, che, costituita generalmente da tre o più sillabe, è messa in rilievo da una doppia ictazione. Per comprendere a fondo l'effetto stilistico di questo *ordo verborum* basterà riscrivere il verso senza sinalefe:

* en' ait et iaculum *torquens* emittit in auras

Altri casi notevoli di elusione della pentemimera sono: *Aen.* II 224

taurus et incert**am** excussit ceruice securim

³²² Cfr. *Aen.* X 269 *respiciunt totumque adlabi classibus aequor* dove la sinalefe, qui a ponte della cesura pentemimera, suggerisce ancora una bella immagine: il mare che scivola insieme alle navi. Sull'efficace enallege di questo verso cfr. Conte 2007², p. 54.

³²³ Cfr. Soubiran 1966, pp. 619-622 («impression d'effort»).

dove la sinalefe sottolinea il movimento violento del toro, che si scrolla di dosso la scure (si noti anche qui il verbo con doppia ictazione: l'*ictus* scivola dalla fine del primo lessema per arrestarsi bruscamente nella sillaba chiusa del successivo);
324

e *Aen.* X 747

Caedicus Alcathou**um** obtruncat, Sacrator Hydaspem

dove l'espressività è data anche dalla giustapposizione dei nomi dei guerrieri.³²⁵

L'effetto stilistico è rilevante anche quando è elusa la tritemimera, come appare evidente in *Aen.* IX 325

Rhamnetem**ad**greditur, qui forte tapetibus...;

costruito ancora con il nome di un guerriero in accusativo e il verbo indicante azione violenta; e *Aen.* V 456 s.

Daren ardens agit aequore toto
nunc dextra**ingeminans** ictus, nunc ille sinistra.;

dove la sinalefe conferisce un ritmo dattilico alla forma verbale, sottolineandone il dinamismo: Darete incalza l'avversario con una serie ripetuta di colpi. È interessante accostare a questo caso *Aen.* XI 556 s.

quam dextra**ingenti** librans ita ad aethera fatur

dove il ritmo spondiaco del nesso in sinalefe *dextra ingenti* sottolinea, più che la violenza, un'idea di sforzo.³²⁶

³²⁴ Un'interpretazione in chiave stilistica di questa sinalefe è proposta Austin 1964, *ad loc.* («the jerky rhythm is good. The elision in *incertam* suggests the emptiness of the blow as it misses its mark») e da Horsfall 2008, *ad loc.* «the synaloepha at caesura clearly enough conveys the axe jerked out of the neck».

³²⁵ Per il valore stilistico delle giustapposizioni cfr. la sez. "Ordine delle parole e senso".

³²⁶ Va segnalata anche la sinalefe di *ita*, unico caso in Virgilio. Cfr. Horsfall 2003, *ad loc.*

Un altro caso particolarmente interessante per la sintomatica convergenza di effetti stilistici è *Aen.* III 55 ss.

fas omne **abrumpit**: Polydorum **obtruncat**, et auro
ui potitur. quid non mortalia pectora cogis,
auri sacra fames

dove la sinalefe, il suggestivo *rejet* (*ui potitur*) e l'effetto di *staccato* contribuiscono a sottolineare l'idea della violenza.³²⁷ Il successivo epifonema è infine sintomatico del pathos dell'intero passo.³²⁸

Anche l'elusione della eftefemimera può essere stilisticamente rilevante, come nel caso di *Aen.* VIII 704

Actius haec cernens arcum intendebat **Apollo**
desuper

dove accanto alla sinalefe, che sottolinea lo sforzo e la lentezza nel tendere l'arco (si noti il ritmo spondiaco), è notevole la convergenza di una struttura chiusa, come l'elegante iperbato allitterante e a cornice del verso *Actius ... Apollo*, e dell'inaspettato ed efficace *rejet* (*desuper*), il cui ritmo dattilico è in evidente contrasto con gli spondei del verso precedente.³²⁹

La convergenza di sinalefe ad elusione di eftefemimera e ritmo spondiaco ha ancora un valore stilistico, in contesti simili, come *Aen.* IX 590

tum **primum bello** celerem intendisse sagittam

³²⁷ Per l'effetto di *staccato* cfr. Williams 1962, *ad loc.*: «notice the *staccato* effect of the phrases which conclude the narrative about Polymestor, with three main verbs in nine words, and marked mid-line sense pauses». La rilevanza stilistica del passo è ben evidenziata da Horsfall 2006, *ad loc.*, che a proposito di *abrumpit*, osserva: «very strongly put, with word choice reinforced by spondaic rhythm, enjambed monosyll., *omne* in synaloepha».

³²⁸ Per un simile epifonema si veda *Aen.* IV 412 *improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*

³²⁹ L'effetto stilistico del passo è ben evidenziato da Eden 1975, *ad loc.*, che, a proposito di *desuper* osserva: «an excellent example of the force of a first-foot dactylic word with a heavy pause after it, in the middle of a passage of descriptive verse of a high order. One need not to be fanciful to feel in 704, predominantly spondaic and encumbered with elision (*arc(um) intendebat*), the slow and deliberate drawing of the bow; the arrow is let fly with sudden speed (conveyed by the stopped dactylic form, not by the meaning of *desuper*)».

dove è rilevante anche la giustapposizione *primum bello* che sottolinea l'inesperienza di Iulo ("allora per la prima volta in guerra");³³⁰ e in *Aen.* IX 534

perque cauas densi tela intorquere fenestras

Sottolinea, invece, la violenza e la rapidità dell'azione la sinalefe di *erumpo* nel caso suggestivo di *Aen.* XI 879

qui cursu portas primi inrupere patentis

Mi sembra ancora utile mostrare come lo stesso verso, riscritto senza sinalefe, apparirebbe privo di questo marcato dinamismo:

* Qui cursu portas primi rupere patentis

Un'idea di violenza (anche in senso figurato) mi sembra si possa rintracciare, infine, anche nei seguenti casi:

Aen. X 92 me duce Dardanius Spartam expugnauit adulter

Aen. X 389 Anchemolum, thalamos ausum incestare nouercae

A III e *Sforzo*

Quando la sinalefe elude una cesura principale e converge con il ritmo spondiaco di un verso può sottolineare suggestivamente l'idea di sforzo espressa dalla semantica del verso: la lettura lenta e "affannosa" riflette la fatica e l'affanno di un personaggio. Un esempio emblematico per la sintomatica convergenza di effetti stilistici è *Aen.* III 37 s.

tertia sed postquam maiore hastilia nisu
adgredior genibusque aduersae obluctor harenae

³³⁰ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

Il ritmo spondiaco del primo verso sottolinea l'idea di sforzo espressa dal nesso *maiore hastilia nisu* (notevole la sinalefe in *maiore hastilia*), mentre la collocazione in *rejet* del verbo dattilico *adgredior* ne rinforza l'idea di violenza. Il resto del verso, caratterizzato da un ritmo spondiaco e dalla doppia sinalefe, suggerisce lo sforzo di Enea per puntellarsi nella sabbia.³³¹ Altri casi notevoli di convergenza di sinalefe e ritmo spondiaco sono: *Aen.* VI 358

paulat**im** adnabam terrae; iam tuta tenebam

(Palinuro nuota affannosamente verso la spiaggia);³³² *Aen.* VIII 446 s.

uulnificusque chalybs uasta fornace liquescit
ingentem clipe**um** informant, unum omnia contra

(i Ciclopi forgiano, con sforzo e violenza, lo straordinario scudo di Enea, che dovrà resistere a tutti i colpi, come sottolineato dalla giustapposizione *unum omnia*);³³³ e ancora in *Aen.* IV 397

tum uero Teuc**ri** incumbunt et litore celsas
deducunt toto nauis ...

Particolarmente efficaci i casi di doppia sinalefe come in *georg.* I 318 ss.

omnia uentorum concurrere proelia uidi
quae grauidam late segetem ab radicibus imis
sublim**em** expuls**am** eruerent

e in *Aen.* XII 720 s.

³³¹ Cfr. Williams 1962, *ad loc.* «The line is given some added emphasis by the elision at the caesura in both third and fourth foot».

³³² Cfr. Austin 1977, *ad loc.*: «his painful progress is marked by the spondees, with strong clash of ictus and speech-accent». Cfr. Soubiran 1966, p. 620.

³³³ Su questo tipo di giustapposizione che mette in rilievo l'idea dell'«uno contro tutti», si veda la sezione «Omnes-unus», pp. 312 ss.

illi inter sese multa ui uulnera miscent
cornuaque **obnixi** infigunt et sanguine largo

dove il marcato ritmo spondiaco e del verso 720 sottolinea lo sforzo,³³⁴ mentre la doppia sinalefe al verso successivo mette in rilievo la semantica del verbo e del participio . A questo caso si può accostare *Aen.* XI 613

conixi **incurrunt** hastis primique ruinam

dove la sinalefe sottolinea ancora il sema dello sforzo proprio di nitor e conferisce dinamismo alla forma verbale *incurrunt*.

A III f) *Gasping and patetic synaloepha*

Nelle sezioni precedenti abbiamo sottolineato la ricercatezza stilistica della sinalefe, che, intaccando il sistema delle cesure, “disturba” la scansione di del verso, con l’effetto di suggerire un’idea di sforzo o di affanno. Tale difficoltà nella declamazione può essere ricercata dal poeta anche per imitare suggestivamente la spezzatura della voce in un singhiozzo o in un sospiro, (“gasping synaloepha”).³³⁵ Paradigmatico è il caso di *Aen.* VI 489 ss.

at Danaum proceres Agamemnoniaeque phalanges,
ut uidere uirum fulgentiaque arma per umbras,
ingenti trepidare metu; pars uertere terga,
ceu quondam petiere rates, pars tollere uocem
exiguam, **inceptus** clamor frustratur hiantis.

³³⁴ Sulla sequenza *multa ui* di questo verso si veda la sezione sugli effetti stilistici di *ictus* e accento, pp. 198 ss.

³³⁵ Cfr. Horsfall 2006, *ad Aen.* III 523 e Traina 1989, p. 107 (“icona del singulto”).

La sinalefe qui investe l'aggettivo *exiguam* (in suggestivo *superflux*) suggerendo la rottura della voce, flebile per la paura dinanzi al terribile Deifobo.³³⁶

L'efficacia mimetica di una simile sinalefe è spesso sfruttata nei discorsi diretti. Due suggestivi casi sono ad esempio rintracciabili nella voce rotta di Anchise, che rievoca la triste parabola del giovane, sventurato Marcello, in *Aen.* VI 867 s.

tum pater Anchises **lacrimis** ingressus obortis:
o gnate, **ingentem** luctum ne quaere tuorum

Il ritmo spondaico indica la lentezza e la riluttanza di Anchise a narrare la dolorosa storia, mentre la sinalefe *gnate ingentem* regala al lettore la suggestione di un singhiozzo (*lacrimis ingressus obortis*). A distanza di pochi versi, la conclusione di tale discorso è ancora fortemente orientata all'espressività, in *Aen.* VI 885

his saltem **accumulem** donis et fungar inani
munere'.

La sinalefe è un ultimo singhiozzo, mentre la sospensione nella giustapposizione interstichica *inani / munere* pone suggestivamente l'accento sulla vanità dell'offerta funebre.³³⁷ Un simile effetto stilistico è rintracciabile non a caso in un passo che presenta chiare analogie tematiche (è tratteggiata l'amarrezza e la vanità dell'ultimo saluto), in *Cat.* 101, 3 s.

ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam **alloquerer** cinerem

Qui la dura sinalefe in dieresi di pentametro e la cacofonia delle tre labiovelari sorde (*qui/quam/que*) dona la suggestione della rottura della voce.³³⁸

³³⁶ Cfr. Austin 1977, *ad loc.*: «the position of the epithet gives it great emphasis, and the elision of the final syllable is masterly, as the cry fades off, so does the word, left in the air at the pause that follows».

³³⁷ Austin 1977, *ad loc.*: «the elision itself is suggestive of a sob».

³³⁸ Cfr. Quinn 1972, p. 441; Bellandi 2007, p. 276, n. 640.

Accanto a questi casi si segnala una serie di passi, nei quali verbi indicanti gemito o sospiro sono interessati da sinalefe. Un bell'esempio è costituito da *Aen.* IV 692

quaesiuit caelo **lucem** ingemuitque reperta

l'articolazione del nesso *lucem ingemuit*, difficile per via della sinalefe, suggerisce l'idea del gemito doloroso della morente Didone.³³⁹ Anche il verbo *exspiro* è spesso in sinalefe con il medesimo effetto stilistico:

Aen. X 731 tundit hum**um** exspirans infractaque tela cruentat

Aen. X 739 ille aut**em** exspirans: 'non me, quicumque es, inulto

Aen. XI 865 ill**um** exspirantem socii **atque** extrema gementem

Un medesimo effetto stilistico è ricercato in *Aen.* IX 333

tum caput ipsi aufert domino truncumque reliquit
sanguinem singultant**em**; atro tepefacta cruore
terra torique madent

dove la sinalefe sottolinea la semantica del participio e, collocata a ponte della pausa sintattica, suggerisce l'immediato spargimento di sangue (efficace la collocazione incipitaria dell'aggettivo *ater*).³⁴⁰

Evidenti analogie stilistiche sono rintracciabili nelle sinalefi che si contesti altamenti patetici (*pathetic elision*).³⁴¹ Un caso emblematico è nelle parole di Enea dinanzi al cadavere di Eurialo: *Aen.* XI 45 ss.

Non haec Euandro de te promissa parenti

³³⁹ Austin 1955, *ad loc.*: «note the beautiful elision in *lucem ingemuitque* (Virgil could have written *gemuitque* if he had wished), so suggestive of Dido's sigh, and of the failing of her strength, and of the emptiness of her quest.»

³⁴⁰ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.* «the sound of the phrase reinforces the mechanical repetitiveness of sobbing»; e Traina 1989, p. 107, che, citando questo verso come icona del singulto, riporta l'imitazione pascoliana di *Glad. 72 ut te singultantem uli conspeximus*, dove l'effetto della sinalefe è sottolineato dall'interazione fonosimbolica del gruppo *ult*.

³⁴¹ Cfr. Gransden 2004², p. 51, che, a proposito di *Aen.* XI 51 nota il carattere patetico delle sinalefi, sottolineando la difficoltà di renderne nella traduzione i ricercati effetti stilistici.

discedens dederam cum me complexus euntem
mitteret in magnum imperium metuenque moneret
acris esse uiros, cum dura proelia gente.
et nunc ille quidem spe multum captus inani
fors et uota facit cumulatque altaria donis;
nos iuuenem exanimum et nil iam caelestibus ullis
debentem uano maestis comitamur honore.
infelix, nati funus crudele uidebis!

dove la doppia sinalefe (*nos iuuenem exanimum et*), particolarmente rilevante in un passo dal ritmo lento e solenne (un altro solo caso di sinalefe al verso 47), evidenzia il turbamento e la commozione di Enea.³⁴²

Un altro caso emblematico è nelle parole della madre di Eurialo dinanzi al cadavere del caro figlio (*Aen.* IX 481 s.):

‘hunc ego te, Euryale, aspicio? tune ille senectae
sera meae requies, potuisti linqere solam,
crudelis?’

dove il pathos è reso dalla convergenza delle sinalefi, dall’apposizione patetica e dalla collocazione in *rejet* dell’aggettivo (*crudelis*).

Ancora un contesto altamente patetico, *Aen.* IX 427 s.

‘me me ! adsum qui feci, in me conuertite ferrum,
o Rutuli!’

è connotato da un addensamento di sinalefi, dalla ripetizione del pronome personale (i cui primi due membri sono privi di reggenza sintattica) e dal vocativo in *rejet*: Niso, sconvolto, vuole attirare l’attenzione dei nemici per immolarsi al posto dell’amato Eurialo.³⁴³ A questo caso fa da *pendant* *Aen.* IX 493 s.

³⁴² Per l’analisi del passo si veda pp. 224 s.

³⁴³ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.* Per l’analisi in chiave stilistica del passo si veda anche Gransden 2004², che mette in rilievo il valore patetico di sinalefe e anafora del pronome; e Soubiran 1966, p. 632. Per il valore dell’interiezione *o* si veda Horsfall *ad Aen.* VII 360.

figite me si qua est pietas, in me omnia tela
conicite, o Rutuli, me primam absumite ferro

dove la catena di sinalefi e l'anafora del pronome caratterizzano ancora un'allocuzione ai nemici: la madre di Eurialo provocatoriamente vuole andare incontro alla morte.³⁴⁴ Il carattere patetico della sinalefe è chiaro anche in *Aen* I 94 ss.

“O terque quaterque beati,
quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis
contigit oppetere! O Danaum fortissime gentis
Tydide!

un passo, che, come si è già rilevato, presenta una sintomatica convergenza di effetti stilistici.³⁴⁵

In altri casi la sinalefe sembra suggerire una nota di indignazione. Emblematico è *Aen.* II 81 ss.

fando aliquod si forte tuas peruenit ad auris
Belidae nomen Palamedis et incluta fama
gloria, quem falsa sub prodicione Pelasgi
insontem infando indicio, quia bella uetabat,
demisere neci, nunc cassum lumine lugent:

dove, nell'accorte e subdole parole di Sinone, l'orgoglio della gloria passata del suo ospite è messa in rilievo dall'efficace *rejet* (*gloria*), mentre la triplice allitterazione prefissale **insontem infando indicio** (unica nell'*Eneide*)³⁴⁶ associata alla doppia sinalefe, esprime lo sdegno.³⁴⁷ Al verso successivo la cesura divide

³⁴⁴ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

³⁴⁵ Cfr. pp. 33 s.

³⁴⁶ La giustapposizione di parole composte con lo stesso prefisso produce «a strong cumulative effect». Cfr. Winbolt 1903, p. 162.

³⁴⁷ Horsfall 2008, *ad loc.*: «Heavy indignation, perhaps reinforced by furious gesture. Note also the sequence of strong synaloephae and the shortage of conventional caesurae, with repeated clash of ictus and accent».

efficacemente due concetti antitetici: il crimine e il pentimento.³⁴⁸ Non è un caso che a pochi versi di distanza ancora una serie di sinalefi sottolineino espressivamente i sentimenti di Sinone: *Aen.* II 92 ss.

afflictus uitam in tenebris luctuque trahebam
et casum insontis mecum indignabar amici
nec tacui demens et me, fors si qua tulisset,
si patrios umquam remeassem uictor ad Argos,
promisi ultorem et uerbis odia aspera moui.³⁴⁹

La sinalefe sottolinea la semantica del verbo *indignor* anche in V 650 s.

ipsa egomet dudum Beroen digressa reliqui
aegram, indignantem tali quod sola carert
munere...

dove è rilevante anche l'aggettivazione in asindeto,³⁵⁰ e del verbo *exsecror* in *Aen.* III 272 s.

effugimus scopulos Ithacae, Laertia regna,
et terram altricem saeui exsecramur Ulixi

dove in un verso dal ritmo spondiaco elude le due cesure principali.³⁵¹

³⁴⁸ Per due concetti antitetici divisi da pentemimera cfr. Winbolt 1912, p. 5. In alcuni casi l'opposizione può essere sottolineata dalla giustapposizione di due termini come nell'emblematico *Aen.* XI 362 *nulla salus bello: pacem te poscimus omnes*. Cfr. Harrison 1991, p. 288 ss. e qui la sezione sulle "giustapposizioni rilevanti".

³⁴⁹ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*, che, dopo aver notato la rarità della sinalefe di *i* prima del suono *u*, osserva: «the triple elision in this line shows plainly Sinon's emotion».

³⁵⁰ Sulla giustapposizione in asindeto vedi n. 159.

³⁵¹ Cfr. Williams 1962, *ad loc.*: «notice the vehemence of this line, reinforced by the spondaic movement with two heavy elisions».

B) EFFETTI STILISTICI DEL VERSO IPERMETRO

Se la sinalefe a ponte di una pausa metrica, introducendo una sensibile variazione nel ritmo dell'esametro, ha spesso la funzione espressiva di sottolineare la semantica del verso, un effetto stilistico ancor più marcato è quello ottenuto mediante la particolare e rara forma di sinalefe tra la sillaba finale di un verso e quella iniziale del verso successivo.

Il fenomeno, già categorizzato nell'antichità con il termine di sinafia (Terenziano Mauro),³⁵² episinalefe o εἶδος Σοφόκλειον (Cherobosco),³⁵³ è oggi comunemente indicato nell'ambito degli studi di poesia latina come "verso ipermetro".³⁵⁴

Sarà utile ricostruire brevemente la storia della figura, per verificare i particolari valori stilistici che essa veicola in Virgilio. Il verso ipermetro è ampiamente impiegato nella tragedia greca, in particolar modo in Sofocle, ma è evitato nell'esametro (mai in Omero) e registra una sola attestazione in poesia elegiaca. Si tratta di Callim. *Ep.* 41, 1 s.

Ἡμισύ μιν ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδε
εἶτ' Ἔρος εἶτ' Ἀΐδης ἥρπασε, πλὴν ἀφανές.

Con buona probabilità il poeta ellenistico impiega questo espediente metrico basandosi su un'errata interpretazione di alcuni versi omerici, che, presentando la rara forma di accusativo Ζῆν in fine di verso, in luogo della più comune forma Ζῆνα, sembravano essere ipermetri.³⁵⁵

In poesia latina la figura, attestata per la prima volta in Lucilio (547 M.), registra un solo caso in Lucrezio (I 849) e negli esametri di Catullo (LXIV 298), per poi

³⁵² Christ 1879², pp. 100 s. e 131.

³⁵³ Körte 1912, pp. 153-156.

³⁵⁴ Per la poesia greca si predilige il termine di συνάφεια (Cfr. Rossi 1978, pp. 791-821), che, indicando genericamente il contatto tra due versi, include fenomeni differenti, quali la "sinalefe intersillabica progressiva" (sillaba eccedente in fine di verso in sinalefe con la prima sillaba del verso successivo), l'"anasinalefe" o "sinalefe intersillabica regressiva" (sillaba iniziale di un verso ipermetro in sinalefe con sillaba finale del verso precedente), "compensazione" o "rima ipermetra", "enjambement lessicale" o tmesi. Per queste differenze terminologiche si veda Menichetti 1993, p. 107 s.

³⁵⁵ Θ 206, Ξ 265, Ω 331. Cfr. Chantraine 1972, I, p. 227.

essere utilizzata in maniera più sistematica da Virgilio (7 nelle *Georgiche* e 15 nell'*Eneide*),³⁵⁶ che ne sfrutta a fondo le possibilità espressive, costituendo un modello per i poeti successivi.³⁵⁷ Anche Orazio impiega la figura due volte nelle *Satire*,³⁵⁸ e ancora nei versi lirici, caricandola di suggestioni particolari.

I casi che commenteremo non possono essere ascritti ad errori nella tradizione manoscritta - non pochi sono stati i tentativi di emendare i versi ipermetri -, ma devono essere considerati a tutti gli effetti come esempi di una ricercata figura stilistica. Significativo a tal proposito è il giudizio di Seneca (riportato da Gellio in *Noct. Att.* XII 2, 10), secondo il quale Virgilio impiega l'ipermetro per conferire una patina enniana ai suoi versi:

Vergilius ... non ex alia causa duos quosdam uersus et
enormes et aliquid supra mensuram trahentis interposuit quam
ut Ennianus populus adgnosceret aliquid antiquitatis

Figura stilistica già nell'interpretazione antica, l'ipermetro virgiliano, oltre ad essere discusso nei principali commenti a Virgilio, è stato sistematicamente studiato per la prima volta da Quicherat, che ne ha fornito una casistica completa; e da Soubiran e Fortassier, che hanno polemizzato sull'interpretazione metrica e in particolar modo sull'accentazione della parola ipermetra.³⁵⁹

Accanto alle osservazioni stilistiche dei principali commenti a Virgilio, sono particolarmente preziose le notazioni di Pascoli, che, tanto nell'attività esegetica, quanto in quella poetica (32 occorrenze nei *Carmina*),³⁶⁰ mostra di apprezzare a fondo la suggestione della figura virgiliana.³⁶¹

La questione dell'interpretazione stilistica di figure ritmiche quali l'ipermetro, come abbiamo più volte rilevato, è strettamente correlata al modo di leggere il

³⁵⁶ *georg.* I 295, II 69, 344, 433, III 242, 377, 449; *Aen.* I 332, 448, II 745, IV 558, 629, V 422, 753, VI 602, VII 160, 470, VIII 228, IX 781, 895, XI 609.

³⁵⁷ Il procedimento, evitato da Lucano, è impiegato tre volte da Ovidio (*met.* IV 11, 780, VI 507); una volta da Valerio Flacco (IV 293) e una volta da Silio Italico (XVII 399) in un caso dubbio (i manoscritti oscillano tra la lezione *uirorumque* e *uirumque*).

³⁵⁸ *Sat.* I 4, 96; I 6, 102.

³⁵⁹ Quicherat 1890, pp. 51-55; Soubiran 1966 pp. 466- 468, e Fortassier 1980, pp. 383-414 (propone un'interpretazione stilistica della figura).

³⁶⁰ Nardo 1978, 154.

³⁶¹ Sul rapporto tra Pascoli e Virgilio si veda Traina 1989² pp. 91-114. Per l'ipermetro virgiliano nell'esegesi e nella poesia di Pascoli, si veda Traina 1989, pp. 111 ss.

verso. A seconda della sintassi della frase e della semantica dei termini, si potrà sottolineare l'idea di continuità dei due versi, con una lettura che oscuri il limite del verso; o al contrario evidenziare l'effetto di sospensione suggerito dalla sillaba ipermetra in corrispondenza della pausa versale.

BI *Ipermetro nell'elencazioni*

Quando la sillaba ipermetra costituita dall'enclitica *que* (generalmente nel modulo epico del doppio *que*³⁶²) lega due termini che fanno parte di una serie di nomi propri o comuni, la figura ritmica sembra spingere il lettore a evitare la pausa versale e a pronunciare concitatamente l'elenco. Rende bene l'idea *Catul.* CXV 15

prata, arua, ingentis siluas saltus**que** paludes**que**
usque ad Hyperboreas et mare ad Oceanum

dove l'ipermetro sembra dilatare lo spazio, sottolineando la semantica dell'avverbio *usque*. Anche Virgilio sfrutta più volte nell'elencazioni la suggestione dell'anomalia ritmica costituita dalla sillaba ipermetra. Un chiaro esempio è *georg.* III 242

omne adeo genus in terris hominum**que** ferarum**que**
et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres
in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem

dove l'idea della totalità degli esseri viventi animati dall'amore, già espressa da *omne*, è sottolineata nella successiva elencazione, che, per via della sillaba ipermetra, va letta annullando quasi del tutto la pausa versale. Si dovrà notare che in questo particolare tipo di verso ipermetro, realizzato mediante la sinalefe di due

³⁶² Proprio dello stile epico elevato e modellato sull'omerico $\tau\epsilon \dots \tau\epsilon$ il modulo del doppio *que*, che offre un'indubbia comodità nella versificazione, è impiegato generalmente con elementi che presentano una stretta correlazione (es. *itque reditque, noctesque diesque*). Si veda Christensen, ALL. xv, pp. 164 ss., Norden 1970⁵, *ad Aen.* VI 336 e Austin 1955, *ad Aen.* IV 83.

coordinazioni (*que- et*), il ritmo dell'elenco risulta particolarmente incalzante. Questo ipermetro non è passato inosservato a Ovidio, che ne ha riproposto la clausola *ferarumque*, in *met.* IV 780

passimque per agros
per uias uidisse hominum simulacra ferarum**que**
in silicem ex ipsis uisa conuersa Medusa

Un altro caso notevole è *georg.* II 443

ipsae Caucasio steriles in uertice silvae,
quas animosi Euri adsidue frangunt**que** ferunt**que**,
dant alios aliae fetus, **dant** utile lignum
nauigiis pinos, domibus cedrumque cupressos**que**;
hinc radios triuere rotis, **hinc** tympana plaustris
agricolae et pandas ratibus posuere carinas.

dove l'ipermetro contribuisce al dinamismo dell'intero passo, convergendo con altri espedienti stilistici. L'uso del doppio *que*, nel nesso *franguntque feruntque*, sottolinea l'idea della ripetizione incessante espressa dall'avverbio *adsidue*, l'anafora verbale (*dant ...dant*) rinforza l'idea della produzione continua, mentre l'ipermetro, associato ancora alla doppia congiunzione *que* (*cedrumque cupressosque*), e seguito ancora da un'anafora (*hinc ... hinc*), contribuisce a conferire un ritmo animato all'elenco. Sempre dalla *Georgiche* si deve ricordare il caso di ipermetro di III 449:

aut tonsum tristi contingunt corpus amurca,
et spumas miscent argenti uiua**que** sulphura
Ideaesque pices **et** pinguis unguine ceras
scillam**que** elleboros**que** grauis nigrum**que** bitumen.

dove, sebbene la sillaba ipermetra non sia il connettivo *que*, appare evidente l'espressività della figura metrica, che evidenzia la lunghezza del catalogo.³⁶³

A questo casi si può accostare *Aen.* V 753

ipsi transtra **nouant** flammisque ambesa **reponunt**
robora nauigiis, **aptant** remosque rudentisque,
exigui numero, sed bello uiuida uirtus.

dove l'elenco delle operazioni di ripristino delle imbarcazioni, che si articola in un *tricolon*, sfrutta le potenzialità espressive dell'ipermetro: molte le occupazioni pochi gli uomini, ma animati da una *uiuida uirtus*.

Particolare attenzione meritano ancora due casi simili, dove l'ipermetro ha la funzione di amplificare un elenco di attributi fisici. In *Aen.* IV 558

omnia Mercurio similis, uocem**que** colorem**que**,
et crinis flauos et membra decora iuuenta

Virgilio, anticipando che Enea è in tutto simile a Mercurio (*omnia Mercurio similis*), specifica e dilata il generico *omnia* in una lunga serie di notazioni, quasi interminabili, come suggerisce il verso ipermetro. La medesima costruzione è adottata in un chiaro *self-echo*, *Aen.* IX 650

omnia longaeuo similis, uocem**que** colorem**que**
et crinis albos et saeua sonoribus arma

nel quale il poeta elenca gli attributi di Apollo, che in tutto assomiglia al vecchio Bute. Ma c'è di più. A questi due casi si deve accostare ancora il virgiliano *georg.* II 344

si non tanta quies iret frigus**que** calore**que**

³⁶³ Questo è uno dei tre casi (cfr. I 295 e II 69) delle *Georgiche* in cui l'ipermetro è realizzato mediante una sillaba diversa dall'enclitica *que*. I manoscritti hanno cercato di eliminare la particolarità metrica (come anche in II 69), correggendo in *et sulphura uiva*. Cfr. Thomas 1988, *ad loc.*

inter et exciperet caeli indulgentia terras

Modulo del doppio *que* e clausola ipermetra *coloremque* sono riproposti in maniera più o meno consapevole con una leggera variazione (*caloremque*) in un chiaro esempio di quella che si potrebbe definire “memoria acustica”.³⁶⁴

Il valore stilistico di questi ipermetri virgiliani non è infine sfuggito ad Ovidio, che impiega non a caso la figura in un elenco di nomi legati da coordinazioni, in *met.* IV 11

thura dant, Bacchum**que** uocant Bromium**que** Lyaeum**que**
ignigenam**que**...

Mi sembra invece tipologicamente differente il caso di *Aen.* I 448

aerea cui gradibus surgebant limina nexaeque
aere trabes, foribus cardo stridebat aenis

dove la sillaba ipermetra *que*, non necessaria da un punto di vista semantico,³⁶⁵ ha la funzione di variare il *tricolon* che descrive la reggia di Didone, sottolineando l'abbondanza e lo sfarzo dei particolari bronzei.

³⁶⁴ Per questo aspetto dello stile virgiliano, affine all'orecchio interno, si veda Jackson Knight 1966, pp. 253 ss.

³⁶⁵ Cfr. Austin 1971, *ad loc.* «a connective was not essential here».

B II Verso ipermetro e idea di eccesso, grandezza, straripamento

L'anomalia metrica costituita dalla sillaba ipermetra è spesso sfruttata da Virgilio per riflettere l'idea di debordamento, di eccezionale estensione spaziale o di grandezza spropositata, espressa dalla semantica del verso. Un caso emblematico è *georg.* I 295

aut dulcis musti Volcano decoquit humorem
et foliis undam trepidi despumat aeni

la cui sillaba ipermetra, qui non costituita dall'enclitica *que*, riflette a livello metrico l'immagine del ribollire del mosto al di fuori del recipiente.³⁶⁶

Una trattazione particolare merita il caso di *Aen.* V 422

Haec fatus, duplicem ex humeris reiecit amictum
et magnos membrorum artus, magna ossa lacertosque
exiit

che può essere confrontato con il modello di Luc. *Fg.* 547 Marx

ossa lacertique
apparent homini

In Virgilio ancora una volta l'ipermetro è associato ad un elenco, la descrizione della grandezza di membra, ossa e muscoli del gigantesco Entello. Ma a differenza degli altri casi finora discussi qui l'effetto stilistico sta nella convergenza tra il verso ipermetro, che col suo ritmo spondiaco e l'anafora dell'aggettivo *magnus* dice la pesantezza straordinaria del guerriero, e il *rejet* del verbo dattilico, che indica l'azione puntuale con la quale Entello mostra finalmente il suo corpo.

³⁶⁶Cfr. Thomas 1988, *ad loc.*

Il verso ipermetro, oscurando la pausa versale, può in alcuni casi rinforzare la semantica di un verbo esprimente azione rapida o violenta, o sottolineare un'idea di concitazione. Un caso particolarmente suggestivo, nel quale convergono una serie di accorgimenti stilistici, è *Aen.* XI 609

iamque intra iactum teli progressus uterque
substiterat: subito erumpunt clamore furentisque
 exhortantur equos

Il *rejet* della forma verbale *substiterat*, seguito da pausa metrica e segno d'interpunzione, indica l'arrestarsi repentino dei guerrieri, mentre la ripartenza sintattica, con la sinalefe in *subito erumpunt*, conferisce un marcato dinamismo e un'idea di concitazione. La sillaba ipermetra in questo contesto converge con il *rejet* verbale (*exhortantur*) e oscura la pausa versale, sottolineando l'idea di concitazione espressa dalla semantica del verso.³⁶⁷ L'imitazione di Val. Fl. *Argon.* IV 293

illum insperata turbatum fraude **furentemque**
 Oeбалides prima refugit dum detonet ira

che riprende la clausola ipermetra virgiliana, ma senza collocarla in episinalefe con il verbo, fa comprendere chiaramente l'efficacia stilistica della convergenza di ipermetro e *rejet* verbale. Se proviamo a riscrivere il verso di Valerio Flacco modellandolo su quello virgiliano appare evidente la differenza stilistica:

illum insperata turbatum fraude **furentemque**
 * effugit Oeбалides prima dum detonet ira

Un altro caso particolarmente interessante è *Aen.* X 895

³⁶⁷ Per l'analisi del passo si veda anche p. 117.

clamore incendunt caelum Troesque Latinique.
aduolat Aeneas uaginaque eripit ensem

dove l'episinalefe scavalca non solo la pausa versale, ma anche quella sintattica. Pascoli a proposito di questo verso osserva che l'ipermetro sta a «significare il grande infinito grido» e ne ripropone l'effetto stilistico in *Alle «Kursistki»* I 19

Voci di su la tomba
Squillano, cantano, rombano...
Egli è risorto

Come osserva Traina, Pascoli «ha aggiunto quello che un antico non poteva, i puntini, che obbligando il lettore a sospendere l'episinalefe, creano uno spazio in cui si prolunga l'eco del triplice omoteleuto».³⁶⁸ La lettura dell'ipermetro proposta da Pascoli rende tutta la suggestione del prolungarsi della pausa versale, ma tralascia di osservare che, accanto a questo effetto, l'episinalefe, scavalcando la pausa sintattica,³⁶⁹ sottolinea al tempo stesso l'idea di rapidità del verbo dattilico *aduolat*: Troiani e Latini stanno ancora esultando per il colpo messo a segno da Enea ed ecco che subito l'eroe si scaglia sul suo nemico Mezenzio.³⁷⁰

L'ipermetro con episinalefe a ponte di pausa sintattica sottolinea l'idea di rapidità anche in *Aen.* VII 470

se satis ambobus Teucrisque uenire Latinisque.
haec ubi dicta dedit diuosque in uota uocauit,
certatim sese Rutuli exhortantur in arma

convergeno con il ritmo dattilico dell'incipit di esametro e periodo (*haec ubi dicta dedit*) e con l'efficace sinalefe a ponte della pentemimera (*Rutuli*

³⁶⁸ Traina 1989², p. 113.

³⁶⁹ È il medesimo effetto stilistico che si è già rilevato a proposito della sinalefe a ponte della pausa sintattica, pp. 140 ss.

³⁷⁰ L'ipermetro in *Cat.* 64, 298 *inde pater diuum sancta cum coniuge gnatisque / aduenit.*

exhortantur), che, qui come altrove, sottolinea la concitazione espressa dalla semantica del verso.

B IV *Effetto di sospensione*

Come si è rilevato a proposito di *Aen.* X 895, l'ipermetro può sottolineare la pausa versale, suggerendo un'idea di sospensione.

Sarà utile citare ancora Pascoli, che, non solo nella produzione in lingua italiana, ma anche in poesia latina, associa la figura ai puntini sospensivi. Paradigmatico è *Thallusa* 4

implicitos dextra pueros laevaue traebat
serua duos, haud inuitos sed saepe morantes.
nempe morabatur nunc auro forte taberna
effulgens atque armillis bullisque **catellisque...**
“Heus” puer exclamat paulo maiusculus “adsta
paulisper. Viden, ut bellum, Thallusa, monile?”

dove la sillaba ipermetra *que* non suggerisce, al contrario dei casi finora commentati, concitazione nel pronunciare gli elementi dell'elenco, ma rinforza l'idea di sospensione espressa dalla semantica del verbo *morabatur* e dalla punteggiatura di fine verso.

L'uso pascoliano riflette i valori stilistici di alcuni casi virgiliani come *Aen.* VI 602

quos super atra silex iam iam lapsura cadentique
imminet adsimilis.

dove l'effetto di sospensione della pietra che è sul punto di cadere, come espresso dal participio futuro (*lapsura*), dall'anafora di *iam* e dal nesso *cadenti adsimilis*, è chiaramente sottolineato dalla figura metrica.³⁷¹

Ipermetro e *enjambement* convergono efficacemente anche in *Aen.* X 781

sternitur infelix alieno uulnere caelum**que**
aspicit, et dulcis moriens reminiscitur Argos

dove la pausa versale riflette, con una nota di *pathos*, l'indugiare del guerriero in fin di vita che guarda per l'ultima volta il cielo e ricorda la sua dolce patria Argo.

Una certa similarità è riscontrabile in *Aen.* VII 160

iamque iter emensi turris ac tecta Latinorum**um**
ardua cernebant iuuenes

nel quale l'ipermetro sottolinea l'indugiare dei giovani Troiani, che ammirano la reggia dei Latini nella sua imponente altezza, come è messo in rilievo dall'*enjambement* dell'aggettivo *ardua*.

A questi casi si può accostare *Aen.* VIII 228

ecce furens animis aderat Tirynthius omnem**que**
accessum lustrans huc ora ferebat et illuc

dove il ritmo dattilico, indicante la furia di Ercole che giunge alla caverna di Caco, s'arresta suggestivamente nella prolungata pausa versale, che potenzia la semantica dell'aggettivo *omnis* e suggerisce, convergendo con il ritmo spondiaco del verso successivo, l'insistere dello sguardo dell'eroe.³⁷²

A questi casi si può accostare un ipermetro oraziano particolarmente efficace, *Od.* II 3, 28

³⁷¹ Cfr. Austin 1971, *ad loc.*: «*cadenti adsimilis* is even more dramatic than *iam iam lapsura*... and the hypermetre is clearly pictorial».

³⁷² Cfr. Eden 1975, *ad loc.* Si veda anche *Aen.* II 67 ss. *namque ut conspectu in medio, turbatus, inermis / constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit*, dove il ritmo spondiaco della clausola *circumspexit* sottolinea un'idea di cautezza e attenzione. Si veda la sezione sulla clausola spondiaca, pp. 195 ss.

omnes eodem cogimur, omnium
uersatur urna serius ocuis
sors exitura et nos in **aeternum**
exilium impositura cumbae

dove la sillaba ipermetra costituisce un suggestivo incremento semantico dell'aggettivo *aeternum*.

B V *Ipermetro e discorso diretto*

Nel discorso diretto il verso ipermetro offre, al pari della sinalefe e dell'*enjambement* - è in molti casi una combinazione di queste due figure -, notevoli possibilità espressive. La pausa versale e la sinalefe possono infatti suggerire l'idea di una spezzatura nella voce, di un singhiozzo pieno di angoscia.³⁷³ Si pensi a *Aen.* II 745

quem non incusai amens hominumque deorumque,
aut quid in euersa uidi crudelius urbe?

dove le parole di Enea, che rievoca la perdita dell'amata Creusa, sembrano suggestivamente spezzate da un singhiozzo in corrispondenza della sillaba ipermetra: la difficile articolazione dei suoni rispecchia la difficoltà dell'eroe nel narrare le dolorose vicende dell'ultima notte di Troia. Il caso appena commentato deve essere accostato ad un altro ipermetro, *Aen.* I 332

et quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris
iactemur doceas: ignari **hominumque locorumque**
erramus uento **huc** uastis et fluctibus acti

³⁷³ Si veda la sezione sulla "*Gasping synaloepha*", pp. 162 ss.

Per una simile atmosfera di angoscia e smarrimento (Enea e i suoi compagni sono giunti dopo la tempesta in una terra straniera), Virgilio adotta non a caso lo stesso *ordo verborum*, collocando dopo la pentemimera enfaticamente l'aggettivo e a chiusura del verso due genitivi plurali legati dall'enclitica *que*. Il caso forse più noto di ipermetro in un discorso diretto è *Aen.* IV 629

litora litoribus contraria, fluctibus undas
imprecor, arma armis: pugnent ipsique nepotes**que.**⁷
haec ait, et

dove, a differenza dei casi precedenti, la sillaba ipermetra chiude il discorso diretto. L'uso dell'ipermetro è stato qui più volte interpretato come uno strumento per sottolineare il carattere di incontenibilità delle parole della sconvolta Didone.³⁷⁴ Mi sembra, invece, che la figura inviti il lettore a soffermarsi sull'ultima parola della maledizione, *nepotesque*, la cui suggestiva sinalefe indica l'affievolirsi della voce di Didone e una pausa piena di *pathos*.³⁷⁵ Il caso ovidiano di *met.* VI 507

utque fide pignus dextras utrasque poposcit
inter seque datas iunxit natamque **nepotemque**
absentes pro se memori rogat ore saluent

che riecheggia la clausola virgiliana, rimane piuttosto lontano dal modello e può rientrare nella categoria dei casi di elencazione.

Sicuramente orientato all'espressività è, invece, l'ipermetro oraziano di *Od.* IV 1, 35

sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrima per genas?
cur facunda parum decoro

³⁷⁴ Cfr. Wagner 1830, *ad loc.* «haud scio an Virgilius ipsa hypermetri ratione aptissime adiuverit impetum irae in hanc extremam execrationem erumpentis».

³⁷⁵ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*, che, sottolineando che questo verso ipermetro chiude non solo un periodo, ma anche un discorso, osserva: «the redundant syllable is left to die away in the pause that follows».

inter uerba cadit lingua silentio?

dove l'episinalefe sottolinea l'idea espressa dalla semantica del verso, lo spezzarsi della voce in un singhiozzo.

C) SCRIVERE VERSI ALLA GRECA: IATO, VERSI SPONDIACI, CLAUSOLE QUADRISILLABICHE

Se la sinalefe, come si è visto, è in molti casi orientata all'espressività, altre figure metrico-ritmiche più rare e rilevanti, quali lo iato, le clausole quadrisillabiche e spondiache, e gli allungamenti irrazionali, devono essere ascritte principalmente alla categoria della letterarietà, in quanto forme attraverso le quali il poeta richiama la tradizione della poesia epica greca.³⁷⁶

C) I IATO

Nella trattazione del fenomeno dello iato si devono distinguere i casi in cui la figura è impiegata per la sua letterarietà da quelli nei quali è possibile isolare una funzione espressiva.

C) I a) *Iato e letterarietà*

Il carattere marcatamente grecizzante dello iato in Virgilio appare palese alla luce della convergenza con clausole omeriche o alessandrine (quadrisillabiche o spondiache) o con nomi propri greci.³⁷⁷ La rarità e la letterarietà della figura conferiscono inevitabilmente solennità, enfasi e pathos alla dizione.³⁷⁸

³⁷⁶ Sullo iato, oltre ai principali commenti (tra i quali si segnalano le dettagliate note di Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 631 e Austin 1971, *ad Aen.* I 13; e 1955, *ad Aen.* IV 235), si veda Siedow 1911 (una prima raccolta di iati in poesia esametrica), *EV.* Cozzoli 1984-1991 (s.u. "iato"), Winbolt 1903, pp. 195-200; e soprattutto Trappes-Lomax 2004, pp. 141-158 (in Virgilio e Orazio).

³⁷⁷ Cfr. Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 631 e Trappes-Lomax 2004, pp. 145-149, che, considerando i casi di "Graecising hiatus" come la norma rispetto nell'uso virgiliano («for the most part Vergil certainly treats hiatus as a Greek phenomenon and confines it to Graecising contexts») propone di emendare i casi che non rientrano in questa categoria. Le clausole quadrisillabiche hanno la struttura di ionici a minore (brevi e due lunghe, es. *Arachinto*), quelle spondiache sono costituite da parole molossiche (es. *Anchisae*). Cfr. Trappes-Lomax 2004, p. 146.

³⁷⁸ Lo iato metrico è molto raro in poesia greca e sembra essere generalmente evitato nella versificazione, come emerge da Cic. *orat.* 152: *et quidem nos 'hoc motu radiantis Etesiae in uada ponti'. Hoc idem nostri saepius non tulissent, quod Graeci laudare etiam solent.* Cfr. Trappes-Lomax 2004, pp. 141-143.

Ciò è evidente nei casi in cui lo iato in quinta sede tra aggettivo e nome proprio, convergendo con la clausola spondiaca, sottolinea la grandezza di un personaggio, come in *Aen.* I 617 s.

tune ille Aeneas quem Dardanio Anchisae
alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?

dove Didone chiede stupefatta ad Enea se sia proprio lui il famoso figlio di Venere e del dardanio Anchise.³⁷⁹ La stessa clausola è fortemente espressiva anche in *Aen.* IX 646 ss.

formam tum uertitur oris
antiquum in Buten. hic Dardanio Anchisae
armiger ante fuit fidusque ad limina custos

dove lo iato sottolinea l'importanza di Anchise e, di riflesso, del suo fidato Bute, le cui mansioni sono elegantemente collocate a cornice del verso 648 (*armiger...custos*).³⁸⁰ A questo caso si deve accostare il chiaro parallelo di *Aen.* XI 29 ss.

Sic ait inlacrimans recipitque ad limina gressum,
corpus ubi exanimi positum Pallantis Acoetes
seruabat senior, qui Parrhasio Euandro
armiger ante fuit, sed non felicibus aequae
tum comes auspiciis caro datus ibat alumno.

dove la giustapposizione *Pallantis Acoetes*, fortemente patetica, sottolinea la vicinanza spaziale e al tempo stesso emotiva tra Pallante, tragicamente caduto in battaglia, e il suo anziano e amorevole maestro Acete, un tempo scudiero del

³⁷⁹ Cfr. Austin 1971, *ad loc.* Interessante la testimonianza di *Quint.* XI 3, 176 che cita l'espressione *tune ille Aeneas* a proposito dell'enfasi nella declamazione, necessaria ad esprimere meraviglia (come in questo caso) o altri sentimenti.

³⁸⁰ Per questa corrispondenza a cornice del verso si veda la sezione "Ordine delle parole e senso", pp. 306 ss.

grande Evandro (iato e clausola spondiaca ne sottolineano la regalità), ora costretto dal fato a vegliare sul corpo del suo giovane protetto.³⁸¹

La patina grecizzante è evidente anche in *Aen.* III 73 ss.

sacra mari colitur medio gratissima tellus
Nereidum matri et Neptuno Aegaeo,
quam pius arquitekens oras et litora circum
errantem Mycono e celsa Gyaroque **reuinxit**
immotamque coli dedit et contemnere uentos.

dove al verso 73 la singolare separazione degli epiteti di *tellus* mediante l'inserzione della specificazione di luogo è di ascendenza enniana,³⁸² mentre il verso successivo, che mette in rilievo le divinità protettrici dell'isola greca di Delo, è impreziosito dal doppio iato, dal ritmo spondiaco nel quarto e quinto piede, dall'allitterazione sillabica e, privo di forme verbali, dal fascino evocativo dei nomi.³⁸³ Al verso 74 il composto *arquitekens* di ascendenza omerica e enniana contribuisce a rendere la patina arcaizzante, mentre l'ampio iberbato *quam ... reuinxit*, che incornicia due versi, sembra suggerire il lungo percorso dell'isola infine arrestato dalle frecce di Apollo.³⁸⁴

Stilisticamente ricercato è ancora *Aen.* VII 629 s.

quinque adeo magnae positis incudibus urbes
tela nouant, Atina potens Tiburque superbum,
Ardea Crustumerique et **turrigerae** Antemnae

³⁸¹ Cfr. Horsfall 2003, *ad loc.*, che nota l'elegante connessione etimologica tra il nome di *Acoetes* (da ἄ privativo e κοιμᾶν "dormire") e l'azione del *seruare*. Sul valore patetico del passo e in particolare della locuzione *sed non felicibus auspiciis* modellata su *Il.* II 859 ἀλλ' οὐκ οἰωνοῖσιν ἐρύσατο κῆρα μέλαιναν si veda Horsfall 2000, *ad Aen.* VII 756.

³⁸² Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*

³⁸³ Sul sapore grecizzante del verso si veda Horsfall 2003, *ad loc.* Sul doppio iato si veda Winbolt 1903, pp. 196 ss.

³⁸⁴ Perkell 2010, *ad loc.* osserva che l'iberbato a cornice dei due versi «encloses the wandering (*errantem*) island, suggesting both the island's wandering and its ultimate securing in place by the god». Sempre incentrata sull'idea del movimento, ma da una prospettiva leggermente differente (il focus è sulla traiettoria delle frecce), è l'interpretazione dell'iberbato avanzata da Horsfall 2003, *ad loc.* secondo il quale la figura «conveys admirably the extent of the god's bonds and their tight, enclosing effect». Sul valore iconico di questo tipo di iberbato si veda qui la sezione sull'iberbato interstichico, pp. 294 ss.

dove lo iato in quinta sede, il composto *turrigeræ*³⁸⁵ e l'elenco delle potenti città che si preparano alla guerra contro Enea (5 toponimi in 2 versi),³⁸⁶ conferiscono al passo ancora un sapore marcatamente omerico.

Anche i casi di iato con abbreviamento della sillaba finale, rari in poesia latina, hanno una chiara ascendenza greca e vengono non a caso impiegati da Virgilio in versi di argomento omerico o che presentino parole greche, come in *Aen.* V 261

uictor apud rapidum Simoenta sub Ilio alto

e *Aen.* III 210 s.

Strophades Graio stant nomine dictae
insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno...

dove il procedimento metrico chiaramente sottolinea la dizione greca (*Graio nomine dictae*),³⁸⁷

Anche lo iato a ponte della pentemimera viene impiegato in versi che presentano nomi greci, come *Aen.* XII 535 s.

ille ruenti **Hyllo** animisque immane frementi
occurrit telumque aurata ad tempora torquet

³⁸⁵ L'epiteto *turrigeræ*, pur non essendo attestato in greco, sembra essere modellato come ipotizza Norden 1970⁵, p. 438, su un probabile *πυργόφοροι*. Si veda a tal proposito Harrison 1991, *ad Aen.* X 169 s. che interpreta il composto *letifer*, impiegato ancora in un catalogo dal sapore omerico, come un calco di *θανατηφόρος* (Aesch. *Cho.* 369, *Soph.* *OT* 181).

³⁸⁶ Gli elenchi in Virgilio, di chiara matrice omerica e alessandrina, sono spesso caratterizzati dalla presenza di iato tra la sillaba finale di un termine e la congiunzione. Cfr. *b.* III 6 *et sucus et pecori, et lac subducitur agnis*, *b.* X 13 *illum etiam lauri, etiam fleuere maricae*, *georg.* I 341 *Tum pingues agni, et tum mollissima uina*.

³⁸⁷ Horsfall 2006, *ad loc.*, dopo aver notato la «typical accumulation of metrical anomalies and extravagances in the presence of Greek names and themes», sottolinea la rilevanza dello iato e la particolare scansione dell'aggettivo *Ionio* (*i* breve, *o* lunga). Altri casi virgiliani di abbreviamento in iato sono; *georg.* I 281 *ter sunt conati imponere Pelio Ossam*, I 437 *Glauco et Panopeae et Inoo Melicerate*, IV 461 *implerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces*, *b.* III 79 *et longum 'formose uale, uale' inquit 'Iolla'* e *b.* VI 44 *clamassent, ut litus 'Hyla, Hyla omne sonaret'* (con suggestiva enantiometria su cui si veda la sezione dedicata), *b.* VIII 11 *a te principium, tibi desinam: accipe iussis* unico caso con pausa sintattica sulla dieresi bucolica (cfr. Clausen 1994, *ad loc.*). Un discorso a parte (non sono attestati in Omero) meritano i casi di abbreviamento di monosillabo in iato quali *Aen.* VI 507 *nomen et arma locum seruant; te, amice nequiuu* (unico esempio in poesia epica), *b.* II 65 *te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas*, *b.* VIII 108 *credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?*, sui quali si veda *infra*.

dove, accanto alla figura metrica, è notevole anche l'*ordo verborum*: la collocazione in *rejet* del verbo *occurrit*, dopo la sequenza incorniciata dai due participi isosillabici, isoprosodici e in omeoteleuto grammaticale (*ruenti ... frementi*), conferisce all'azione un marcato dinamismo.³⁸⁸

Notevole infine è il caso di *Aen.* X 136

inclusum buxo **aut** Oricia terebintho

dove Virgilio, riprendendo un verso dei *Theriaca* di Nicandro (v. 516)

πύξου δὲ χροῖῃ προσάλιγγιτος Ὀρικήοιο

vi aggiunge lo iato per rimarcare la patina grecizzante del suo verso, già evidente nella clausola quadrisillabica.³⁸⁹

C) I b) *Iato ed espressività*

Accanto ai passi commentati nella sezione precedente, nei quali è evidente la letterarietà della figura, si segnalano altri casi in cui lo iato sembra essere impiegato anche a fini espressivi. Un valore mimetico ha ad esempio *Aen.* IV 667

lamentis gemituque et femineo **ululatu**

e l'analogo *Aen.* IX 477

³⁸⁸ Per l'effetto stilistico si veda Tarrant 2012, *ad loc.* e *ad Aen.* XII 299 s. (*et uenienti Ebyso plagamque ferenti / occupat os flammis...*): «the build-up of action in the participles is brutally cut off by the enjambé verb». Ancor più notevole è la collocazione in *rejet* dopo un verso interamente incorniciato da participio come in *geor.* III 420 ss. *cape saxa manu, cape robora, pastor, / tollentemque minas et sibila colla tumentem / deice!* su cui si veda p. 67.

³⁸⁹ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.* che cita Prop. III 7, 49 *thyio thalamo aut Oricia terebintho*, come evidente imitazione del passo virgiliano e sottolinea la patina grecizzante, oltre che dello iato, anche del quadrisillabo finale. Su tale tipo di clausola si veda Norden 1970⁵, p. 438 e Winbolt 1903, pp. 135 s.; sulla coloritura greca dei versi con iato e clausola quadrisillabica Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 631, e Hardie 1994, *ad Aen.* IX 477.

euolat infelix et femineo ululatu

dove, se è vero che la clausola quadrisillabica e lo iato possono far ipotizzare un modello greco, appare evidente l'espressività del nesso *femineo ululatu*, che suggerisce un prolungato lamento.³⁹⁰

In molti casi lo iato è collocato prima di pausa sintattica e sembra suggerire nei discorsi diretti una breve pausa nel parlato.³⁹¹ In *Aen.* VI 505

nomen et arma locum seruant; te, amice, nequiui
conspicere et patria decedens ponere terra'

l'abbreviamento del monosillabo (*te*) in iato non è riconducibile alla versificazione omerica, ma, attestato in Teocrito e ampiamente nella commedia latina, costituisce un tratto mimetico del parlato.³⁹² Esso ha la funzione di mettere in rilievo, nelle commosse parole di Enea, il vocativo *amice*: è ancora forte il rimpianto di non aver potuto dare adeguata sepoltura all'amato cugino e amico Deifobo. Ancora una suggestiva pausa nel parlato è suggerita dallo iato in *Aen.* III 605 s.

spargite me in fluctus uastoque immergite ponto:
si pereo, hominum manibus periisse iuuabit.'

³⁹⁰ Cfr. Austin 1955, *ad loc.* «a fine onomatopoeic line (note the interplay of all five vowel-sounds)...tho -o is prolonged, as it were, to coalesce only slowly with the following -u- (OOOULULATU), like an actual sound of wailing». Norden 1970⁵, p. 438 ipotizza un modello greco (γυνακείῳ ὀλολυγιῶ) e accosta a questo verso *met.* XI 17 *tympanaque et plausus et Bacchei ululatus* (dove però la patina greca è evidente nel termine *Bacchei*).

³⁹¹ Cfr. Austin 1955, *ad Aen.* IV 235.

³⁹² Cfr. Austin 1977, *ad loc.* («pathetic realism»). Questo è l'unico caso di abbreviamento di monosillabo nella poesia epica. Gli altri due casi virgiliani sono *b.* II 65 *te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas*, che ha il suo antecedente nell'abbreviamento dell'interiezione in Theocr. I 115, e XV 123; e *b.* VIII 108 *credimus? an, qui amant, ipsi sibi somnia fingunt?*. Per la figura nella commedia plautina cfr. Lindsay 1922, pp. 266 ss.

dove Achemenide, nella sua allocuzione fortemente patetica ai Troiani, sottolinea che nella sua misera condizione morire ucciso dagli uomini piuttosto che dai Ciclopi sarebbe una sorta di liberazione.³⁹³

Lo iato, ancora suggestivamente impiegato nel discorso diretto, converge con la pausa metrico-sintattica in *Aen.* IX 291

hanc sine me spem ferre tui, **audentior** ibo
in casus omnis'

dove contribuisce a mettere in rilievo l'ardimento del giovane Eurialo (*audentior*);³⁹⁴ e in *Aen.* XII 31

promissam eripui genero, **arma impia** sumpsi

dove enfatizza il sintagma *arma impia*: le armi imbracciate da Lauso sono empie in quanto Enea è voluto dai fati.³⁹⁵

Un caso isolato ma fortemente suggestivo è *Aen.* IV 235 s.

quid struit? aut qua spe **inimica** in gente moratur
nec prolem Ausoniam et Lauinia respicit arua?

dove in corrispondenza dello iato non c'è pausa sintattica, ma solo metrica e logica: Zeus sembra riflettere sulle possibili motivazioni della scelta di Enea.³⁹⁶

In una nutrita serie di casi, dopo lo iato è collocato un *contre-rejet*, che presenta una specificazione di luogo, come *ubi* nell'emblematico esempio di *Aen.* I 405 s.

³⁹³ Williams 1962, *ad loc.*: «the natural pause after *pereo* is accentuated as he stays for a moment on the grim word, and emphasis is put on *hominum*, the key word of the speech».

³⁹⁴ Eurialo fa riferimento al suo coraggio all'inizio e alla fine del suo discorso (*ausis* al verso 281, *audentior* al verso 291). Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

³⁹⁵ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.* «almost every word in the line expresses L.'s retrospective condemnation of his action».

³⁹⁶ Cfr. Austin 1955, *ad loc.* rileva una «slight pause at the hiatus, as Jupiter were musing over the possibly reasons for Aeneas' behaviour, or trying to decide exactly how to refer to the Carthaginians».

et uera incesso patuit dea. ille ubi matrem
agnouit tali fugientem est uoce secutus

Qui lo iato della vocale breve, rarissimo in poesia latina,³⁹⁷ si coniuga con l'elegante *contre-rejet*, che presenta il pronome *ille* in posizione incipitaria. La giustapposizione *dea. ille* separata da iato sembra riflettere l'uso stilistico della commedia latina, in cui l'alternanza degli interlocutori è spesso marcata da questa figura metrica.³⁹⁸ Ancora una volta lo iato sembra suggerire una pausa, il momento di *suspence* di Enea che ha appena riconosciuto la madre e si appresta a parlarle.³⁹⁹

In altri casi non è possibile riscontrare tale tipo di espressività, ma solo un certo dinamismo nel *contre-rejet*, come in *Aen. X* 141 s.

Maeonia generose domo, ubi pingua culta
exercentque uiri Pactolusque inrigat auro

il cui iato, in un verso in cui è citato il popolo dei Meoni, ha anche la funzione di conferire una patina grecizzante;⁴⁰⁰ e nei due casi di iato seguito dall'avverbio di luogo *hic*: *Aen. I* 16 s.

posthabita coluisse Samo. hic illius arma,
hic currus fuit; hoc regnum dea gentibus esse

e *Aen. V* 735 s.

concilia Elysiumque colo. huc casta Sibylla
nigrarum multo pecudum te sanguine ducet.

³⁹⁷ L'unico altro caso virgiliano è *b. II* 53 *addam cerea pruna: honos erit huic quoque pomo*. Cfr. Soubiran 1966, p. 291 e Gérard 1980, p. 12, e n. 7.

³⁹⁸ Cfr. Austin 1971, *ad Aen. I* 16.

³⁹⁹ Cfr. Austin 1971, *ad loc.* e Lindsay 1922, p. 240.

⁴⁰⁰ I Meoni sono citati da Omero in *Il. II* 864 ss. Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*

C) II PLURISILLABI E CLAUSOLE GRECIZZANTI

Le parole plurisillabiche, generalmente evitate nella versificazione,⁴⁰¹ possono essere impiegate, come si è visto anche nella sezione precedente, per conferire una patina grecizzante alla clausola.⁴⁰² Nella maggior parte dei casi si tratta infatti di nomi propri greci o stranieri, che, spesso in lunghe elencazioni, contribuiscono ad innalzare il registro stilistico del passo.⁴⁰³ Emblematico è *Aen.* VI 479 ss.

hic illi occurrit Tydeus, hic inclutus armis
Parthenopaeus et Adrasti pallentis imago,
hic multum fleti ad superos belloque caduci
Dardanidae, quos ille omnis longo ordine cernens
ingemuit, Glaucumque Medontaque **Thersilochumque**,
tris Antenoridas Cererique sacrum **Polyboeten**
Idaeumque etiam currus, etiam arma tenentem

dove il poeta, nel descrivere la schiera delle anime dei guerrieri troiani che incontrano Enea nell'Ade, riprende chiaramente il modello dei cataloghi omerici, imitandone anche gli aspetti metrico-ritmici. Il solenne e cadenzato verso 483, costituito da quattro parole,⁴⁰⁴ è chiaramente modellato su *Il.* XVII 216 (Γλαῦκόν τε Μέδοντά τε Θερσίλοχόν τε) del quale imita il ritmo, l'uso della congiunzione enclitica, e la clausola polisillabica.⁴⁰⁵ L'omericità del passo è ancora confermata

⁴⁰¹ Va osservato che nella lingua latina solo il 12% dei termini ha una struttura di 4 o 5 sillabe. Cfr. Traina 2002, p. 117.

⁴⁰² Traina 2002, p. 118, invita ad una certa cautela nell'assegnare un valore stilistico a parole la cui lunghezza è condizionata dagli aspetti flessivi, mentre riconosce che «l'impiego di nomi greci, o comunque stranieri, di grande volume mira il più delle volte a effetti artistici». Sulla rilevanza di tali clausole si veda Norden 1970⁵, p. 438.

⁴⁰³ Oltre ai nomi propri, sono particolarmente ricorrenti in clausola i termini greci *hymenaeus* (15 occorrenze: *georg.* III 60, IV 516; *Aen.* I 651; II 328, IV 100, 317; VI 623, VII 344, 358, 398, 555; X 720, XI 217, XI 355, XII 805) e *hyacinthus* (5 occorrenze: *b.* III 63, VI 53; *Aen.* IV 137, IV 183; XI 69).

⁴⁰⁴ Sulla rilevanza dei versi costituiti da quattro parole (four word-lines) cfr. Winbolt 1912, pp. 227 ss. e Von Albrecht 2012, pp. 205 s.

⁴⁰⁵ Cfr. Austin 1977, *ad loc.* In un medesimo contesto (si tratta sempre di un catalogo di anime) Virgilio impiega due volte la clausola quadrisillabica: *Aen.* VI 445 ss. *his Pheadram Procrinque locis maestamque Eriphilen / crudelis nati monstrantem uulnera cernit, / Euadnenque et Pasiphaen; his Laodamia / it comes et...*

al verso successivo dall'espressione *tris Antenoridas*, che riprende *Il. XI 59* τρεῖς τ' Ἀντηνορίδας, e ancora dall'ulteriore quadrisillabo in clausola (*Polyboeten*).

A questo passo si può accostare *Aen. X 413*

hic mactat Ladona Pheretaque **Demodocumque**

che presenta un'evidente patina omerizzante, oltre che nei nomi dei guerrieri, anche nell'uso del doppio *que* e nel ritmo;⁴⁰⁶ *Aen. IV 146*

Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi

con allungamento in arsi della prima enclitica *que*;⁴⁰⁷ e ancora due suggestivi versi costituiti dalla giustapposizione di quattro nomi propri (un caso di four-word line e name-line al tempo stesso): *Aen. IX 767*

Alcandrumque Haliumque Noemonaque Prytanimque

che riproduce alla lettera *Il. V 678*

Ἄλκανδρόν θ' Ἄλιόν τε Νοήμονά τε Πρύτανιν τε

e presenta ancora l'allungamento in arsi della terza enclitica *que*;⁴⁰⁸ e ancora *Aen. X 123*

Asius Imbrasides Hicetaoniusque Thymoetes⁴⁰⁹

⁴⁰⁶ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.* confronta il verso con *Il. XXI 209* ἐνθ' ἔλε Θερσίλοχόν τε Μύδωνά τε Ἀστυλόλόν τε.

⁴⁰⁷ Cfr. Austin 1955, *ad loc.* sottolinea l'atmosfera greca conferita al verso dall'uso dell'enclitica *que* e dalla clausola quadrisillabica. La chiara ascendenza omerica del procedimento è confermata dal fatto che l'enclitica *que* 1) si allunga solo se associata ad un altro *que*, ricalcando il modulo omerico del doppio te 2) si allunga, come in Omero, anche davanti a singola consonante (cfr. *Aen. III 91 liminaque laurusque; Aen. XII 363 Chloreaque Sybarimque*). Cfr. Fordyce 1977, *ad Aen. VII 186*. Si veda anche Housman 1927, p. 12; Norden 1970⁵, p. 451, Postgate 1923, pp. 32 ss.

⁴⁰⁸ Questo è l'unico caso di esatta riproduzione di un verso omerico in Virgilio. Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*

⁴⁰⁹ Non esprime pathos o grandezza, ma risponde semplicemente all'inclinazione e al gusto di Virgilio per la musicalità dei nomi propri e degli epiteti geografici il caso di *Aen. III 399 ss. hic et*

Spesso la patina grecizzante conferita al verso dalla clausola ha la funzione di evidenziare la grandezza di un personaggio o l'eccezionale fattura di un oggetto. Emblematico è il caso di *Aen.* III 464 ss.

dona dehinc auro grauia ac secto **elephanto**
imperat ad nauis ferri, stipatque carinis
ingens argentum Dodonaeosque **lebetas**,
loricam consertam hamis auroque trilicem
et conum insignis galeae cristasque comantis,
arma Neoptolemi.

dove la prima clausola quadrisillabica (*elephanto*)⁴¹⁰ in iato sottolinea il pregiato materiale dei doni, mentre il verso 466, marcatamente spondiaco e costituito da quattro parole, presenta un'ulteriore clausola quadrisillabica che mette in rilievo il peso dell'argento e dei massici calderoni. Quando l'elenco sembra concluso, l'apposizione in *superflux* (*arma Neoptolemi*) sottolinea ulteriormente l'eccezionalità degli oggetti: le armi che Eleno regala ad Enea sono appartenute al nemico Neottolemo.⁴¹¹ A questo caso si può accostare *Aen.* I 647 ss.

Munera praeterea Iliacis erepta ruinis
ferre iubet, pallam signis auroque rigentem
et circumtextum croceo uelamen acantho,
ornatus Argiuae Helenae, quos illa Mycenis,
Pergama cum peteret inconcessosque **hymenaeos**,
extulerat, matris Leae mirabile donum

Narycii posuerunt moenia Locri, / et Sallentinos obsedit milite campos / Lyctius Idomeneus; hic illa ducis Meliboei / parua Philoctetae subnixa Petelia muro.

⁴¹⁰ La stessa clausola quadrisillabica è impiegata ancora per mettere in rilievo un oggetto meraviglioso, quale la porta del Sonno, in *Aen.* VI 895 *altera candenti perfecta nitens elephanto*, o una porta istoriata con altorilievi d'avorio in *georg.* III 26 in *foribus pugnam ex auro solidoque elephanto*.

⁴¹¹ La messa in rilievo dell'apposizione mediante la collocazione in *superflux* non è infrequente nell'*Eneide*. Cfr. I 168 *Nympharum domus*, I 636 *munera laetitiamque dii*, III 488 *coniugis Hectoreae*, III 679 *concilium horrendum*, VI 11 *antrum immane*, VI 223 *triste ministerium*, VII 791 *argumentum ingens*, VII 82 *fatidici genitoris*, VII 202 *Saturni gentem*, VII 565 *Ampsancti ualles*, IX 53 *principium pugnae*, X 180 *urbs Etrusca solo*, XII 164 *Solis aui specimen*.

dove il secondo emistichio del verso 651 *inconcessosque hymenaeos* non solo rimarca la provenienza greca e l'eccezionalità del *uelamen, mirabile donum* di Leda alla figlia Elena, e ora omaggio di Enea a Didone, ma anche il suo sinistro carattere ominoso: l'unione illegittima di Elena e Paride prelude a quella non meno funesta tra la regina cartaginese e il condottiero romano.

Particolarmente ricercato è anche *Aen.* XII 82 s.

poscit equos gaudetque tuens ante ora frementis,
Pilumno quos ipsa decus dedit **Orithyia**

dove l'eccezionalità dei cavalli, motivo di gioia per Turno e di vanto per il suo trisavolo Pilumno (li ricevette in dono da *Orithyia*, moglie del vento Borea), è sottolineata al verso 83 dall'apposizione (*decus*), dalla clausola quadrisillabica, e dalla collocazione a cornice del verso dei due nomi propri, secondo l'elegante uso virgiliano che più volte abbiamo evidenziato.⁴¹²

Un'efficacia particolare ha la clausola quadrisillabica nei discorsi diretti come appare evidente in *Aen.* VI 392 ss.

nec uero Alciden me sum laetatus euntem
accepisse lacu, nec Thesea **Pirithoumque**,
dis quamquam geniti atque inuicti uiribus essent

che suggerisce una nota di rispetto e ammirazione nelle parole di Caronte nei confronti della grandezza e delle origini divine di quegli eroi greci, dinanzi ai quali ha dovuto suo malgrado cedere.

La clausola aggiunge enfasi alle parole di Achemenide in *Aen.* III 613 ss.

sum patria ex Ithaca, comes infelicis Vlixii,
nomine Achaemenides, Troiam **genitore Adamasto**
paupere (mansisset utinam fortuna!) profectus.

⁴¹² La collocazione dei due nomi sembra essere qui particolarmente pregnante. Cfr. Traina 2004², *ad loc.*: «V. si è compiaciuto di far cozzare a cornice del verso l'antroponimo greco in clausola spondiaca (cf. Apoll. Rhod. 1, 212) col teonimo indigeno, *Pilumno*...gettando così un ponte tra i due mondi del suo poema».

dove particolarmente efficace è il contrasto tra la solennità dei versi 611 s., che mettono in rilievo le origini del personaggio, e il *rejet* dell'aggettivo *paupere*, che ne indica la misera condizione presente.⁴¹³

Particolarmente suggestivo è anche il caso di *Aen.* IV 215 ss.

et nunc ille Paris cum semiuiro **comitatu**,
Maeonia mentu mitra crinemque madentem
subnexus, rapto potitur;...

dove, nelle parole di Iarba, piene di rabbia e disprezzo (rilevante a tal proposito l'*et* "indignantis"),⁴¹⁴ la clausola contribuisce a connotare Enea e i suoi come stranieri, particolarmente lontani, nella loro mollezza orientale, rispetto ai popoli italici.⁴¹⁵ Notevole è ancora il caso di *Aen.* III 325 ss.

nos patria incensa diuersa per aequora uectae
stirpis Achilleae fastus iuuenemque superbum
seruitio enixae tulimus, qui deinde secutus
Ledaeam Hermionem Lacedaemoniosque hymenaeos
me famulo famulamque Heleno transmisit habendam.

dove la clausola quadrisillabica del termine greco *hymenaei*, piuttosto comune in Virgilio, s'iscrive in un verso solenne di quattro termini (*four-word line*), e suggerisce una nota di pungente ironia nelle parole di Andromaca, che rimarca la grandezza delle sfortunate nozze per le quali è stata abbandonata da Pirro.⁴¹⁶

⁴¹³ L'antroponimo Achemenide, non attestato altrove, richiama probabilmente i termini greci 'Αχαιοὺς e μένων, sottolineando, in un elegante gioco etimologico frequente in Virgilio, il misero destino del personaggio abbandonato dai compagni. Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.* e O'Hara 1996, p. 147.

⁴¹⁴ Cfr. Austin 1971, *ad Aen.* I 48 (*et quisquam numen Iunonia adoret?*): «*et* marks a querulous or angry tone».

⁴¹⁵ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*: «note the quadrisyllabic ending, a Greek type ending to suit the 'foreign' picture, upsetting the normal pattern».

⁴¹⁶ L'ironia di Andromaca è già notata da Servio. Cfr. Williams 1962, *ad loc.* Il verso formato da quattro parole sembra suggerire una voluta lentezza nel pronunciare i termini, come osserva Von Albrecht 2012, p. 206.

C) III Σπονδειαζοντες

Anche le clausole spondiache, come si è più volte notato, conferiscono con la loro patina grecizzante, solennità alla dizione.⁴¹⁷ Impiegate in Omero, diventano una vera e propria affettazione in poesia alessandrina e nei poeti latini che ad essa si ispirano, come appare evidente nella testimonianza di Cicerone, che, in una lettera dalla Grecia (*Att.* VII 2, 1), regala ad Attico un verso spondiaco (*flauit ab Epyro lenissimus Onchesmites*), aggiungendo scherzosamente ‘hunc σπονδειαζοντα si uoles cui τῶν νεοτέρων pro tuo uendito’.

Se in Catullo LXIV tali versi sono piuttosto ricorrenti (30 casi su 408 versi), nell’*Eneide* Virgilio ne fa un uso notevolmente più parco (33 casi su circa 12000 esametri), motivato da esigenze stilistiche.

In molti casi la clausola è chiaramente impiegata per sottolineare la patina grecizzante di un verso che presenti parole greche, spesso in convergenza con figure metriche di ascendenza greca, quali lo iato o l’allungamento sillabico.⁴¹⁸

Accanto a questi casi che conferiscono letterarietà alla dizione, se ne segnalano non pochi in cui la figura metrica sembra rispondere ad esigenze di espressività, sottolineando la semantica del verso. Emblematico è il caso di *Aen.* II 68

namque ut conspectu in medio **turbatus inermis**
constitit atque oculis Phrygia agmina **circumspexit**

dove la clausola spondiaca mette in rilievo l’attenzione con cui il turbato e inerme Sinone guarda intorno a sé le schiere dei Troiani.⁴¹⁹ A questo caso si può accostare *Aen.* III 513 ss.

⁴¹⁷ Su questo tipo di clausola cfr. Winbolt 1903, pp. 128-134; Norden 1970⁵, pp. 441-446; Marouzeau 1946⁶, pp. 85 s.; Fordyce 1961, *ad Cat.* LXIV 3.

⁴¹⁸ Iato e clausola spondiaca in *b.* VII 53 *stant et iuniperi et castaneae hirsutae*, e nei casi già commentati di *Aen.* I 617 *tune ille Aeneas quem Dardanio Anchisae*, *Aen.* III 74 *Nereidum matri et Neptuno Aegaeo*, *Aen.* IX 647 *antiquum in Buten. hic Dardanio Anchisae*, *Aen.* XI 31 *seruabat senior, qui Parrhasio Euandro*. Allungamento in arsi e clausola spondiaca in *georg.* II 5 *muneribus, tibi pampineo grauidus alumno*, *Aen.* IX 9 *sceptra Palatini sedemque petit Euandri*. Sulla convergenza di questi effetti stilistici cfr. Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 631 (anche su iato e clausola quadrisillabica) e Winbolt 1903 p. 132.

⁴¹⁹ Cfr. Austin 1964, *ad loc.* «the spondaic ending not only suggests weariness but caution and cunning». Gli spondei non necessariamente in clausola possono suggerire l’idea di un’attenta

haud segnis strato surgit Palinurus et omnis
explorat uentos atque auribus aera captat;
sidera cuncta notat tacito labentia caelo,
Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones
armatumque auro circumspicit **Oriona**

dove la clausola spondiaca non solo sottolinea il carattere greco del termine, ma in un suggestivo *four-word line*, evidenzia l'attenzione e la perizia del nocchiero Palinuro nell'orientarsi con le stelle del cielo.

In altri casi lo spondeo in quinta sede sottolinea un'idea di sforzo come nell'emblematico *Aen.* III 549

cornua uelatarum obuertimus **antemnarum**

dove, ancora in un verso di quattro parole è messa in rilievo la fatica dei marinai nel dirigere le vele,⁴²⁰ o in *Aen.* VII 634

aut leuis ocreas lento ducunt **argento**

dove lo sforzo e la lentezza propri del forgiare sono rinforzati dalla successione, attestata solo altre due volte in Virgilio, di due spondei in quarta e quinta sede.⁴²¹

La lunghezza prosodica dello spondeo, ancor più percepibile in clausola, può costituire inoltre un incremento semantico di aggettivi indicanti estensione o durata. Un esempio emblematico è *Aen.* V 318 ss.

primus abit longaque ante omnia corpora Nisus

perlustrazione come in *Aen.* XII 466 s. *insequitur: solum densa in caligine Turnum / uestigat lustrans, solum in certamina poscit* su cui si veda Tarrant 2012, *ad loc.*

⁴²⁰ Cfr. Norden 1970⁵, p. 446, Winbolt 1903, p. 129, Von Albrecht 2012, p. 206.

⁴²¹ Winbolt 1903, p. 129 s. osserva due forti tendenze associate alla clausola spondiaca: 1) il verso termina con un quadrisillabo o un trisillabo (unica eccezione *Aen.* III 12= VIII *magnis dis*; 2) lo spondeo è preceduto da un dattilo (le uniche altre due infrazioni sono *Aen.* III 74 *Neptuno Aegeo e georg.* III 276 *depressas conuallis*) e spiega l'eccezione di *Aen.* VII 634 in termini di effetti stilistici: «the working up of armour out of silver is a matter of great difficulty, and requires continuous effort». Sul valore espressivo di questa clausola si veda anche Fordyce 1977, *ad loc.* e Horsfall 2000, *ad loc.*

emicat et uentis et fulminis ocior alis;
proximus huic, longo sed proximo **intervallo**,
insequitur Salius

dove il nesso *longo intervallo* è suggestivamente sottolineato dal pesante e lento ritmo della clausola spondiaca: Salio è il più vicino ad Eurialo, ma lo segue solo a lunga distanza.⁴²² Ancora notevole in tal senso è *b. IV 48 s.*

adgredero o magnos – aderit iam tempus – honores,
cara deum suboles, magnum Iouis **incrementum**

dove la clausola spondiaca, convergendo con altri accorgimenti stilistici (l'epifonema *o*, l'iperbato *magnos... honores*, e il poliptoto *magnos ... magnum*) conferisce solennità alla dizione, e sottolinea implicitamente l'idea di accrescimento del sema di *incrementum*.⁴²³

⁴²² Cfr. Winbolt 1903, p. 131: «a gap is fitly described by a word which produces a sense of suspension».

⁴²³ Sugli aspetti stilistici del passo e sulla semantica di *incrementum* si veda Traina 1986 pp. 219-226.

D) EFFETTI STILISTICI DEL RAPPORTO TRA *ICTUS* E ACCENTO

Il valore stilistico dell'interazione tra *ictus* metrico e accento di parola, spesso rilevato nei principali commenti all'*Eneide*, rimane a tutt'oggi argomento quanto mai controverso. Una trattazione specifica del fenomeno si deve a Jackson Knight, che propone una raffinata analisi di molti passi virgiliani, abbandonandosi però ad interpretazioni talvolta impressionistiche.⁴²⁴

Anche per questo fenomeno, che appare così sfuggente e vago rispetto alla nostra sensibilità linguistica, si dovrà adottare una certa cautela nell'avanzare interpretazioni stilistiche. Sarà necessario in via preliminare vagliare le eventuali testimonianze antiche sull'argomento e soprattutto riflettere su alcune sintomatiche evidenze testuali.

D I) PER UNA DEFINIZIONE DI *ICTUS*

Col termine di *ictus* gli antichi, è ben noto, intendevano in ambito metrico semplicemente il “colpo” della mano (o del piede), che nella prassi chironomica segnava l'andamento ritmico del verso, come appare evidente dalla testimonianza di *Hor. od. IV 4, 36 s.*

Lesbium seruate pedem meique
pollicis ictum

in cui il poeta invita il coro a rispettare la “misura di Lesbo”, seguendo il suo *pollicis ictum*. La pratica di far sentire l'*ictus* come *elatio uocis* nella recitazione, estranea alla prassi antica, risale al periodo in cui andava perdendosi la percezione del ritmo quantitativo. Solo allora l'*ictus* non fu più «segnale esterno e meccanico, ma funzione dinamica della voce scandente, vero e proprio accento, deputato a connotare l'arsi come tempo “forte”». ⁴²⁵

⁴²⁴ Jackson Knight 1939.

⁴²⁵ Cfr. Traina 1998⁶, p. 265.

Se l'*ictus* non influenza direttamente la recitazione, non si può comunque negare che l'alternanza di arsi e tesi era elemento chiaramente percepibile per l'uditore-lettore antico. In sede di analisi stilistica si dovrà quindi verificare se e in che misura la corrispondenza o la divergenza di *ictus* metrico e accento di parola sia sfruttata come elemento di espressività.

D II) RIPETIZIONE DI UN TERMINE CON DIVERSA ESPOSIZIONE ALL'ICTUS METRICO

Il valore espressivo del rapporto tra *ictus* e accento di parola è palese nell'elegante uso stilistico, isolato per la prima volta da Lachmann, consistente nella ripetizione di uno stesso termine con diversa esposizione all'*ictus* metrico.⁴²⁶

Tale figura, che in poesia latina affianca e in molti casi sostituisce la più rara e ricercata enantiometria, sulla quale torneremo più avanti, è impiegata per evitare la monotonia della ripetizione o per incrementarne l'espressività, in alcuni casi non senza una nota di raffinata ironia.

L'esempio più suggestivo nel quale appare evidente l'impiego deliberato della figura è sicuramente *Cat.* LXII 21 s.

qui natam possis complexu auellere matris,
complexu matris retinentem auellere natam

dove il poeta si diverte a ripetere nel secondo verso tre termini del verso precedente (*natam, complexu, matris*), ma con una differente esposizione all'*ictus* metrico.⁴²⁷

In Virgilio la figura, particolarmente percettibile quando i due termini sono collocati nello stesso verso, mette spesso in rilievo nomi propri o aggettivi, come nel caso di *Aen.* XI 543

⁴²⁶ Lachmann 1816, *ad. Prop.* II 3, 43 *Eois...Eois.* riporta una trentina di esempi sottolineando l'eleganza stilistica della variazione «qua boni poetae utuntur in repetitione, ne idem vocabulum eodem accentu eademque syllabarum quantitate recurrat».

⁴²⁷ Cfr. Jackson Knight 1939, p. 293 e Cupaiuolo 1963, p. 16.

nomine **Casmillae** mutata parte **Camillam**

dove, sposandosi felicemente con la semantica del passo, sottolinea la variazione del nome della guerriera. Se in alcuni casi l'effetto stilistico è solo quello di variare e dinamizzare la ripetizione, come in *Aen.* III 500

si quando **Thybrim** uicinaque **Thybridis** arua

dove è comunque notevole il poliptoto in coordinazione,⁴²⁸ o in *Aen.* V 602

Troiaque nunc pueri, **Troianum** dicitur agmen

in contesti di battaglia può avere un valore più marcatamente espressivo. Emblematico è il caso di *Aen.* IX 573

Ortygium **Caeneus**, uictorem **Caenea** Turnus

dove, in un verso prevalentemente nominale, la giustapposizione dei nomi dei guerrieri è icona dello scontro, mentre l'asindeto e la ripetizione con diversa esposizione all'ictus di *Caeneus* sembra riflettere le diverse sorti del combattimento: Ceneo, vincitore su Ortigio, è ora abbattuto da Turno.⁴²⁹ Particolarmente suggestivo è anche il caso di *Aen.* X 442

solus ego in **Pallanta** feror, **sol**i mihi **Pallas**
debetur.

dove la tripla anafora (*solus, ego, Pallanta*) con doppia variazione ritmica (*solus-soli, Pallanta-Pallas*) e il rejet verbale sottolineano l'ostinazione di Turno nel voler affrontare in un duello impari il giovane e inesperto Pallante,⁴³⁰ ostinazione

⁴²⁸ Cfr. Wills 1996, p. 262.

⁴²⁹ In *Aen.* X 753 *at Thronium Salius Saliisque Nealces* è sempre messa in rilievo l'idea dell' "uccisore ucciso" (cfr. Harrison 1991, *ad loc.*), ma l'elegante poliptoto a contatto, privo di variazione ritmica, sottolinea principalmente il dinamismo della scena.

⁴³⁰ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*

che gli costerà la vita, come suggerisce la significativa ripresa verbale di *Aen.* XII 948

eripiare mihi? **Pallas** te hoc uulnere, **Pallas**

dove, nelle parole di Enea, è lo stesso Pallante ad infliggere il colpo mortale al suo uccisore.⁴³¹ Un medesimo effetto stilistico è ancora rintracciabile in *Aen.* IX 438 s.

at Nisus ruit in densos **solumque** per omnis
Volcentem petit, in **solo Volcente** moratur

dove la duplice anafora sottolinea l'ostinazione di Niso nel voler affrontare l'uccisore dell'amato Eurialo.

Quando la ripetizione riguarda un aggettivo, in particolar modo bisillabico, il secondo termine dell'anafora è generalmente messo in rilievo dalla non corrispondenza di ictus e accento.⁴³² In molti casi una certa enfasi si accompagna alla ripetizione:

Aen. IV 657 **felix**, heu nimium **felix**, si litora tantum

Aen. IV 437 **Talibus** orabat, **talisque** miserrima fletus

Aen. III 310 'uerane te facies, **uerus** mihi nuntius adfers

Aen. II 703 uestrum hoc augurium uestroque in numine Troia est

Aen. III 392 **alba** solo recubans, **albi** circum ubera nati

Aen. IX 26 **diues** equuum, **diues** pictai uestis et auri

Aen. VIII 706 **omnis** Arabs, **omnes** uertebant terga Sabaei

Aen. VIII 39 hic tibi **certa** domus, **certi** (ne absiste) penates

Aen. VII 118 **prima** tulit finem, **primamque** loquentis ab ore

⁴³¹ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.*

⁴³² Cfr. Eden 1975, *ad Aen.* VIII 39.

Da un punto di vista sintattico, in alcuni casi la ripetizione può avere anche la funzione di rimpiazzare il secondo *que*,⁴³³ conferendo al passo un suggestivo andamento asindetico, che, ad esempio, in *Aen.* XI 171

Tyrrhenique duces, **Tyrrhenum** exercitus omnis

sottolinea la moltitudine dei guerrieri;⁴³⁴ in *Aen.* X 313

Aenean petit huic gladio **perque** aerea suta
per tunicam...

evidenzia la rapidità con cui l'arma perfora l'armatura,⁴³⁵ e ancora in *Aen.* XI 641

ingentemque animis, **ingentem** corpore et armis

mette in rilievo il coraggio e la forza del guerriero, riprendendo il sintagma omerico μέγας μεγαλωστί.⁴³⁶

Quando la ripetizione presenta invece il *que* nel secondo lessema, assume un carattere particolarmente enfatico, come in *Aen.* XI 218

ipsum armis **ipsumque** iubent decernere ferro

(“lui con le armi, sempre lui con la spada ordinano che combatta”); o nella sequenza *iam iamque*, che fissa un'azione in un singolo fotogramma, descrivendo il momento immediatamente precedente al suo compimento,⁴³⁷ come nell'emblematico *Aen.* XII 753 ss.

⁴³³ Questo uso stilistico si riscontra solo nella seconda metà dell'*Eneide*. Cfr. Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 75 *regalisque accensa comas, accensa coronam*.

⁴³⁴ Cfr. *Aen.* V 602 *Troiaque nunc pueri, Troianum dicitur agmen*, e per la sequenza condottiero-esercito, adottata anche da Livio (es. I 1, 9), *Aen.* XI 598 *Etruscique duces equitumque exercitus omnis*. Cfr. Horsfall 2003, *ad loc.*

⁴³⁵ Qui l'anafora della preposizione *per* ricalca l'omerico διὰ μέν ... διὰ δέ, spesso associato alla descrizione della penetrazione di un'arma, come in *Il.* III 357-360. Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*

⁴³⁶ Sul riuso del sintagma omerico in *Aen.* V 447, X 841, XII 639 cfr. Traina 1994, pp. 197 ss.

⁴³⁷ Cfr. Page 1900, *ad Aen.* XII 754: «*iam iamque* is used when something is to be on the very point of happening, when the very next moment must bring it about».

At uiuidus Vmber
haeret hians, **iam iamque** tenet similisque tenenti
increpuit malis...

(il cane è sul punto di mordere ed è in tutto simile a colui che morde) o in *Aen.*
VIII 707 s.

ipsa uidebatur uentis regina uocatis
uela dare et laxos **iam iamque** immittere funis

dove il nesso rinforza l'idea di sospensione e fissità propria di un'immagine,
quale quella di Didone, istoriata su uno scudo.⁴³⁸

Quando la figura interessa, infine, due forme verbali in asindeto, con
variazione di numero e collocate in posizione incipitaria nei rispettivi *cola*,
conferisce al verso un languido sapore alessandrino, particolarmente adatto a
contesti altamente patetici.⁴³⁹ Emblematico è il caso di *Aen.* XI 191

spargitur et tellus lacrimis, **sparguntur** et arma,
it caelo clamorque uirum clangorque tubarum

dove la figura in un contesto funebre sottolinea il prorompere incontenibile del
pianto, ("si bagna la terra di lacrime, si bagnano anche le armi")⁴⁴⁰ o di *Aen.* X
429 s.

sternitur Arcadiae proles, **sternuntur** Etrusci
et uos, o Graeis imperdita corpora, Teucris

dove la ripetizione mette in rilievo il cadere incessante della schiere nemiche
sotto i colpi di Lauso e dei suoi, in un elegante *tricolon*, che presenta una
significativa nota di pathos nel contrasto tra la grandezza dei combattenti (si noti

⁴³⁸ Per altri casi del nesso cfr. *Aen.* XII 940 *et iam iamque magis cunctantem flectere sermo / coeperat* e *Aen.* II 530 *insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta*.

⁴³⁹ Cfr. Harrison 1991, *ad Aen.* X 429.

⁴⁴⁰ Gransden 1991, *ad loc.* osserva: «the anafora serves both for emotional emphasis and as a connective device».

l'arcaico e solenne *proles* e l'apposizione dal marcato valore patetico)⁴⁴¹ e il loro inevitabile triste destino di morte.

Anche la fine di Camilla è descritta con il raffinato tratto alessandrino in *Aen.* XI 818 s.

labitur exsanguis, **labuntur** frigida leto
lumina, purpureus quondam color ora reliquit

dove la figura evidenzia il graduale venir meno delle forze e della vista della giovane guerriera.⁴⁴²

Notevole è anche *Aen.* XI 868 ss.

Prima fugit domina amissa leuis ala Camillae,
turbati **fugiunt** Rutuli, **fugit** acer Atinas,
disiectique duces desolatique manipuli
tuta petunt et equis auersi ad moenia tendunt

dove l'idea del turbamento e della fuga è sottolineata dal tricolon (*fugit- fugiunt- fugit*) e dal maestoso e allitterante *four-word line* successivo. Tipologicamente differente è invece *Aen.* VII 743

aerataeque micant peltae, **micat** aereus ensis

dove è significativa la ripetizione degli aggettivi (più che dei verbi) che ha la funzione qui come altrove di rinforzare il colorismo del passo.⁴⁴³

⁴⁴¹ Sulle apposizioni patetiche vedi n. 79.

⁴⁴² In *Aen.* XI 869 *turbati fugiunt Rutuli, fugit acer Atinas* la figura mantiene il suo sapore alessandrino, ma è priva di pathos, mettendo semplicemente in rilievo la trepidazione della scena; mentre in *Aen.* VIII 161 *mirabarque duces Teucros, mirabar et ipsum* non presenta la variazione di numero osservata nei casi precedenti.

⁴⁴³ Altri esempi di «pictorial repetition» in Fordyce 1977, *ad Aen.* VII 278.

D III) ENANTIOMETRIA

Il fenomeno dell'enantiometria ovvero dell'opposta misurazione prosodica di una parola che ricorre due volte nello stesso verso, è un'altra raffinata figura metrica, con la quale il poeta può evitare la monotonia della ripetizione.⁴⁴⁴

L'enantiometria si associa spesso alla diversa esposizione della sillaba coinvolta all'*ictus* metrico, ma rimane tuttavia un fenomeno distinto, come si evince dall'esempio virgiliano di *Aen.* II 663

natum ante ora patris, patrem qui obruncat ad aras

dove i termini ripetuti (*patris patrem*), pur presentando una variazione prosodica, dovuta al diverso trattamento del nesso *muta cum liquida*,⁴⁴⁵ sono ugualmente esposti all'*ictus* metrico. Virgilio fa un uso molto ristretto dell'enantiometria, sfruttando in alcuni casi questa singolarità prosodica con precisi effetti di stile.⁴⁴⁶ Un esempio paradigmatico è *buc.* III 78 s.

Phyllida amo ante alias; nam me discedere fleuit
et longum formose, uale, uale' inquit 'Iolla'

dove l'indebolimento prosodico (realizzato per mezzo di "iato prosodico") suggerisce il progressivo spegnersi del saluto, come è stato notato da Coleman e

⁴⁴⁴ Sul fenomeno, oltre ad alcune note di commento tra le quali si ricorderanno Kenney 1971, *ad Lucr.* III 145, Munro 1978 *ad Lucr.* IV 1259; Nisbet-Hubbard 1970, *ad Hor. od.* I 32, 11, Austin 1955, *ad Aen.* IV 159, Norden 1970⁵, *ad Aen.* VI 791, si veda anche Traina-Bernardi Perini 1998⁶, p. 280; Ferrarino 1956, Bernardi Perini 1970³, pp. 55 s. e n. 61, e soprattutto Hopkinson 1982, pp. 162-177 con ampio materiale tratto dalla poesia greca e latina.

⁴⁴⁵ L'"allungamento" dei nessi *muta cum liquida* è già proprio della versificazione greca, che lo ammette in poesia epica, ma non nella commedia attica. Cfr. Koster, 1953², pp. 40-41. Sul fenomeno nella lingua latina si veda Lindsay 1922, p. 245, per il quale le prime attestazioni risalirebbero già a Ennio e a Lucilio; Timpanaro 1965, p. 1075-1103, che ne rintraccia, invece, la presenza già nella fase preletteraria (si veda Timpanaro 1994, pp. 194 ss. per la polemica con Skutsch); Pascucci 1966, p. 41-62 per alcuni esempi tratti dalla lingua della commedia; Questa 1984, pp. 277-290 (polemica con Pascci), e ancora Bernardi Perini 1974, pp. 11 s.

⁴⁴⁶ Nell'*Eneide* accanto al citato II 663 si registra un solo altro caso di enantiometria, VI 791 *hic uir, hic est, tibi quem promitti saepius audis*, dove (come in *Aen.* IV 22 *solus hic inflexit sensus*) il secondo *hic* mantiene la sua quantità breve originaria attestata in Plauto. Cfr. Allen 1956, pp. 76 s. e Lindsay 1922, pp. 119, e 163.

Traina.⁴⁴⁷ Questo elegante effetto stilistico non rimane confinato a questo passo, ma è riproposto da Virgilio ancora in *buc.* VI 43 s.

his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum
clamassent, ut litus ‘Hyla, Hyla omne sonaret’

dove la sequenza *Hyla Hyla*, con indebolimento prosodico nel secondo termine, indica suggestivamente l'affievolirsi del nome proprio ripetuto dall'eco. Anche qui, come nel caso precedente, la figura non è solamente sfoggio di virtuosismo, ma diventa efficace elemento mimetico del parlato. Tale raffinatezza stilistica ha colpito particolarmente la sensibilità poetica di Ovidio, che combina felicemente le due tessere virgiliane in *met.* III 500 s.

‘heu frustra dilecte puer!’, totidemque remisit
uerba locus, dictoque uale ‘uale’ inquit et Echo

Il poeta di Sulmona, particolarmente incline ad un uso mimetico della lingua, ripropone la figura per evidenziare la metamorfosi di Memnone in uccello in *met.* XIII 607 s.:

et primo similis uolucris, mox uera uolucris
insunuit pennis

Qui, come osserva Bernardi Perini, «la struttura anapestica di *uolucris* sembra sottolineare la scomposta agitazione dell'essere, non ancora padrone della propria forma; mentre il successivo baccheo (~ — —) dice il balzo e il volo, sicuro e maestoso, del nuovo alato».⁴⁴⁸ La variazione della forma metrica, in altri termini, rispecchia suggestivamente la metamorfosi del personaggio.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Cfr. Traina 1998⁶, p. 280: «nel prosodico affievolirsi della parola iterata è quasi lo spegnersi di un saluto, di un grido verso il silenzio definitivo» e Coleman 1977, *ad loc.*: «the *diminuendo* effect of *uale uale* is onomatopoeic».

⁴⁴⁸ Bernardi Perini 1970³, p. 56.

⁴⁴⁹ La variazione prosodica con i nessi *muta cum liquida* sembra essere in alcuni casi semanticamente motivata, come osserva Ferrarino 1956, p. 329: «nella diversa sillabazione è in gioco la musicalità: e con essa un qualche significato. Con ragioni del genere, che son ragioni d'arte, bisognerà tentar di capire l'uso dei poeti: la leggerezza e la flessuosità del volo è per

Accanto a questi, che sono i casi più suggestivi si registrano altri esempi poco numerosi in cui enantiometria e variazione di *ictus* hanno la funzione di conferire al verso enfasi e dinamismo. Tuttavia, mentre in poesia greca, come osserva Hopkinson, l'enantiometria, piuttosto frequente già in Omero, diventa una vera e propria affettazione nel periodo ellenistico, in poesia latina sembra non registrare un impiego così notevole. Ciò potrebbe dipendere dal fatto che le opportunità per le variazioni prosodiche sono in latino piuttosto limitate⁴⁵⁰ oppure da una minore propensione dei poeti latini a questi virtuosismi. Emblematico a tal proposito è il giudizio di Marziale (IX 11, 13 ss.) che stigmatizza questa figura, non considerandola adatta alla poesia romana, più seria e meno incline all'erudizione rispetto a quella greca:

dicunt Eiarinon tamen poetae,
 sed Graeci, quibus est nihil negatum
 et quos ῥΑρεξ ᾠΑρεξ decet sonare:
 nobis non licet esse tam disertis
 qui Musas colimus seueriores

In latino il fenomeno della ripetizione è quindi tendenzialmente variato, più che dall'enantiometria, dalla diversa esposizione all'*ictus* metrico.⁴⁵¹

esempio, nell'ovidiano *terra feras cepit, / uolucres agitabilis aer* (*Met.* I 75), mentre la lunga appassionata stretta materna di Venere al figlio nell'altro: *monte suo residens / natumque amplexa uolucrem* (V 364). Non basterà aggrapparsi alla sola collocazione della parola nel verso».

⁴⁵⁰ Cfr. Hopkinson 1982, p. 173.

⁴⁵¹ Cfr. Traina 2002, p. 225: «naturalmente in poesia resta aperta la possibilità di attenuare la ripetitività, variando l'*ictus* delle parole interessate».

D IV) INTERAZIONE DI ICTUS E ACCENTO NEL VERSO

Nei principali commenti all'*Eneide*, come si è detto, non mancano osservazioni stilistiche riguardo al rapporto tra ictus metrico e accento di parola. Tali notazioni si fondano sull'evidente tendenza riscontrabile nell'esametro a far coincidere l'ictus metrico e l'accento di parola negli ultimi piedi a differenza che nei primi.⁴⁵² Tale aspetto conferisce all'esametro un carattere distintivo, un ritmo facilmente percepibile che indica con chiarezza il limite versale. Se evidenti scarti rispetto a questa tendenza possono chiaramente essere ascritti a motivazioni espressive, come nel caso del monosillabo in clausola, sul quale torneremo più avanti, bisogna ad ogni modo procedere con cautela nell'avanzare interpretazioni stilistiche anche per casi tipologicamente differenti.

È piuttosto discutibile, ma sempre utile e raffinata, ad esempio, l'analisi proposta da Jackson Knight, che, nella sua monografia fornisce un'interpretazione stilistica anche per casi in cui la coincidenza o la divergenza di *ictus* e accento non si estenda a larga parte dell'esametro, ma riguardi solo alcuni piedi.

Nella nostra indagine non solo ci limiteremo strettamente ai casi più evidenti, che presentino una corrispondenza o una divergenza di *ictus* e accento totale (o quasi totale), ma considereremo questo aspetto rilevante non *per se*, ma alla luce della convergenza con il ritmo e la semantica del verso. Il confronto con i passi paralleli rimane infine, come si è più volte rimarcato, l'ulteriore e necessaria verifica per poter isolare con certezza un determinato effetto stilistico.

D IV a) Marcata corrispondenza di ictus e accento

In sede di analisi stilistica è particolarmente sintomatico che i rari versi nell'*Eneide* con totale (o quasi totale) corrispondenza di ictus e accento (tale ritmo

⁴⁵² Emblematiche a tal proposito le osservazioni di Eden 1975, pp. 196 s., che ascrive la rarità dello spondeo in quinta e in prima sede (specialmente seguito da pausa sintattica) alla volontà del poeta di conferire al verso «the characteristic rhythmic unit which in recitation serves to identify the metre and punctuate the flow of the verse with a familiar cadence». Per simili considerazioni sulla non corrispondenza di *ictus* e accento nel quarto piede si veda anche Austin 1971 *ad Aen.* I 1, e in clausola *ad Aen.* I 104.

è definito *homodyne* da Jackson Knight)⁴⁵³ descrivano spesso le medesime immagini.

Una prima categoria di casi riguarda i versi che potrebbero essere definiti “narcotic lines” in quanto il particolare aspetto metrico conferisce languore e pesantezza al verso, rinforzando un’idea di sonno o morte espressa dalla semantica dei termini.⁴⁵⁴ Emblematico è *Aen.* IV 486

spargens umida mella soporiferumque papaver

dove la corrispondenza totale di ictus e accento e la cesura trocaica rinforzano l’idea del *sopor*, suggerita anche dalla pesante parola pentasillabica *soporiferumque*.⁴⁵⁵ L’effetto stilistico non sfugge al Pascoli («il verso stesso col suo andare significa il sonno»)⁴⁵⁶ che lo ripropone nella chiara imitazione di *Glad.* 457

circum per loca maesta soporiferasque tenebras

Questa interpretazione diventa molto più di una semplice suggestione se si confronta il verso con un nutrito numero di passi che presentano chiare affinità semantiche e ritmiche. Si pensi a *Aen.* V 856

tempora cunctantique natantia lumina soluit

un altro verso narcotico, metricamente identico, che, accanto alla totale corrispondenza di ictus e accento e alla cesura trocaica, presenta il suggestivo decrescere del numero delle sillabe nelle ultime tre parole, che riflette il dolce e

⁴⁵³ Per la definizione è di *homodyne* e *heterodyne* cfr. Jackson Knight 1979.

⁴⁵⁴ Cfr. Wilkinson 1963, p. 72, che sottolinea la coincidenza di *ictus* e accento associata a versi che descrivono gli effetti narcotici del sonno.

⁴⁵⁵ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*: «there is no strong caesura anywhere, only a weak pause in the third and the fifth foot; the whole rhythm is dreamy and dropping». Anche Marouzeu 1946, a proposito di questo verso evidenzia la collocazione ritardata della pausa che suggerisce «l’alanguissement du sommeil». Un ritmo paragonabile è quello di *georg.* I 178 *urunt Lethaeo perfusa papavera somno* dove l’idea del sonno è suggerita dal nesso *perfusa papavera somno*. Sugli effetti della cesura trocaica si veda Perret 1954, pp. 183-199.

⁴⁵⁶ Pascoli 1897, p. 175 e nella lettera a G. Chiarini, I p. 927 «è chiaro che il verso ha da esprimere il languore del sonno prodotto dall’incantesimo». Sull’interpretazione pascoliana dell’*ictus* metrico si veda Traina 1989, pp. 100-107.

graduale abbandonarsi di Palinuro al sonno. Lo stesso effetto è riscontrabile ancora in versi narcotici in *georg.* IV 496

fata vocant conditque natantia lumina somno

e *Aen.* II 8 s.

et iam nox umida caelo
praecipitat **suadentque cadentia sidera somnos**

poi ripreso in *Aen.* IV 81

luna premit suadentque cadentia sidera somnos⁴⁵⁷

Ancora *homodyne*, ma senza il “diminuendo effect” e con pausa metrica più marcata, è *Aen.* IV 184 s.

nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno

e ancora *Aen.* VI 522

dulcis et alta quies placidaeque simillima morti

dove l’idea del sonno è associata a quella affine e topica del sonno eterno.⁴⁵⁸

In una nutrita serie di casi, il graduale sopraggiungere della morte è ancora espresso in versi *homodyne*, come in *Aen.* X 745 s.

olli dura quies oculos et ferreus urget
somnus, in aeternam conduntur lumina noctem

⁴⁵⁷ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*: «The rhythm itself suggests sleep with no caesura and the diminishing of the three final words. The lyne echoes II 8-9 but there all impatient to hear Aeneas’ tale, Dido didn’t want to sleep, here she cannot get it».

⁴⁵⁸ Cfr. Harrison 1991, *ad Aen.* X 745.

dove la morte è appunto definita mediante due efficaci ossimori (*dura quies* e *ferreus somnus*),⁴⁵⁹ nel suggestivo modulo dello sdoppiamento epesegetico caro a Virgilio; e in vari casi analoghi:

Aen. X 418 ut senior leto **canentia lumina soluit**

Aen. X 463 **uictoremque** ferant **morientia lumina Turni**

Aen. IV 243 s. pallentis alias **sub Tartara tristia mittit,**
dat somnos adimitque et lumina morte resignat

I poeti successivi sembrano aver colto l'effetto stilistico di questo ritmo come appare evidente nei seguenti casi tratti da Valerio Flacco:

I 300 **mox ubi uicta** graui **ceciderunt lumina Somno**

III 31 s. **nox erat et leni canebant aequora sulco**
et iam prona leues spargebant sidera somnos

e soprattutto IV 386 s

haud procul insectans Argum languentia cantu
lumina cuncta notat dulcesque sequentia somnos

e da Stazio in *Theb.* III 250 ss.

sed nec leti tibi ianua tristis
quippe leues causae, **nec segnis labe senili**
exitus instant **praemisit membra sepulcro**
sed te torpor iners et **mors imitata quietem**
explicuit **falsoque tulit sub Tartara somno**

dove possiamo rilevare un'evidente prevalenza di sillabe *homodyne*, in un contesto in cui si avvicendano immagini di sonno e morte. In *Stat. Theb.* II 26 ss.

⁴⁵⁹ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*, che, oltre a rimandare al parallelo di *Aen.* XII 309 745 *olli dura quies oculos et ferreus urget / somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem* (l'unica *variatio* è *clauduntur - conduntur*), mette in evidenza anche il nesso *lumina noctem*, ossimoro per posizione (*juxtapositional hoxymoron*), che ha come chiaro modello *Cat.* LI 11 s. *gemina teguntur / lumina nocte*.

illos ut caeco recubans in limine sensit
Cerberus atque omnis capitum subrexit hiatus
-Saevus et intranti populo- iam nigra tumberat
colla minax, iam sparsa solo turbauerat ossa,
ni deus horrentem **Lethaeo uimine mulcens**
ferrea tergemino domuisset lumina somno

il ritmo *homodyne*, dopo i versi essenzialmente *heterodine*, suggerisce l'effetto narcotico sul violento Cerbero.

Anche Silio Italico sembra aver riconosciuto il valore stilistico del verso *homodyne*, come è facile supporre da V 527 ss.

Labitur infelix atque appetit ore cruento
telleurem exspirans tum diffundente per artus
frigore se Stygio manantem in uiscera mortem
accipit et longo componit lumina somno

e VII 199 ss.

nec facilis laeto certasse, Falerno, sapor,
postquam iterata tibi sunt pocula, iam pede risum,
iam lingua titubante moues patrique Lyaeo
tempora quassatus grates et praemia digna
uix intellectis conaris reddere verbis
donec composuit luctantia lumina Somnus

Accanto a questi versi “narcotici”, la corrispondenza di ictus e accento è rilevabile anche in versi di tipo descrittivo, il cui ritmo lento sembra invitare il lettore a soffermarsi sull'oggetto descritto.⁴⁶⁰ Si tratta spesso di descrizioni di

⁴⁶⁰ La totale corrispondenza di ictus e accento può essere mimetica rispetto al *sermo* come emerge in alcuni casi tratti dalle *Bucoliche* (es. I 70, V 52) e soprattutto nelle *Satire* (es. I 1, 112) e nelle *Epistole* di Orazio (es. I 9, 4; I 18, 52; II 1, 6; II 1, 140; II 1, 162, II 2, 65). Cfr. Cupaiuolo 1963, p. 13 s.

opere d'arte, armi o scene eccezionali. L'esempio forse più significativo è *Aen.* V 307 s.

**cnosia bina dabo leuato lucida ferro
spicula caelatamque argento ferre bipennem**

dove il poeta nella descrizione di due armi dalla fattura eccezionale – il premio per la gare in onore di Anchise – adotta in due versi successivi un marcato ritmo ritmo *homodyne*. Non è casuale che il poeta ricorra allo stesso ritmo in un verso molto simile, che riporta la descrizione di un'arma usata per rituali, *Aen.* V 557

cornea bina ferunt praefixa hastilia ferro

A questi esempi si potrebbe aggiungere anche *Aen.* V 406 ss.

ante omnis stupet ipse Dares longeque recusat,
magnanimusque Anchisiades et pondus et ipsa
huc illuc uinclorum immensa uolumina uersat

un verso in cui la totale corrispondenza di *ictus* e accento converge con l'insistito ritmo spondiaco, sottolineando la stupore e l'ammirazione di Enea dinanzi alla meravigliosa grandezza delle armi di Entello, un tempo appartenute al mitico eroe Erice. Solo quattro versi più tardi lo stesso ritmo è adoperato per descrivere ancora delle armi:

haec germanus Eryx quondam tuus arma gerebat
(sanguine cernis adhuc sparsoque infecta cerebro)⁴⁶¹

Il medesimo ritmo è riscontrabile due volte a distanza di dieci versi ancora in una descrizione, nella fattispecie di personaggi infernali, in *Aen.* VI 279

Gaudia mortiferumque aduerso in limine Bellum

⁴⁶¹ Cfr. anche *Aen.* V 480 *arduus effractoque inlisit in ossa cerebro*.

e in *Aen.* VI 289:

Gorgones Harpyiaequae et forma tricornis umbrarum

In molti dei casi commentati, si pensi alle *narcotic lines* virgiliane più suggestive, accanto alla corrispondenza di *ictus* e accento si è più volte rilevato un aspetto per nulla secondario, un'evidente carenza nel sistema delle cesure.⁴⁶² Un ritmo di tal genere è evitato nella prassi poetica, come emerge nell'elegante parodia oraziana di *Ars* 263

non quibus uidet immodulata poemata iudex

dove il poeta, nello stigmatizzare tali versi, ne riproduce ironicamente i difetti.⁴⁶³ L'espressività di tale ritmo, oltre che nelle *narcotic lines*, è sfruttata da Virgilio anche in un altro suggestivo passo, *Aen.* V 588 ss.

ut quondam Creta fertur Labyrinthus in alta
parietibus textum caecis iter ancipitemque
mille uis habuisse dolum, qua signa sequendi
frangeret indeprentus et inremediabilis error

Qui la corrispondenza di *ictus* e accento, l'assenza di cesura nel secondo e quarto piede (solo dieresi del terzo trocheo) e i due termini polisillabici contribuiscono a sottolineare la monotonia angosciosa dell'intricato e contorto cammino all'interno del labirinto.⁴⁶⁴ Il verso è particolarmente interessante perchè ci permette il confronto con il chiaro modello di *Cat.* LXIV 114 s.

⁴⁶² Cfr. Marouzeau 1946⁶, pp. 301 ss.

⁴⁶³ Una medesima raffinata ironia nello stigmatizzare i pesanti versi spondiaci in *ars.* 260 in *scaenam misson cum magno pondere uersus*.

⁴⁶⁴ Cfr. Williams 1960, *ad loc.* osserva: «this (the rhythm) conveys a strange feeling of monotony and sameness, and the long words help in giving an unforgettable and magnificent representation of the feeling of being lost in an interminable maze». Cfr. Marouzeau 1946⁴, p. 302 che accosta a questo verso *Ann.* 42 Sk. *corde capessere; semita nulla pedem stabilibat* evidenziando la rilevanza stilistica della quasi totale assenza delle pause metriche: «ces deux vers expriment l'idée d'une marche hésitante, hors de tout chemin tracé ou dans les détours d'un labyrinthe»; e ancora la raffinata nota di Pascoli 1900, p. 208: «nota il suono del verso, con gli accenti del metro e della parola in accordo, e con apparente cesura trocaica, in realtà con la semiternaria e semisettenaria sul

ne labyrinthis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobseruabilis error

dove in un'elegante four-word line (notevoli le due pesanti parole polisillabiche *frustraretur* e *inobseruabilis*) la totale corrispondenza di ictus e accento converge con la mancanza di una pausa metrica forte, sottolineando il senso di smarrimento proprio dell'errare confuso e angoscioso.

Rilevante è ancora il ritmo di un altro suggestivo caso virgiliano, *Aen.* XII 910 s.

nequiquam auidos extendere cursus
uelle uidemur et in mediis conatibus aegri
succidimus

che riprende, con maggiore espressività, immagini e ritmo da *Lucr.* IV 455 ss.

uigilare tamen nobis et membra mouere
nostra uidemur et in noctis caligine caeca
cernere censemus solem

Cesura trocaica, corrispondenza di *ictus* e accento nei primi due piedi, e arsi sul monosillabo sottolineano efficacemente quel senso di spossatezza e impotenza proprio dei sogni angosciosi, mentre il *rejet* verbale (*succidimus*) evidenzia l'idea della caduta.⁴⁶⁵

medesimo monosillabo della disperazione, *in* (= *non*). Pronunzia bene e sentirai il gelo». Questo particolare tipo di cesura è definito «quasi-cesura» da Bailey 1947, *ad Lucr.* II 1059 (*of-fensando*).⁴⁶⁵ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.* osserva che la sostituzione di *uelle* rispetto al lucreziano *nostra* incrementa l'espressività del verso («produces both alliteration and greater stress on frustrated desire»). La rilevanza stilistica del passo virgiliano è evidenziata già dallo Scaligero 1561, p. 233: «etiam numerus nobis notandus est. Extendit enim, aut extendere conatur cursum accentus medius in verbo illo, videmur. In aliis enim versibus fere est caesura. Hic autem superest adhuc una syllaba». Sul verso si veda anche la fine nota di Pascoli 1900, p. 400 «il senso di languore di questo verso è dato dalla coincidenza di accenti grammaticali e ritmici sulle prime due arsi e la cadenza trocaica alla seconda arsi; lo sforzo della sosta forzata dalla proclitica *in*, in terza arsi». Cfr. Traina 1989², p. 105 s.

D IV b) *Clash di ictus e accento e ritmo spondiaco*

L'insistita divergenza di *ictus* e accento è generalmente evidenziata come elemento di espressività. È necessario tuttavia precisare che tale aspetto non è in sé espressivo, ma va misurato sempre alla luce della convergenza con altri importanti e evidenti fattori di tipo metrico.

In una nutrita serie di casi, ad esempio, il *clash* di *ictus* e accento converge con il ritmo spondiaco, che, soprattutto se evidenziato dalla contrapposizione con una serie di dattili, può avere un marcato valore espressivo.⁴⁶⁶ Emblematico è il caso di *Aen.* I 117 s.

torquet agens circum et rapidus uorat aequore uortex.

apparent rari nantes in gurgite uasto

dove gli spondei del verso 118, in contrapposizione al ritmo dattilico del verso precedente sottolineano lo sforzo dei naufraghi in balia dei marosi.⁴⁶⁷ Un medesimo effetto stilistico caratterizza anche *Aen.* III 207 s.

uela cadunt, remis insurgimus; haud mora, nautae

adnixi torquent spumas et caerula uerrunt

dove, dopo il contre-rejet dattilico (*haud mora, nautae*), che sottolinea la rapidità nell'eseguire il comando, segue al verso successivo il ritmo spondiaco, che esprime lo sforzo dei rematori.⁴⁶⁸ Ancora notevolmente espressiva è la differenza di ritmo in *Aen.* VII 164 s.

aut acris tendunt arcus aut lenta lacertis

spicula contorquent cursuque ictuque laccessunt

⁴⁶⁶ Si veda Jackson Knight 1966², p. 295: «Expressionally, heterodyne gives the line constriction and reluctance, and denotes obstruction and effort».

⁴⁶⁷ Cfr. Austin 1971, *ad loc.*

⁴⁶⁸ Cfr. Williams 1962, *ad loc.*

dove al primo verso la serie spondiaca sottolinea lo sforzo nel tendere l'arco, mentre al verso successivo i dattili riflettono la rapidità del lancio (*spicula contoquent*).

In altri casi il ritmo spondiaco è suggestivamente ricercato in espressive four-word lines, suggerendo un'idea di sforzo o di violenza come in *Aen.* I 53

luctantis uentos tempestatesque sonoras

dove è messa in rilievo la semantica del participio⁴⁶⁹ e in *Aen.* III 549

cornua uelatarum obuertimus antemnarum

dove il ritmo spondiaco e la mancanza di cesure è evidenziata, come si è già detto, la difficoltà e la fatica dei marinai nel tendere le vele.

In altri casi, invece, lo sforzo è suggerito dalla convergenza di ritmo spondiaco, clash di *ictus* e accento, e sinalefe come emerge chiaramente nei già citati *Aen.* VI 358

paulatim **adnabam** terrae; iam tuta tenebant

(lo sforzo e l'ansimare di Palinuro);⁴⁷⁰ *Aen.* VIII 446 s.

uulnificusque chalybs uasta fornace liquescit
ingentem clipeum **informant**, unum omnia contra

(sforzo e violenza nel forgiare lo scudo); *Aen.* IV 397

tum uero Teucr**i** incumbunt et litore celsas
deducunt toto nauis ...

(lo sforzo nel trascinare le navi); *Aen.* XI 613

⁴⁶⁹ Cfr. Austin 1971, *ad loc.*

⁴⁷⁰ Per questo e i seguenti casi si veda anche la sezione "Effetti stilistici della sinalefe", pp. 128 ss.

conixi incurrunt hastis primique ruinam

(lo scontro dei guerrieri); e ancora in *Aen.* XII 720 s.

illi inter sese multa ui uulnera miscent
cornuaque obnixi infigunt et sanguine largo

In quest'ultimo caso, accanto alla serie di sinalefi del verso 721, è rilevante la serie spondiaca e il *clash* di ictus e accento del verso 720 che è riproposto più volte da Virgilio con gli estesi effetti stilistici:

georg. III 220 illi alternantes multa ui proelia miscent
Aen. VIII 452 illi inter sese multa ui bracchia tollunt
Aen. XII 720 illi inter sese multa ui bracchia tollunt
georg. IV 174 illi inter sese magna ui bracchia tollunt

In questi versi il nesso *multa ui* presenta al quarto piede una divergenza di ictus e accento secondo una marcata tendenza della poesia latina sulla quale sarà utile fare alcune considerazioni.⁴⁷¹

⁴⁷¹ Cfr. Austin 1977, *ad Aen.* VI 349 «*ui multa* would have given coincidence of *ictus* and accent, whereas *multa ui* gives clash and so emphasizes the violence».

D IV c) Note sulla legge di Marx

Il *clash* di *ictus* e accento del nesso ***multa ui*** in quarto piede va ricondotto ad una tendenza molto marcata in poesia latina (già a partire da Catullo) che è stata così formulata da Marx:

«Folgt auf die Semiquinaria ein Monosyllabon oder pyrrichisches Wort verbunden mit ein spondeische Wort und ist der Dichter nicht durch Rücksichten auf Hiatus (oder auf die geforderte Verlsägerung einer Endsilbe durch Position) gebunden, so steht das spondeische Wort an erster Stelle».⁴⁷²

Di tendenza e non di legge si dovrà parlare dal momento che lo stesso Marx isola due principali condizioni in cui il poeta ha la possibilità di non rispettare quest'*ordo uerborum*:

- 1) dopo una forte pausa sintattica alla semiquinaria
- 2) in presenza di un'anafora o di un'antitesi

La legge di Marx è particolarmente importante per la nostra discussione in quanto conferma l'influenza che l'*ictus* ha sull'*ordo uerborum*, e spiega alcuni casi di ardite posposizioni di connettivi o di pronomi relativi. È fuori discussione che per Virgilio un nesso dalla *Worstellung* inusuale del tipo *Troiae qui*, impiegato addirittura nel primo verso dell'*Eneide*, non sia dettato dalla mera necessità metrica, ma debba rispondere anche a precise esigenze stilistiche. Ed è proprio alla luce dell'espressività che andrebbero valutati i singoli casi di questa legge che ad un'attenta analisi si mostra molto più fluida di quanto ci si potrebbe aspettare. Pochi esempi basteranno a chiarire gli aspetti principali del fenomeno.

⁴⁷² Cfr. Marx 1922, p. 198. Sulla legge di Marx si veda anche Hellegouarc'h 1964, p. 107, Tordeur 1992, p. 295 e Arena 1997, pp. 784-789. Per dati statistici sulla corrispondenza di *ictus* e accento nel quarto piede si vedano le tabelle di Jackson Knight 1979, che, mostrando una significativa differenza percentuale tra Lucrezio (51.49%) e Catullo (61.25%) da un lato, e Virgilio dall'altro (*b.* 37.27%; *georg.* 33.45%; *Aen.* 35.95%), evidenzia come per quest'ultimo tale ritmo sia deliberatamente ricercato.

- *Casi di anafora o antitesi con clash di ictus e accento*

La corrispondenza di ictus e accento nel quarto piede in presenza di anafora non deve essere essere meccanicamente e acriticamente ricondotta all'eccezione isolata da Marx, ma andrebbe analizzata alla luce dell'espressività che conferisce al passo. Ciò emerge chiaramente in alcuni casi in cui la presenza dell'anafora non implica per il quarto piede il ritmo *homodyne*. Emblematico è *Aen.* I 516 ss.

dissimulant et nube caua speculantur amicti
quae fortuna uiris, **classem quo** litore linquant,
quid ueniant?

dove la sequenza *classem quo* è preferita a *quo classem* per motivazioni chiaramente stilistiche in quanto ha la funzione di variare il tricolon.⁴⁷³ La presenza dell'anafora sortisce addirittura l'effetto contrario rispetto all'eccezione osservata da Marx in *Aen.* I 503

talis erat Dido, **talem se** laeta ferebat

e in *Aen.* I 634 s.

uiginti tauros, magnorum horrentia **centum**
 terga suum, pinguis **centum cum** matribus agnos

dove il poeta impiega le sequenze *talem se* e *centum cum* per variare elegantemente l'esposizione all'*ictus* metrico dei termini in anafora.

⁴⁷³ Cfr. anche *Aen.* V 599 *quo puer ipse modo, secum quo Troia pubes.*

- Pausa sintattica alla semiquinaria e clash di *ictus* e accento

Anche la pausa sintattica alla semiquinaria non vincola il poeta alla corrispondenza di ictus e accento nel quarto piede, come emerge da una nutrita serie di casi il cui l'*ordo uerborum* può essere spiegato in termini stilistici. Emblematico è il caso di *Aen.* XI 362

nulla salus bello: **pacem te** poscimus omnes

dove il poeta giustappone suggestivamente termini semanticamente opposti (*bello pacem*) nell'elegante *juxtapositional hoxymoron* (appare evidente che la sequenza *bello: te pacem* perderebbe molta della sua efficacia);⁴⁷⁴ e di *georg.* I 463

Sol tibi signa dabit. **Solem** quis dicere falsum

dove è invece la variazione nell'esposizione all'ictus metrico a dettare la sequenza *solem quis*. Interessante è anche il caso di *Aen.* XI 342 ss.

surgit et his onerat dictis atque aggerat iras
 'rem nulli obscuram **nostrae nec** uocis egentem
 consulis, o bone rex: **cuncti se** scire fatentur'

dove il clash di ictus e accento è deliberatamente ricercato per sottolineare il tono di invettiva nelle parole di Drance. Il poeta per creare questo ritmo ricorre all'inversione della congiunzione *nec*, nel primo caso, e non osserva la corrispondenza di ictus e accento dopo pausa sintattica alla semiquinaria, nel secondo caso.

Ancora rilevante è *Aen.* XI 547 ss.

ecce fugae medio summis Amasenus abundans
 spumabat ripis: **tantus se** nubibus imber
 ruperat

⁴⁷⁴ Si veda la sezione "Ordine delle parole e senso", pp. 306 ss.

dove il particolare ritmo mette in rilievo l'aggettivo *tantus*, che ha la funzione di spiegare quanto detto precedentemente.⁴⁷⁵ A questo passo si può accostare *Aen.* VI 237 ss.

spelunca alta fuit uastoque immanis hiatu,
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,
quam super haud ullae poterant impune uolantes
tendere iter pennis: **talis sese** halitus atris
faucibus effundens supera ad conuexa ferebat.

dove in una costruzione sintattica analoga l'aggettivo *talis* è messo ancora in rilievo dalla divergenza di ictus e accento (si sarebbe potuto scrivere * *tendere iter pennis: se talis halitus atris*).⁴⁷⁶

In altri casi il *clash* di *ictus* e accento è mantenuto a dispetto della pausa sintattica alla semiquinaria, per sottolineare il dinamismo della scena,⁴⁷⁷ come in *Aen.* XI 644 s.

tantus in arma patet. **latos huic** hasta per armos
acta tremit duplicatque uirum transfixa dolore

(la lancia colpisce il guerriero);⁴⁷⁸ *Aen.* III 16

dum fortuna fuit. feror huc et litore curuo
moenia prima loco...

(Enea è spinto dai venti),⁴⁷⁹ e ancora in *Aen.* II 721 ss.

⁴⁷⁵ Cfr. Gransden 1991, *ad loc.*: «in the prose the clause would be reversed, and *tantus imber se ruperat* would be followed by *ut*».

⁴⁷⁶ Simile ritmo nonostante la presenza di un'antitesi anche in *Aen.* IV 550 s. *non licuit thalami expertem sine crimine uitam / degere more ferae, talis nec tangere curas.*

⁴⁷⁷ Il *clash* di *ictus* e accento anche in altri sedi metriche è sfruttato per conferire dinamismo alla ripartenza sintattica. Cfr. Williams 1960, *ad Aen.* V 662 e Conte 1974, *ad Lucan.* VI 179.

⁴⁷⁸ Un simile dinamismo in un caso regolare: *Aen.* XI 454 s. *hic undique clamor / dissensu uario magnus se tollit in auras.*

haec fatus latos umeros subiectaque colla
ueste super fuluique insternor pelle leonis
succedoque oneri; **dextrae se** paruus Iulus
implicuit sequiturque patrem non passibus aequis

dove il particolare ritmo sembra suggerire l'apprensione e la fretta con cui il piccolo Iulo (*paruus* qui non è ozioso) stringe la mano del padre (efficace il *rejet* verbale), del quale cerca, arrancando, di tenere il passo spedito.⁴⁸⁰ In altri casi il *clash* di *ictus* e accento sembra appropriato a contesti patetici come in *Aen.* IV 421

exsequere, Anna, mihi: solam nam perfidus ille

dove sembra conferire una velata nota di indignazione alle parole di Didone; o *Aen.* IV 540 s.

quis me autem, fac uelle, sinet ratibusque superbis
inuisam accipiet? nescis heu, perdita, necdum
Laomedontiaden sentis periuria gentis?

dove mette in rilievo la disperazione dinanzi ad un futuro di vergogna e sottomissione (enfatico anche il *four-word line*).⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Il dinamismo è messo in rilievo dalla collocazione incipitaria del verbo nella ripartenza sintattica. Cfr. *Aen.* III 11 *et campos ubi Troia fuit. feror exul in altum*, che a distanza di pochi versi presenta lo stesso effetto stilistico.

⁴⁸⁰ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «a very Virgilian touch».

⁴⁸¹ Altri casi di non corrispondenza di *ictus* e accento nel quarto piede dopo pausa sintattica sono *Aen.* VII 413 *sed fortuna fuit: tectis hic Turnus in altis*, *Aen.* VII 565 *Ampsanti ualles: densis hunc frondibus atrum*.

- Alcuni casi di infrazione alla legge di Marx

Una particolare attenzione merita una nutrita serie di casi in cui l'infrazione della legge di Marx non può essere spiegata con la presenza di anafora o di pausa sintattica.

Se in molti casi si tratta di nessi particolarmente compatti come preposizione e sostantivo, che difficilmente potrebbe essere separati, si deve ovviamente osservare che il poeta rimane ovviamente libero di variarne la collocazione. La corrispondenza di ictus e accento in quarta sede è quindi in alcuni casi deliberatamente ricercata per sottolineare la lentezza di un movimento come in *Aen.* I 186

a tergo et longum **per uallis** pascitur agmen

o dello scorrere interminabile del tempo notturno come in *Aen.* I 305

At pius Aeneas **per noctem** plurima uoluens

e *Aen.* I 662

urit atrox Iuno, et **sub noctem** cura recursat

La rilevanza del ritmo *homodyne* deve essere evidenziata anche quando il bisillabo è in sinalefe come in *Aen.* II 590

obtulit et pura **per noctem** in luce refulsit⁴⁸²

Tale effetto stilistico è confermato anche in casi in cui il poeta è ancor meno vincolato dalla coesione sintattica di monosillabo e bisillabo, come nell'emblematico *Aen.* XI 49 ss.

⁴⁸² Cfr. anche *Aen.* II 754 *observata sequor per noctem et lumine lustris*, *Aen.* II 262 *demissum lapsi per funem, Acamasque Thoasque*, cui si può accostare per le evidenti analogie *Aen.* II 340 *Epytus oblatis per lunam, Hypanisque Dymasque*.

et nunc ille quidem **spe multum** captus inani
fors et uota facit cumulatque altaria donis;
nos iuuenem exanimum et nil iam caelestibus ullis
debentem uano maesti comitamur honore.
infelix, nati funus crudele uidebis!

dove la sequenza *spe multum* conferisce lentezza al verso, sottolineando, nelle parole piene di pathos e pietà di Enea, la tranquillità di Evandro ancora ignaro della triste sorte del figlio. Al verso successivo la corrispondenza di *ictus* e accento nel quarto piede sottolinea la premura nelle offerte sacrificali, vane come ben sa Enea e con lui il lettore, mentre i versi 51 e s. con l'*opposite asyndeton*, le sinalefi (*iuuenem exanimum et*),⁴⁸³ il *clash* di *ictus* e accento e il ritmo spondiaco (vv. 52 s.) evidenziano il turbamento del condottiero troiano. Rilevante è ancora il ritmo di *Aen.* XI 91 ss.

hastam alii galeamque ferunt, nam cetera Turnus
uictor habet. tum maesta phalanx Teucrique sequuntur
Tyrrhenique omnes **et uersis** Arcades armis.

dove la lentezza e la mestizia del passo sono sottolineati dalla serie di spondei e dalla corrispondenza di *ictus* e accento nel quarto piede; di *Aen.* III 308 s.

deriguit uisu in medio, calor ossa reliquit,
labitur et longo uix tandem tempore fatur

dove è messa in rilievo la semantica dell'ablativo di tempo (*longo tempore*)
Alla luce di queste considerazioni in casi come *Aen.* XI 188 s.

Ter circum accensos cincti fulgentibus armis
decurrere rogos, **ter maestum** funeris ignem
lustrauere in equis ululatusque ore dedere

⁴⁸³ Cfr. p. 165.

la corrispondenza di *ictus* e accento nel quarto piede non può essere ascritta semplicemente all'influenza dell'anafora (che abbiamo visto essere non vincolante), ma va valutata nei suoi effetti stilistici: il ritmo cadenzato sottolinea la solennità e il pathos del contesto. Lo stesso valga per *Aen.* II 84 s.

insontem infando indicio, quia bella uetabat,
demisere neci, **nunc cassum lumine lugent**

un passo fortemente espressivo dove al verso 84 il *clash* di *ictus* e accento e la triplice sinalefe sottolineano l'indignazione di Sinone, mentre al verso successivo il ritmo *homodyne* non è ascrivibile semplicemente alla presenza dell'antitesi, ma convergendo con l'assonanza della vocale *u* e l'allitterazione sillabica (*lumine lugent*), sottolinea l'abbassarsi della voce in una nota di tristezza e sarcasmo.⁴⁸⁴ Il ritmo *homodyne* nel quarto piede sottolinea suggestivamente la semantica del passo anche in *Aen.* IV 438

fertque refertque soror. **sed nullis** ille mouetur

È interessante infine confrontare due casi in cui appare evidente la libertà del poeta rispetto alla legge di Marx: *Aen.* I 453 s.

namque sub ingenti **lustrat dum** singula templo
reginam opperiens, dum quae fortuna sit urbi

dove l'*ictus* mette in evidenza la forma verbale, e *georg.* IV 348

carmine quo captae **dum fuis** mollia pensa

dove l'inattesa corrispondenza di *ictus* e accento sembra sottolineare la lentezza nella filatura.

⁴⁸⁴ Cfr. Austin 1964 *ad loc.* «a fine fierce pattern of language, with its assonance and its violent clash of ictus and accent abetted by the double elision and by the effect of speed resulting from the absence of third foot caesura» e ancora «one can imagine the distress in Sinon's voice as he spoke the words *cassum lumine lugent*: the Greeks now mourn the loss of the wise counsellor of peace».

D IV) d *Effetti stilistici del monosillabo in clausola*

La collocazione di un monosillabo in fine di verso introduce una significativa variazione nel ritmo dell'esametro, comportando un'inconsueta non corrispondenza di *ictus* e accento nell'ultima sede.

Che tale *ordo verborum* non rispecchi la norma appare chiaro già nelle interpretazioni antiche, tra le quali è emblematica quella di Servio, che più volte definisce «pessimus» il «uersus in monosyllabum desinens»,⁴⁸⁵ e di Quintiliano (*Inst.* VIII 3, 20), che, con maggiore acutezza, valuta questo scarto di tipo ritmico come un efficace espediente stilistico («clausula ipsa unius syllabae, non usitata, addit gratiam»). La rilevanza del monosillabo in clausola è notata, oltre che nei principali commenti all'*Eneide*, che generalmente ripropongono con leggere variazioni le osservazioni di Norden,⁴⁸⁶ anche in una serie di contributi specifici, che ne hanno variamente sottolineato l'*ethos*.⁴⁸⁷

Anche per il monosillabo in fine di verso, come per gli altri fenomeni di stile, sarà utile un confronto con la poesia precedente, in particolar modo con Ennio e Lucrezio, per valutare la portata dell'innovazione virgiliana. Nel *De rerum natura* il monosillabo in clausola ricorre nell'1,8% dei casi nel primo libro (21 su 1117 versi), nel 1,8% nel secondo libro (22 su 1174) e nel 3,5% (39 su 1094) nel terzo

⁴⁸⁵ Si veda ad esempio Serv. *ad. Aen.* V 481.

⁴⁸⁶ Particolarmente vicini a Norden 1970⁵, pp. 438-439, sono le note di Austin 1955, *ad Aen.* IV 132, Williams 1960, *ad Aen.* V 481.

⁴⁸⁷ Si ricorderà Harkness 1910, pp. 154-174 (sull'impiego del monosillabo in prosa e poesia latina); Hough 1975, pp. 16-24 (interpretazione stilistica del fenomeno nell'*Eneide*); Marouzeau 1946⁶, pp. 313-316 (alcune fini osservazioni di stile), e soprattutto Hellegouarc'h 1964, che nel suo volume sul monosillabo in poesia latina, fornisce dati statistici e un'ampia messe di passi.

libro⁴⁸⁸. Virgilio ne fa un uso più sorvegliato, impiegandolo 40 volte nell'*Eneide* su un totale di 9896 versi (0,4%).⁴⁸⁹

La netta differenza statistica tra i due poeti si traduce anche a livello stilistico in un impiego notevolmente differente delle figura ritmica. Da un'analisi delle occorrenze emerge chiaramente che i monosillabi utilizzati da Lucrezio, a differenza di quelli virgiliani, sono, nella maggior parte dei casi, "parole indifferenti", come pronomi personali e relativi, avverbi, preposizioni, forme di *sum* e di *fiō*, e i termini *res* e *uis* (senza particolare enfasi). Nell'*Eneide*, come vedremo, il monosillabo in clausola risponde invece a precise esigenze stilistiche. Se è vero che Virgilio vi ricorre per conferire al suo verso, in omaggio alla tradizione poetica, una patina arcaizzante, è anche evidente che ne sfrutta a fondo le potenzialità espressive. Particolarmente interessante sarà valutare come i monosillabi ereditati dalla tradizione siano caricati da Virgilio di una espressività assente nei modelli.

- *Rex, deus*

Il senso di grandezza e regalità proprio dei termini *deus* e *rex* è spesso in poesia latina sottolineato mediante la collocazione in fine di verso delle loro forme monosillabiche.

Nei frammenti di Ennio il monosillabo *rex* è attestato in clausola, nell'espressione formulare *dium pater atque hominum rex* (203, 591 Sk.) Virgilio ripropone

⁴⁸⁸ Casi di monosillabo in fine di verso: **I** 14, 33, 116, 216, 304, 328, 339, 361, 440, 443, 485, 508, 613, 626, 716, 728, 812, 813, 893, 978, 1071 (verso integrato); **II** 95, 123, 185, 303, 326, 378, 412, 416, 437, 526, 565, 616, 721, 757, 791, 835, 892, 900, 1018, 1044, 1046, 1069; **III** 3, 8, 17, 29, 58, 89, 100, 101, 152, 159 (integrazione), 209, 211, 219, 355, 441, 450, 453 (integrazione), 479, 517, 548, 583, 585, 611, 612, 645, 653, 667, 690, 705 (integrazione), 728, 764, 790, 840, 885, 918, 983, 995, 1044, 1050. Non sono stati considerati nel calcolo percentuale i casi di doppio monosillabo in fine di verso che sono i seguenti: **I** 410, 435, 445, 621, 729, 1072 (verso integrato); **II** 87, 125, 241, 428 (integrazione), 478, 522, 525, 586, 810, 849, 868, 896, 917, 925, 968, 984, 1017, 1050, 1085, 1125, 1156; **III** 96, 115, 137, 221, 267, 299, 424, 587, 644, 647, 704, 718, 725, 731, 817, 848, 934, 936, 1009, 1068. Non rilevanti da un punto di vista stilistico sono infine i casi in cui il monosillabo è in sinalefe con la parola che lo precede. Per dati statistici sugli altri poeti esametrici si veda Hellegouarc'h 1964, p. 52 tab. 6.

⁴⁸⁹ Casi di monosillabo in fine di verso: **I** 65, 77, 105, 151, 472 (*prius quam*); **II** 170, 250, 355, 648; **III** 12, 375, 390; **IV** 132, 314, **V** 481, 638; **VI** 346, 846; **VII** 592; **VIII** 43, 83, 679; **IX** 320, 532, 723; **X** 2, 107, 228, 259, 734, 743, 771, 802, 843, 864; **XI** 3, 373, 632; **XII** 552, 851. Casi di doppio monosillabo in clausola: **I** 603; **III** 42, 207, 695; **V** 372, 624, 713; **VI** 117, 466; **VII** 643, 708, 790; **VIII** 400; **IX** 491, 512; **X** 9; **XI** 16, 164, 429; **XII** 48, 360, 526, 565.

l'intero sintagma per conferire solennità alla sua dizione e andare incontro ai gusti dell'*Ennianus populus*⁴⁹⁰ in *Aen.* I 65

‘Aeole, namque tibi **diuum pater atque hominum rex**
et mulcere dedit fluctus et tollere uento

Giunone, nella sua *captatio beneuolentiae*, vuol sottolineare il rapporto privilegiato tra Eolo e il re degli dei, e ricorre alla perifrasi per evidenziare l'idea della potenza di Zeus.⁴⁹¹ Un'enfasi e un *pathos* particolare caratterizza lo stesso sintagma in *Aen.* II 647 ss.

iam pridem **inuisus** diuis et **inutilis** annos
demoror, ex quo me **diuum pater atque hominum rex**
fulminis adflauit uentis et contigit **igni**

Anchise, ormai sfiduciato e stanco, vuol sottolineare l'ineluttabilità della sua sventura, che è stata causata dello stesso padre degli dei. Al primo verso il senso di scacco e inutilità è espresso mediante la allitterazione prefissale, che isola i termini *inuisus* e *inutilis*, mentre l'idea del tempo, che scorre lento nell'inattività, è suggerita, oltre che dal ritmo spondiaco e dalla semantica del verso (*iam pridem annos demoror*), anche dal *rejet* della forma verbale. Il *dicolon abundans* incornicia elegantemente il verso successivo tra due termini che presentano chiare analogie semantiche (*fulminis ... igni*) e ha la funzione di rimarcare mediante il pleonaso la sventura di Anchise.⁴⁹²

Alla luce di queste occorrenze, in cui il sintagma formulare è impiegato in contesti solenni, si può comprendere più a fondo *Aen.* X 743

‘nunc morere. ast de me **diuum pater atque hominum rex**

⁴⁹⁰ Il monosillabo, come si è già osservato a proposito dell'ipermetro può essere considerato in molti casi come un omaggio di Virgilio al suo predecessore. Cfr. Fordyce 1977, *ad Aen.* VIII 679.

⁴⁹¹ Il vocativo *Aeole* è messo in rilievo dalla successiva parentetica dal valore esplicativo. Cfr. Williams 1962, *ad Aen.* III 374.

⁴⁹² Per la collocazione a cornice di elementi corrispondenti si veda la sezione “Ordine delle parole e senso” pp. 306 ss.

uiderit.

dove l'espressione risuona carica di pathos sulle labbra di Mezenzio, che si appresta a uccidere il guerriero Orode.⁴⁹³

Anche le altre due occorrenze del monosillabo *rex* hanno un chiaro valore espressivo. In *Aen.* III 374 s.

‘Nate dea (nam te maioribus ire per altum
auspiciis manifesta fides: sic fata **deum rex**
sortitur uoluitque **uices**, is uertitur **ordo**)

il ritmo della clausola contribuisce a connotare il carattere oracolare delle parole di Eleno e a sottolineare la fatalità del viaggio di Enea, espressa efficacemente in un *tricolon* (*fata deum rex, uices, ordo*), mentre in *Aen.* XII 849 ss.

hae Iouis ad solium saeuique in limine regis
apparent acuuntque metum mortalibus aegris,
si quando letum horrificum morbosque deum rex
molitur, meritas aut bello territat urbes

il monosillabo in clausola, collocato all'interno di una sequenza di parole in allitterazione (-*m*) e omeoteleuto (-*um*), evoca l'idea della spaventosa potenza di Zeus, che a suo piacimento può evocare creature infernali.⁴⁹⁴

Ancora come un omaggio ad Ennio⁴⁹⁵ vanno interpretati i due casi in cui l'ablativo plurale di *deus* è collocato in clausola. In *Aen.* III 9 ss

et pater Anchises dare fatis uela iubebat,
litora cum patriae lacrimans portusque relinquo

⁴⁹³ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.* osserva che nelle parole di Turno, contrariamente a quanto notava Servio, non è possibile riscontrare una nota di ironia: il guerriero non è un ateo, ma un empio che non rispetta gli dei.

Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.* osserva che la clausola *deum rex* pone l'attenzione «on Jupiter's capacity as ruler». Per il valore fonosimbolico del suono *u*, che può indicare «strenght, darkness, stern sadness, and solemn, reverberating fear», ed è spesso associato alla consonante *m*, si veda Jackson Knight 1966², pp. 302 s.

⁴⁹⁵ Si tratta di *Ann.* 190 Sk. *dono - ducite - doque - uolentibus cum magnis dis.*

et campos ubi Troia fuit. feror exul in altum
cum sociis natoque penatibus et **magnis dis**.

al dinamismo dei versi precedenti, che presentano una serie di azioni, si oppone il verso 12, dove Enea, non senza una nota di commozione, ricorda tutto ciò che ha salvato dalla patria in fiamme. La solennità della dizione è assicurata dal ritmo, inusuale per l'*Eneide* e modellato su quello dell'antecedente enniano, e in particolare dall'impiego dell'apposizione spondiaca in clausola *magnis dis*.⁴⁹⁶

Un medesimo effetto stilistico caratterizza anche *Aen.* VIII 678 s.

hinc Augustus agens Italos in proelia Caesar
cum **p**atribus **p**opuloque, **p**enatibus et **m**agnis dis,

dove la clausola *penatibus et magnis dis* è impiegata ancora in un elenco solenne, che ha la funzione di sottolineare la legalità della posizione di Ottaviano: è lui il capo del senato e della sua gente, il protettore della tradizione religiosa romana.⁴⁹⁷

- *Vis*

Anche per il monosillabo in clausola *uis* è utile indagare i possibili antecedenti virgiliani. Un'attestazione in Omero,⁴⁹⁸ 6 in Ennio e 13 nei primi tre libri del *De rerum natura* assicurano che tale collocazione doveva essere percepita da Virgilio come un tratto del codice epico.

Per quanto riguarda Lucrezio, eccezion fatta per alcuni casi nei quali il monosillabo fa parte di una clausola allitterante, sembra difficile individuare un preciso effetto stilistico.

In Ennio la figura conferisce, invece, un marcato dinamismo al verso rinforzando la semantica del termine *uis*, come appare chiaro in *ann.* Sk.151

Romani scalis: **summa nituntur opum ui**

⁴⁹⁶ Horsfall 2006, *ad loc.*, riprendendo un nota di Worstbrock 1959, p. 48, osserva: «the concentration of metrical effects focuses attention on the virtual epiphonema».

⁴⁹⁷ Cfr. Eden 1975, *ad loc.*

⁴⁹⁸ *Il.* XII 175 μεγάλη ἴς.

dove il monosillabo, convergendo suggestivamente con il ritmo spondiaco e la semantica del verso, suggerisce l'idea dello sforzo in un contesto di battaglia. Il secondo emistichio, evidentemente formulare, è riproposto da Ennio anche in *ann. Sk. 405*

aedificant nomen: **summa nituntur opum ui**

e non sfugge a Virgilio che lo impiega, in omaggio al suo predecessore, non a caso in un contesto di battaglia, in *Aen. XII 552*

pro se quisque uiri **summa nituntur opum ui**

Un'altra occorrenza con leggera *variatio* è *Aen. IX 530*

turris erat uasto suspectu et pontibus altis,
opportuna loco, **summis** quam **uiribus** omnes
expugnare Itali **summaque** euertere **opum ui**
certabant, Troes **contra** defendere saxis
perque cauas densi tela intorquere fenestras

dove l'idea dello sforzo, oltre che nella semantica del nesso *summaque euertere opum ui*, è resa mediante la ridondanza propria del *dicolon abundans* (*summis uiribus expugnare e summa euertere opum ui*), qui declinato nella forma dello *husteron proteron*, e mediante il *rejet* del verbo *certabant*. La ripartenza sintattica dice invece l'opposizione (*contra*) dei Troiani, che scagliano le frecce con violenza, come sottolineato dalla sinalefe.⁴⁹⁹

Il dinamismo della figura è confermato ancora da *Aen. X 864*

ultor eris mecum, aut aperit si nulla **uiam uis**,

⁴⁹⁹ Cfr. la sez. "Effetti stilistici della sinalefe", "violenza", pp. 157 ss.

dove l'espressiva allitterazione di ascendenza enniana *uiam uis*,⁵⁰⁰ messa in rilievo in clausola, evoca, nelle parole di Mezenzio al suo cavallo, la forza diromponente del guerriero e del suo destriero, che si fanno strada tra i nemici. Ancora rilevante è *Aen.* XI 372 ss.

Scilicet ut Turno contingat regia coniunx,
nos animae uiles, inhumata infletaque turba,
sternamur campis? etiam tu si qua tibi **uis**,
si patrii quid Martis habes, illum aspice contra
qui uocat'

Drance nelle sue insidiose parole sottolinea, mediante il marcato *asyndeton oppositivum* (*Turno, nos*), la distanza tra i Rutuli, che, sventurati, come specificano le apposizioni patetiche (*animae uiles, inhumata infletaque turba*),⁵⁰¹ sono costretti a combattere per una causa che non li riguarda, e Turno, cui spetterà in premio la sposa. Il monosillabo *uis*, collocato in fine di verso nel periodo ipotetico, assume un rilievo particolare: la forza e il coraggio di Turno sono ormai messe in discussione dal suo popolo.

L'ultimo caso di *uis* in clausola è particolarmente interessante, perché ci permette di evidenziare chiaramente la distanza tra Virgilio e Lucrezio. Se nella maggior parte dei casi lucreziani il termine *uis*, preceduto da un genitivo, indica semplicemente una proprietà dell'animo o dell'anima (III 450 = III 790 *animi uis*, III 583 *animae uis*), di un uomo (I 728 = II 326 *uirum ui*, III 645 *hominis uis*), o l'energia vitale di un animale (III 8= III 764 *equi uis*), in *De rer. nat.* IV 680 ss.

tum fissa ferarum
ungula quo tulerit gressum promissa **canum uis**
ducit...

e VI 1222 s.

cum primis fida **canum uis**

⁵⁰⁰ Cfr. Harrison, 1991, *ad loc.* e Austin 1964, *ad Aen.* II 494.

⁵⁰¹ Sulla rilevanza del raro accostamento di due composti con prefisso negativo *in*, si veda Horsfall 2003, *ad loc.*, sulle apposizioni patetiche vedi n. 79.

strata uiis animam ponebat in omnibus aegre

il sintagma *canum uis* ha invece un chiaro valore perifrastico, indicando i cani stessi (*fida canum uis = fidi canes*). L'espressione ardita non sfugge a Virgilio che la ripropone in *Aen.* IV 132

Massylique **ruunt** equites et odora **canum uis**

dove il verbo *ruunt* conferisce però al monosillabo virgiliano un dinamismo assente nel modello, sottolineando l'irruenza e la velocità dei cani da caccia.⁵⁰²

- *Ruo* + monosillabo in clausola

L'effetto stilistico rintracciato nel verso appena commentato è confermato da una serie di casi in cui il monosillabo è associato al verbo *ruo*.⁵⁰³ Un chiaro esempio è *georg.* III 255

ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit **sus**
et pede prosubigit terram, fricat arbore costas

dove è descritta l'irruenza del cinghiale sabino.⁵⁰⁴ L'immagine è riproposta associata al monosillabo in clausola da Orazio in *Ep.* II 2, 75

hac rabiosa fugit canis, hac lutulenta **ruit sus**

⁵⁰² Si veda la suggestiva nota di Austin 1955, *ad loc.*: «the metre itself shows the excitement of the scene, with the hounds poking about vigorously and appearing in unexpected places».

⁵⁰³ Si veda Marouzeau 1946⁶, pp. 314 s.

⁵⁰⁴ Cfr. Thomas 1988, *ad loc.* «the abruptness of the monosyllabic line-endig reinforces the sence of the verb». Diverso l'effetto stilistico di *Aen.* VIII 82 s. *candida per siluam cum fetu concolor albo / procubuit uiridique in litore conspicitur sus*, dove non è messo in rilievo un movimento violento, ma la sorpresa della mirabile visione (*conspicitur*): l'iperbato stacca ampiamente dall'aggettivo *candida* il monosillabo *sus*, creando una crescente attesa nel lettore (si vedail capitolo sull'iperbato interstichico). Nel casi di *Aen.* III 390 (= VIII 43) *litoreis ingens inuenta sub ilicibus sus* il gioco fonico *-bus sus* conferisce una nota comica all'apparizione, come nel celebre verso oraziano di *ars.* 139 *parturient montes, nascetur ridiculus mus* cui allude chiaramente l'*exiguus mus* di *georg.* I 181. Cfr. Eden 1975, *ad Aen.* VIII 43.

In altri casi il verbo *ruo* è riferito al sopraggiungere repentino di una stagione, come in *georg.* I 312 s.

atque, ubi iam breuiorque dies et mollior aestas,
quae uigilanda uiris? cum **ruit** imbriferum **uer**

o della notte, come *Aen.* II 250

uertitur interea caelum et **ruit** Oceano **nox**

dove la semantica del verso converge con l'insistito ritmo dattilico e con la clausola monosillabica, ulteriormente vivacizzata dalla ribattuta (*Oceano nox*).⁵⁰⁵ Questo ultimo caso è particolarmente interessante perché costituisce una *formal-echo* di *Od.* V 292 ss.

Πάσας δ' ὀρόθουνεν ἀέλλας
παντοίων ἀνέμων, σὺν δὲ νεφέεσσι κάλυψε
γαῖαν ὁμοῦ καὶ πόντον ἰδρώρει δ' οὐρανόθεν νύξ.

dove è descritta la discesa della notte dal cielo. Oltre ai modelli latini, per questo come per altri fenomeni di *ordo verborum*, Virgilio è solito riprendere strutture della lingua poetica greca, in particolar modo omerica, rivitalizzandola, con una nuova carica espressiva.

- Scontro, caduta, opposizione

Il dinamismo ottenuto dalla non corrispondenza di *ictus* e accento nell'ultimo piede è particolarmente adatto ad esprimere l'idea di un moto violento, di scontro, di caduta, o in generale dell'arresto repentino di un movimento. L'effetto stilistico è chiaro in un caso come *Aen.* I 104 s.

⁵⁰⁵ Cfr. Austin 1964, *ad loc.* «the end-pattern, with its disturbance of the smooth rhythm, suggests the swift onrush of night-fall as 'at one stride comes the dark'». Sulla ribattuta si veda la sezione dedicata, pp. 245 ss.

franguntur remi, tum prora auertit et undis
dat latus, insequitur cumulo praeruptus aquae **mons**

Il *rejet* (*dat latus*) e la ripartenza sintattica successiva contribuiscono a sottolineare la semantica del passo: la nave espone il suo fianco ai flutti e immediatamente è investita da una montagna d'acqua. Nella ripartenza sintattica la combinazione di ritmo dattilico (*insequitur cumulo*) e di monosillabo finale dona al lettore la suggestione della rapidità dell'onda e del suo improvviso infrangersi sull'imbarcazione.⁵⁰⁶

Particolarmente interessanti sono una serie di casi in cui, in un contesto di battaglia, il termine *uir* è collocato in clausola. Un caso emblematico è *Aen.* X 734

obuius aduersoque occurrit seque **uiro uir**
contulit, haud furto melior sed fortibus armis

dove il monosillabo converge con la figura del poliptoto, qui icona dello scontro,⁵⁰⁷ e con il *rejet* dattilico che esprime lo sforzo dei guerrieri.⁵⁰⁸ Analogò è il caso di *Aen.* X 360 s.

haud aliter Troianae **acies aciesque** Latinae
concurrunt, haeret **pede pes** densusque **uiro uir**

dove la concitazione dello scontro è resa mediante una serie insistita di poliptoti e mediante il *rejet* verbale,⁵⁰⁹ e di *Aen.* XI 632

implicuere inter se acies legitque **uirum uir**

⁵⁰⁶ Cfr. Austin 1971, *ad loc.* «the mountainous waves rear up metrically».

⁵⁰⁷ Cfr. Wills 1996, pp. 194-202, che definisce questa figura «battle polyptoton».

⁵⁰⁸ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.* Questo verso virgiliano è modellato su Furio Bibaculo *Poet.* 34 (Bländsforf) *pressatur pede pes, mucro mucrone, uiro uir* come già indicato da Macr. *Sat.* VI 3, 5.

⁵⁰⁹ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*

Anche l'immagine della caduta, al pari dello scontro, può essere espressa mediante il ritmo del monosillabo in clausola, come nel celebre caso di *Aen.* V 481

sternitur exanimisque tremens procumbit humi **bos**

dove è suggestivamente descritto lo stramazzone al suolo dell'animale.⁵¹⁰ Il verso sarà ripreso da *Iuu.* X 268

et **ruit** ante aram summi Iouis ut uetulus **bos**

che associa al monosillabo *bos* il verbo di movimento *ruo*, mostrando di aver fino in fondo compreso l'effetto stilistico dei casi virgiliani.⁵¹¹

Si segnalano infine due casi in cui il monosillabo può rinforzare l'idea di compressione o solidità espressa dalla semantica del verso. Emblematico è il caso di *Aen.* X 801 s.

telaque coniciunt proturbantque eminus hostem
missilibus. furit Aeneas tectusque **tenet se.**

dove la ripartenza sintattica dopo il *rejet* del sostantivo *missilibus* esprime la reazione furiosa di Enea, che si copre con lo scudo opponendosi ai dardi. Il monosillabo, di per sé non espressivo, acquista un particolare rilievo preceduto dal nesso allitterante *tectusque tenet*. L'idea di sforzo e della solidità,⁵¹² oltre che

⁵¹⁰ Probabile *formal-echo* di *Od.* III 430 ἦλθε μὲν ἄρ βοῶς, dove però l'effetto stilistico è meno marcato poiché il monosillabo è preceduto da altri due monosillabi. Può essere considerato *formal echo* da Omero anche *Aen.* II 355 *sic animis iuuenum furor additus. inde lupi ceu* che richiama l'espressione λύκοι ὄς di *Il.* XI 72, e XVI 156 (cfr. Austin 1964, *ad loc.*) e probabilmente anche i casi di *sus* in clausola come *Aen.* VIII 83 che potrebbero avere come modello *Il.* XIX 439, e XIX 449 (Cfr. Von Albrecht 2012, n. 152).

⁵¹¹ Un altro caso virgiliano è *Aen.* VII 789 s. *at leuem clipeum sublatis cornibus Io / auro insignibat, iam saetis obsita, iam bos* dove però il doppio monosillabo non disturba il ritmo della clausola: la collocazione alla fine del verso mette in rilievo il momento finale della meravigliosa trasformazione ormai giunta a compimento, come sottolineato dall'anafora di *iam* (cfr. Eden 1975, *ad loc.*)

⁵¹² Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*: «the archaic final monosyllable expresses Aeneas' solidity». Per un simile effetto di *diminuendo* si veda *Aen.* X 258 s. *principio sociis edicit signa sequantur / atque*

dalla semantica del verbo *tenet* scandito dal doppio ictus, è suggerita anche dalla contrazione dall'effetto di *diminuendo* nella sequenza *tectusque tenet se*.

Il monosillabo conferisce una espressività particolare anche in *Aen. X 769 ss.*

hunc contra Aeneas speculatus in agmine longo
obuius ire parat. manet imperterritus ille,
hostem magnanimum opperiens, et mole **sua stat**

Nella scena del duello di Enea e Mezenzio, Virgilio evidenzia la significativa differenza dell'ethos dei due personaggi, ricorrendo ad una serie di studiati accorgimenti stilistici. Nel verso 770, al dinamismo di Enea, evidenziato dal rehetorischer dattilico che si estende fino alla pentemimera (*obuius ire parat*), si oppone nel secondo emistichio la staticità quasi provocatoria di Mezenzio, messa in rilievo dalla posizione incipitaria del verbo *manet* (particolarmente suggestiva la giustapposizione verbale *ire parat. manet*). È in questo contesto che va misurata la rilevanza della clausola *mole sua stat*, che, mediante il pleonaso dell'espressione ablativo *mole sua* e la messa in rilievo del verbo, connota il guerriero nella sua solidità fisica e nella sua ostinazione: Mezenzio, sicuro della propria forza, aspetta sul posto il nemico.

- Concitazione, turbamento, commozione

Il *clash* di ictus e accento causato dal monosillabo in clausola è particolarmente adatto ad sottolineare un'idea di concitazione, turbamento o commozione specialmente nei discorsi diretti.

Emblematico è l'impiego della monosillabo nelle parole di Iride, che, sotto le mentite spoglie della vecchia Beroe, incita le donne troiane a bruciare le navi dei mariti in *Aen. V 623 ss.*

'o miserae, quas non manus' **inquit** 'Achaica bello
traxerit ad letum patriae sub moenibus! **o gens**

animos aptent armis pugnaeque parent se, dove, in un verso scandito da marcata allitterazione, è messa in rilievo l'idea della concitazione.

infelix, cui te exitio Fortuna reseruat?

La concitazione è resa al verso 623 dalla rara pausa di senso alla fine del terzo piede,⁵¹³ e al verso successivo dall'*enjambement* verbale (*traxerit*), dal ritmo inusuale con pausa sintattica alla fine del quinto piede, e soprattutto dal doppio monosillabo *o gens*, in clausola e in giustapposizione interstichica con l'aggettivo *infelix*.⁵¹⁴ Non è un caso che il discorso di Iride, caratterizzato da una massiccia presenza di sinalefi che ne sottolineano la concitazione, si concluda ancora con un monosillabo in clausola: *Aen.* V 637 ss.

“hic quaerite Troiam,
hic domus est” inquit “uobis”. iam tempus **agi res**,
nec tantis mora prodigiis. en quattuor arae
Neptuno: deus ipse faces animumque ministrat’

L'effetto di “staccato”,⁵¹⁵ ottenuto dall'alternanza del discorso di Cassandra e delle parole di Iride, converge con il monosillabo *res*, che evidenzia l'idea di urgenza espressa dalla semantica del verso (*iam tempus agi res*) e dalla serie di *enjambement*.

La concitazione è particolarmente evidente anche in *Aen.* X 228 s.

tum sic ignarum adloquitur: ‘uigilasne, **deum gens**,
Aenea? Vigila et uelis immitte rudentis.

⁵¹³ La pausa di senso alla fine del terzo piede è sempre preceduta da pirrichio ed è generalmente impiegata nelle antitesi o per conferire un'idea di concitazione o fretta. Cfr. Winbolt 1903, pp. 37 ss.

⁵¹⁴ Cfr. Williams 1960, *ad loc.*

⁵¹⁵ Cfr. Williams 1960, *ad loc.* che sottolinea l'effetto di “staccato” («notice the staccato nature of these short sentences, three in succession without the verb expressed, and the monosyllabic ending»). Per l'effetto stilistico dello “staccato” nel discorso diretto si veda Austin 1964, *ad Aen.* II 151 *quidue petunt? quae religio? aut quae machina belli?*.

la sinalefe *ignarum adloquitur* elude la cesura tritemimera e contribuisce con il *rejet* del vocativo, e con il nesso, dal colorito arcaico, *deum gens* collocato in clausola, a conferire un ritmo concitato alle parole di Cimodocea.⁵¹⁶

Merita una trattazione particolare *Aen.* IV 314 ss.

mene fugis? Per ego has lacrimas dextramque **tuam te**
(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui),
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et **istam**,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue **mentem**

passo in cui una serie di accorgimenti stilistici contribuisce a conferire pathos e concitazione alle parole di Didone.

Da un punto di vista ritmico si dovrà notare che il verso 314, oltre a presentare un insistito *clash* di *ictus* e accento e il monosillabo in clausola *te*, risulta costituito da nove parole, quasi a suggerire la concitazione e la commozione Didone. Espressiva è anche la collocazione delle forme pronominali (*me ... te*), che incorniciano il verso, sottolineando la differenza di comportamento dei due amanti, e la giustapposizione allitterante in clausola *tuam te*, mediante la quale Didone vuol richiamare il senso di responsabilità di Enea (“su queste lacrime e sulla destra tua ti imploro”). Il verso 316, privo di una forte cesura nel terzo e quarto piede, presenta clausola quadrisillabica e un andamento ritmico inusuale, in evidente contrasto con il dinamismo dei versi precedenti: Didone rievoca ora lentamente e solennemente le promesse d’amore scambiate in passato. Ma c’è di più. Virgilio, con la citazione da Catullo LXIV 141 (*Sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos*), vuol creare un contrasto stridente tra l’atmosfera gioiosa del modello e l’amarezza delle parole di Didone.⁵¹⁷ Il ritmo del passo ritorna ancora

⁵¹⁶ Per il valore stilistico di questa sinalefe si veda pp. 145 ss. La patina arcaica del nesso *deum gens* (genitivo in *-um* + monosillabo finale) è notata da Harrison 1991, *ad loc.*

⁵¹⁷ Si può considerare questo verso un caso di *variatio in imitando* (sono differenti le preposizioni e gli aggettivi) e al tempo stesso di *oppositio in imitando* (opposto il contesto e l’atmosfera dei due versi).

accidentato al verso 317, uno dei pochi casi nell'*Eneide* in cui un verso è costituito da 10 parole.⁵¹⁸

Anche sintassi e ordine delle parole sono orientati all'espressività. Il verbo spondiaco *oro*, eccessivamente distanziato dal pronome *te* (che rimane per molti versi sospeso), e isolato dalla pausa sintattica, sembra essere una singola parola dal valore parentetico, una patetica richiesta di aiuto. Ciò è evidenziato dal particolare *ordo verborum* della proposizione *istam exue mentem* che, sintatticamente indipendente, abbraccia con elegante iperbato verticale il verbo *oro* insieme con l'ipotetica: l'emozione di Didone è resa mediante una costruzione sintattica tortuosa e accidentata.

Il valore espressivo del monosillabo in clausola è ancora evidente in *Aen.* VI 345 s.

qui fore te ponto incolumem finisque canebat
uenturum Ausonios. en haec promissa fides **est?**'

dove, sottolineato dalla ribattuta, evidenzia la commozione e l'indignazione di Enea alla vista del compagno Palinuro nell'oltretomba.⁵¹⁹

Anche in contesti narrativi il monosillabo in clausola può mettere in rilievo l'idea di concitazione suggerita dalla semantica dei termini, come nell'emblematico *Aen.* X 841 s.

at Lausum socii exanimem super arma **ferebant**
flentes, ingentem atque ingenti uulnere uictum.
agnouit **longe** gemitum praesaga **mali mens**

dove il particolare ritmo dell'ultimo piede converge sintomaticamente con una serie di effetti stilistici. Notevole è ad esempio il pathos del *superflux* del verso 842 (*flentes, ingentem atque ingenti uulnere uictum*) dove il participio spondiaco *flentes* è efficacemente isolato in *rejet*, mentre il resto del verso, scandito da duplice allitterazione, dilata pateticamente l'immagine di Lauso.

⁵¹⁸ Cfr. Austin 1955, *ad loc.*

⁵¹⁹ Norden 1970⁵, p. 440, n. 7, riporta il giudizio di Scaligero 1607, p. 484, che già notava la rilevanza della clausola: «nihil enim aptius indignationi, quam oratio desinens in monosyllabum».

Al verso successivo la posizione incipitaria del verbo, isolato dalla cesura e preposto al complemento oggetto, indica l'immediatezza del processo mentale, che è quasi pre-sentimento, prima ancora che percezione. Il lamento funebre è efficacemente sottolineato dalla ribattuta *longe gemitum*, che lega i due termini, già isolati dalle cesure,⁵²⁰ mentre la clausola allitterante *mali mens* chiude il periodo, suggerendo l'angoscia del padre alla sconvolgente scoperta della morte del figlio.

Un simile effetto stilistico è rintracciabile in *Aen.* II 169 s.

ex illo fluere ac retro sublapsa referri
spes Danaum, fractae uires, auersae deae mens

dove è descritta la sventura che si abbatte sui Danai dopo che Ulisse ha rubato il Palladio.⁵²¹ Il dinamismo del passo è ottenuto mediante il *clash* di *ictus* e accento esteso a quasi tutte le parole,⁵²² l'asindeto, che divide il verso 170 in tre *cola* indipendenti (le tre conseguenze del misfatto); l'omoteleuto grammaticale in *-ae*, generalmente evitato, e l'impiego del monosillabo finale *mens*, che in una sequenza decrescente (*auersae daea mens*), chiude efficacemente il periodo con l'immagine più forte: la benevolenza della dea è ormai perduta. Il participio *auersae* dice precisamente il volgersi altrove della divinità incurante, un motivo particolarmente caro al sentire di Virgilio.⁵²³

e in *Aen.* XI 2 s.

Aeneas, quamquam et sociis dare tempus humandis
praecipitant curae turbataque funere **mens** est,
uota deum primo uictor soluebat Eoo.

⁵²⁰ Cfr. la sez. "Sillaba ribattuta ed espressività", pp. 245 ss.

⁵²¹ Il primo verso è self-echo di *geor.* I 199 s. *Sic omnia fatis / in peius ruere ac retro sublapsa referri*: dopo il *nefas*, come per un'ineludibile legge di natura - suggerisce il parallelo - diviene impossibile tornare indietro.

⁵²² Cfr. Austin 1964, *ad loc.*

⁵²³ *Auersa*, ancora riferito ad una divinità, connota la *non aequa Pallas*, sorda alle preghiere delle donne troiane, in *Aen.* I 482 *diua solo fixos oculos auersa tenebat* e nel suggestivo self-echo di *Aen.* VI 469 *illa solo fixos oculos auersa tenebat*: Didone è come una dea irata e insensibile alle inutili preghiere di Enea.

dove al ritmo proprio del monosillabo in clausola, che esprime l'idea di fretta e turbamento dinanzi all'incombenza di seppellire i caduti in battaglia, si contrappone il ritmo pacato del verso successivo (sei parole ognuna scandita dal proprio *ictus*), che suggerisce la calma di Enea nello sciogliere i voti agli dei.

Interessante è infine notare come il monosillabo *res*, generalmente impiegato da Lucrezio in clausola senza particolare espressività, in Virgilio ha la funzione di mettere in rilievo la forma verbale dalla quale è sempre preceduto. Accanto al citato *Aen.* V 637 ss.

“hic quaerite Troiam,
hic domus est” inquit “uobis”. iam tempus **agi res**,
nec tantis mora prodigiis. en quattuor arae
Neptuno: deus ipse faces animunque ministrat’

Si segnalano anche *Aen.* VII 592

Consilium, et saevae nutu Iunonis **eunt res**

Aen. IX 723

et quo sit fortuna loco, qui casus **agat res**

La reminiscenza enniana conferisce solennità alla dizione in *Aen.* VI 846

tu maximus ille es
unus qui nobis cunctando **restituis rem**

che riprende *Ann.* 363 Sk.

unus homo nobis cunctando **restituit rem**

incrementandone il ritmo spondiaco e vivacizzando il passo mediante l'allocuzione.⁵²⁴

⁵²⁴ Cfr. Von Albrecht 2012, p. 203.

E) SILLABA RIBATTUTA ED ESPRESSIVITÀ

La ripetizione dell'ultima sillaba di un termine nella prima sillaba del successivo (es. *Dorica castra*), definita da Simonetti-Abbolito "ribattuta", non è ascrivibile al casuale incontro di sillabe in *sandhy*, ma, come si è più volte rilevato, è una figura dal carattere marcatamente espressivo.⁵²⁵ I principali commenti tuttavia non osservano la rilevanza stilistica della ribattuta, risentendo forse del giudizio di Servio, che, a proposito della clausola *Dorica castra* di *Aen.* II 27, così stigmatizza la figura:

Mala est compositio ab ea syllaba incipere qua superius finitus
est sermo; nam plerumque et cacemphaton facit ut hoc loco.

Il *cacemphaton* (*ca-cas*) di questo caso sembra essere sufficiente al grammatico per liquidare genericamente la figura, riprendendo con buona probabilità quello che doveva essere un dogma della scuola. Un medesimo precetto è infatti già riscontrabile in Isocr. τέχνη. fr. 4

Μηδὲ τελευτᾶν καὶ ἄρχεσθαι ἀπὸ τῆς αὐτῆς συλλαβῆς, οἷον
· εἰποῦσα σαφή, ἡλίκα καλὰ.

e in Quint. *Inst.*, IX 4, 33, che, a proposito dei *vitia* riscontrabili nelle *iuncturae uerborum*, osserva:

Primum sunt quae imperitis quoque ad reprehensionem
notabilia uidentur, id est, quae commissis inter se uerbis duobus
ex ultima fine prioris ac prima sequentis syllaba deforme
aliquod nomen efficiunt.⁵²⁶

⁵²⁵ Cfr. Simonetti Abbolito 1995, p. 158. Per la una raccolta di materiale completa si veda Dionigi 1992², p. 48 n. 22; per un'analisi stilistica, Godel 1967, pp. 760-769.

⁵²⁶ Il precetto è ripetuto anche da Fortunaziano, *Ars Rhet.* III 11: «ne syllaba prioris uerbi eadem sit quae prima posterioris».

La rilevanza stilistica della figura, già notata dal Pontano nell'*Actius* e da Pascoli in *Epos*,⁵²⁷ è stata sottolineata da Godel, che ne ha messo in rilievo il carattere di espressività sonora, considerandola affine all'allitterazione.⁵²⁸ Se è vero che la ribattuta è una figura di suono, si deve però sottolineare l'evidente dinamismo ritmico che essa conferisce ai termini coinvolti.

La collocazione chiastica delle due sillabe contigue (fine parola-inizio parola) e dei versi a cornice del verso può ad esempio sottolineare l'idea dell'effetto d'eco come in *Aen.* V 148 ss.

tum plausu fremituque uirum studiisque fauentum
consonat omne nemus, uocemque inclusa uolutant
litora, pulsati colles clamore resultant

Qui la ribattuta, sintomaticante impiegata due volte in due versi contigui,⁵²⁹ converge con un ricercato tessuto fonico, caratterizzato dai suoni *m* e *n* e *u*, *o* (generalmente impiegati da Virgilio per rendere il riverbero acustico)⁵³⁰ e con l'efficace enallage («le colline rimbalzano colpite dalle grida»),⁵³¹ e in *Aen.* VIII 305

consonat omne nemus strepitu collesque resultant

dove la ribattuta converge ancora con la collocazione chiastica dei verbi a cornice del verso, sottolineando la semantica dell'espressione. Tipologicamente affine è il caso di *Aen.* II 544 s.

⁵²⁷Cfr. Dionigi 1992², p. 46, n. 17 che riporta il giudizio del Pontano: «non insuauiter etiam concursus earundem syllabarum mulcet aures» e di Pascoli ad *Aen.* II 27 «Servio riprende il cattivo suono della finale e dell'iniziale, che s'incontrano. E se Verg. Lo faceva a bella posta? Il raddoppiamento, nei verbi greci, non pareva soave? Verg. ha siliqua quassante, tempora ramis, vertice celso, tempora ramo, currere remis, Iliaci cineres, oceano nox, ascensu supero, sibila lambebant, curva valle e simili».

⁵²⁸ Cfr. Godel 1967, p. 768.

⁵²⁹ Un sintomatico addensamento del fenomeno (due casi in due versi successivi) è riscontrabile anche in anche in *Aen.* V 149 s.; *Aen.* VI 487 s. *Aen.* VII 315 s.; *Aen.* VIII 108 s.; VIII 175 s.

⁵³⁰ Von Albrecht 2012, p. 197.

⁵³¹ Sull'enallage e la disposizione chiastica dei verbi con effetto d'eco e di straniamento acustico si veda Conte 2007², p. 30.

sic fatus senior telumque imbelle sine ictu
coniecit, rauco quod protinus aere repulsum

dove la figura sottolinea il rimbalzare della lancia contro lo scudo.⁵³²

Il deliberato impiego a fini stilistici della ribattuta è confermato inoltre da una nutrita serie di casi in cui essa sottolinea un'idea di rapidità, concitazione o urgenza soprattutto in contesti di guerra.

La ripetizione delle due sillabe contigue sortisce infatti l'effetto, per certi versi simile a quello della sinalefe, di unire nella dizione i due termini che sono spesso pronunciati in un'unica emissione di voce.

Emblematico è il caso di *Aen.* XII 316 ss.

me sinite atque auferte metus. ego foedera faxo
firma manu; Turnum debent haec iam mihi sacra.⁷
has inter uoces, media inter talia uerba
ecce uiro stridens alis adlapsa sagitta est.

dove nel rejet *arma manu* la ribattuta sottolinea l'assertività delle parole di Enea, mentre nella clausola *adlapsa sagitta*, in una suggestiva convergenza di ritmo e suono, dice la rapidità e il sibilo della freccia, rinforzando la suggestione del *συμπατισμός* (qui sottolinea la semantica di *stridens*) ed evidenziando il dinamismo suggerito dal participio *adlapsa*.⁵³³ A questo caso, riproposto in *Aen.* IX 578

ergo alis adlapsa sagitta
(et laeuo adfixa est lateri manus) abditaque intus
spiramenta animae letali uulnere rupit

si può accostare *Aen.* XII 856

⁵³² Cfr. p. 60.

⁵³³ Cfr. Godel 1967, p. 768: «le redoublement de la syllabe sa évoque le sifflement du trait lancé»

non secus ac neruo per nubem impulsa **sagitta**

dove non è casuale che la ribattuta sottolinei ancora il volo della freccia, espresso dal participio e dal complemento di moto per luogo.⁵³⁴

Un effetto stilistico simile è conferito al verso dalla ribattuta in *Aen.* IX 418

dum trepidant, it hasta **Tago** per tempus utrumque

dove l'antroponimo Tago, rintracciabile solo in questo passo dell'*Eneide*, è chiaramente selezionato solo per realizzare la figura.⁵³⁵

In alcuni casi la ribattuta sottolinea l'idea di rapidità rinforzando la semantica di un aggettivo come *subitus* in *Aen.* VI 710

horrescit uisu **subito** causasque requirit

e nell'analogo caso di *Aen.* VIII 109

terrentur uisu **subito** cunctique relictis

dove è marcato il dinamismo dei termini isolati tra le cesure; o di un avverbio come *mox* in *Aen.* IV 175 s.

mobilitate uiget uiresque acquirit eundo,
parua metu **primo**, **mox** sese attollit in auras

e *simul* in *Aen.* XI 834

incurrunt densi **simul** omnis copia Teucrum
Tyrrhenique duces...

⁵³⁴ Un medesimo effetto stilistico è suggerito dalla ribattuta in *Aen.* XI 637 *hastam intorsit equo ferrumque sub aure reliquit.*

⁵³⁵ Non mancavano altri antroponimi isoprosodici di origine latino-rutula quali *Lagus* (*Aen.* X 381) o *Magus* (*Aen.* X 521). La ribattuta del nesso virgiliano *hasta Tago* piacerà a Stazio che la ripropone in *Theb.* IX 270 *Hypseos hasta Tagen ingenti uulnere mersit.* Cfr. Godel 1967, p. 762.

Notevole è anche il caso di *Aen.* II 302 s.

excitior somno et summi fastigia tecti
ascensu **supero** atque arrectis auribus adsto

dove la ribattuta, in una sintomatica convergenza con un'insistita serie di sinalefi, sottolinea un'idea di rapidità e concitazione;⁵³⁶ e di *Aen.* II 250

Vertitur interea caelum et ruit Oceano **nox**

dove potenzia come abbiamo visto il dinamismo del monosillabo in clausola. Espressivi sono anche i casi in cui la ribattuta riguarda l'ablativo *manu*. La figura sottolinea in *Aen.* XI 453

arma manu trepidi poscunt, fremit arma iuuentus

l'idea di trepidazione espressa dalla semantica del verso; in *Aen.* VIII 219 ss.

hic uero Alcidaes furiis exarserat atro
felle dolor, rapit **arma manu** nodisque grauatum
robur...

la consequenzialità immediata tra il moto dell'anima (*exarserat ... dolor*) e l'azione (rilevante in tal senso l'alternanza dei tempi verbali);⁵³⁷ in *Aen.* VIII 694 s.

stuppea flamma **manu** telisque uolatile ferrum
spargitur, arua noua Neptunia caede rubescunt

la concitazione della scena (notevole anche il *rejet* del verbo indicante lancio);⁵³⁸ mentre in *Aen.* XI 505

⁵³⁶ Cfr. pp. 145 ss.

⁵³⁷ Cfr. Eden 1975, *ad loc.*

⁵³⁸ Cfr. p. 63.

me sine **prima manu** temptare pericula belli

l'enfasi nelle parole di Camilla, smaniosa di combattere.

In altri casi la figura, associata all'imperativo, sottolinea l'urgenza del comando, come emerge chiaramente in *Aen.* IV 594

fer**te** citi flamm**a**s, date tela, impellite remos!

poi variato in *Aen.* IX 37 ss.

fer**te** citi ferrum, date tela, ascendite muros,⁵³⁹

Fortemente espressivi sono anche i casi di *Aen.* IX 290

at tu, oro, solare inop**em** et succurre relictae

dove l'urgenza della disperata richiesta è evidenziata dalla ribattuta e dalla serie di sinalefi; e di *Aen.* V 466 s.

non uires alias conuersaque numina sentis?
cede **deo**.'

dove la perentorietà del comando è suggerita dalla figura collocata alla fine del discorso diretto e in corrispondenza della triteminera; e ancora *Aen.* III 388

signa tibi dicam, tu condita mente **teneto**

⁵³⁹ Cfr. Austin 1955 ad loc. «note the excited haste of the line with the hard rattle of *t* sounds and the almost stammering effect of *fer**te** citi* and *date tela*».

dove è messa in rilievo la solennità del comando, evidente nell'impiego dell'imperativo futuro, piuttosto raro nell'*Eneide*.⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*

CAPITOLO III

IPERBATO ED ESPRESSIVITA'

Uno studio sull'espressività dell'ordine delle parole non può prescindere dall'analizzare l'iperbato, figura comune anche alla prosa, ma che in poesia è suggestivamente sfruttata a fini artistici.⁵⁴¹ Accanto alle forme più comuni di iperbato se ne segnalano altre più ardite, deliberatamente impiegate per mettere in rilievo una parte del discorso, per creare nel lettore un effetto di suspense, o per sottolineare iconicamente la semantica del verso.

Quest'ultimo aspetto, non ancora a fondo indagato in poesia latina, merita una trattazione particolare e deve essere considerato come una delle forme più estreme ed eleganti di espressività. Nella nostra indagine applicheremo questa chiave di lettura in particolar modo a due forme rilevanti di iperbato: quello a cornice del verso e quello, ancor più estremo e raro, consistente nel racchiudere due versi tra aggettivo e sostantivo.

All'iconicità, che costituisce una possibilità, non una necessità della lingua, non possono ovviamente essere ricondotti tutti i casi di queste tipologie di iperbato. Sarà necessario in via preliminare analizzare un altro aspetto particolarmente significativo, quello della letterarietà. Un'analisi statistica e diacronica dell'impiego di queste figure mostrerà come Virgilio si rapporta alla tradizione poetica e alle sue forme più codificate.

⁵⁴¹ Per un'analisi diacronica e comparata dell'iperbato in prospettiva colometrica si veda Conrad 1965, e Pearce 1966, (stessa impostazione anche in Habinek 1985); Stevens 1953, per alcune considerazioni stilistiche; Postgate 1916, per l'analisi di dislocazioni poetiche ardite e di iperbati di difficile interpretazione; Prescott 1912 e Amacker 1971, sulla collocazione di sostantivo e aggettivo in sedi metriche corrispondenti. Per la combinazione di due aggettivi e due sostantivi in un medesimo verso (iperbato a cornice e a intarsio) si veda Hodgkin 1921, e soprattutto Young 1932, che fornisce alcuni interessanti dati statistici su Catullo, Virgilio, (*Ciris*, *Culex* e *Aetna*), utili per tracciare l'evoluzione stilistica del poeta mantovano; e ancora Norden 1970⁵, p. 394 su Virgilio; Ross 1969, pp. 132-137 e Patzer su Catullo; Lyne 1978, p. 24, su *Ciris*. Sul "golden line" si veda Meyer 2002, pp. 139-179, Wilkinson 1963, pp. 215 s., e Winbolt 1903, pp. 220 s.

A) L'INTERPRETAZIONE SINTATTICA E DATI STATISTICI

Enclosing word-order è l'efficace e fortunata definizione coniata da Pearce per designare varie tipologie di iperbato, che hanno la funzione di delimitare un'unità sintattica o *colon*.⁵⁴² L'elegante iperbato a cornice del verso rientra nella maggior parte dei casi in questa tipologia. Quest'ampia separazione dell'aggettivo dal sostantivo cui è concordato (è questo l'*ordo verborum* più ricorrente) sortisce, infatti, l'effetto di creare un'attesa che si stempera solo in corrispondenza del sostantivo, nel quale il lettore sente di fatto chiuso il *colon*.⁵⁴³

Se è innegabile la funzione colometrica della figura, come dimostrato ampiamente dallo studio di Pearce, le differenze percentuali di impiego nei vari poeti possono essere sintomatiche di deliberate scelte stilistiche. Un'analisi statistica permetterà di fotografare la posizione di Virgilio rispetto alla tradizione poetica greca e latina, nonché l'evoluzione interna alle sue opere.⁵⁴⁴

Un primo dato significativo è riscontrabile all'interno delle *Bucoliche*. L'iperbato a cornice, impiegato mediamente nel 5,7% dei versi (51 iperbati a c. semplici e 36 con parola introduttiva su un totale di 829) registra un picco nella quarta ecloga (12%) che riflette probabilmente il desiderio di Virgilio di avvicinare lo stile di questo particolare componimento a quello di Catullo 64⁵⁴⁵ che fa come è noto della figura un tratto distintivo della sua versificazione (è

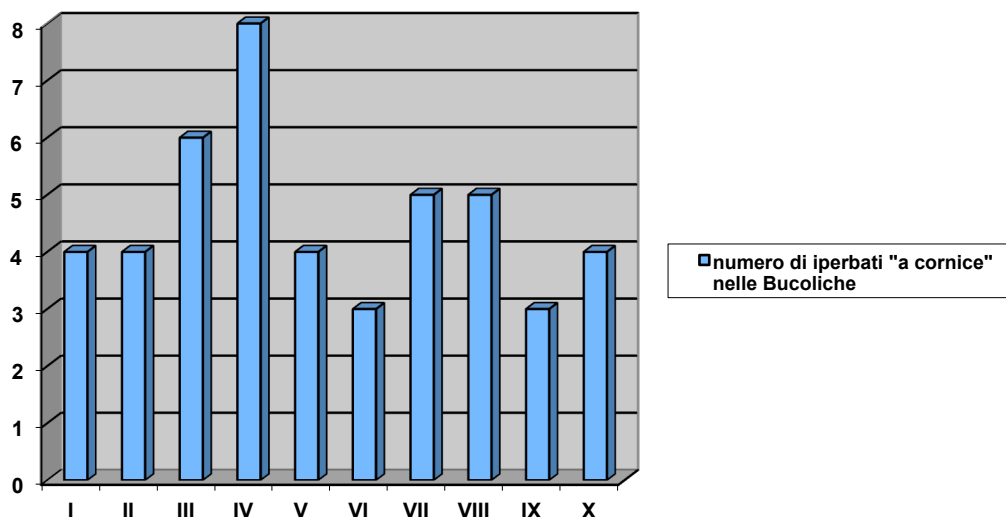
⁵⁴² Pearce 1966. Già Conrad 1965, pp. 201 s. parlava del principio di "framing of rethorical cola", riconoscendo all'iperbato lo statuto di «feature of rethorical elegance». Sul colon si vedano i fondamentali articoli di Fraenkel 1932, pp. 197-213; 1933, pp. 319-354; 1965.

⁵⁴³ Pearce (1966), pp. 154 s. «Virgil's practice is sufficiently consistent to show that an ancient listener have felt that the unit had come to an end when he heard the noun»

⁵⁴⁴ Nella nostra analisi considereremo anche gli iperbati in cui l'aggettivo è preceduto da un connettivo (parola introduttiva), mentre escluderemo i casi in cui il nome è qualificato da due aggettivi (es. *Aen.* I 445 *egregiam et facilem uictu per saecula gentem*) dove la rilevanza dello stacco risulta notevolmente ridimensionata. Per aggettivi intenderemo anche i pronominali, i numerali e i participi passati.

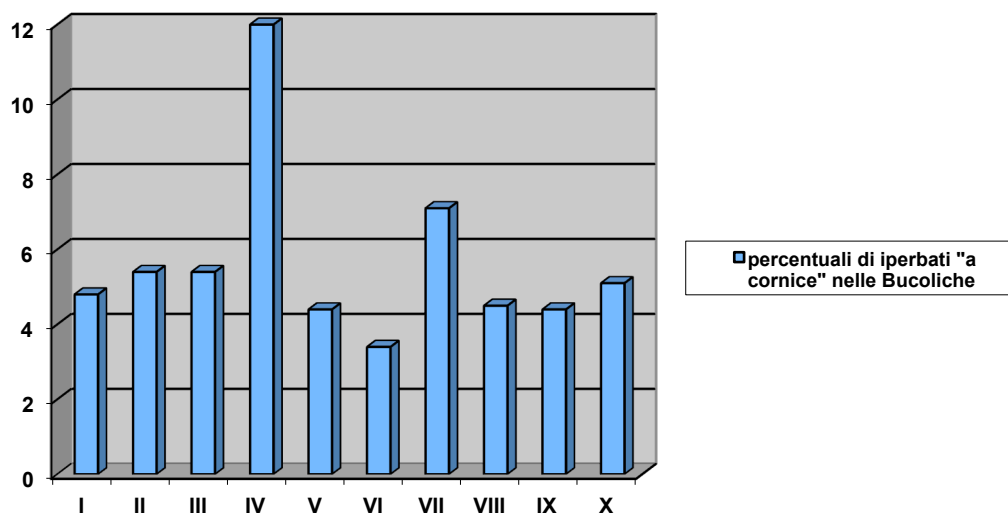
⁵⁴⁵ Cfr. Pearce 1966, p. 144, riprendendo una nota di Norden 1970⁵, p. 391, osserva: «Virgil took over from Catullus the practice of enclosing a line between noun and adjective, but he uses this device more sparingly».

impiegata nell'8,8% dei versi).⁵⁴⁶ I grafici rendono conto dell'oscillazione tra le varie egloghe.⁵⁴⁷

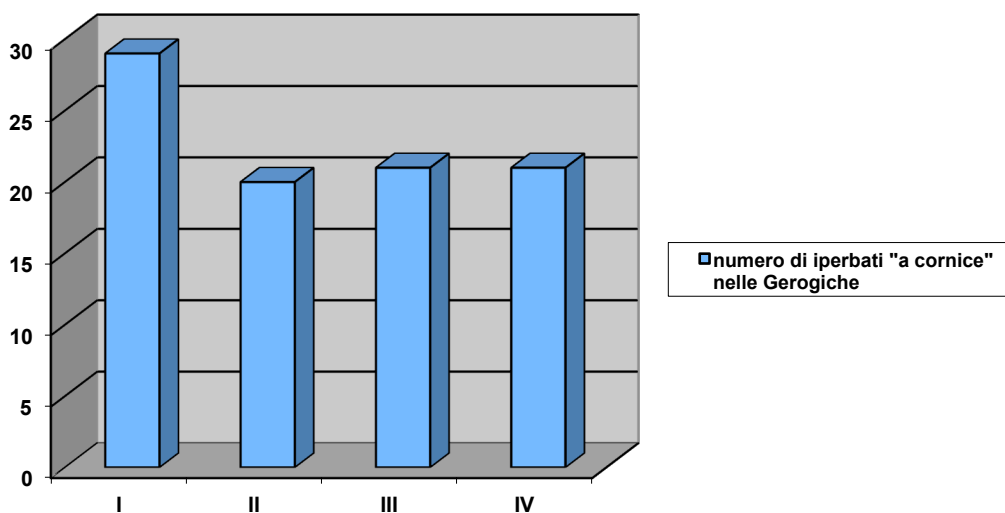


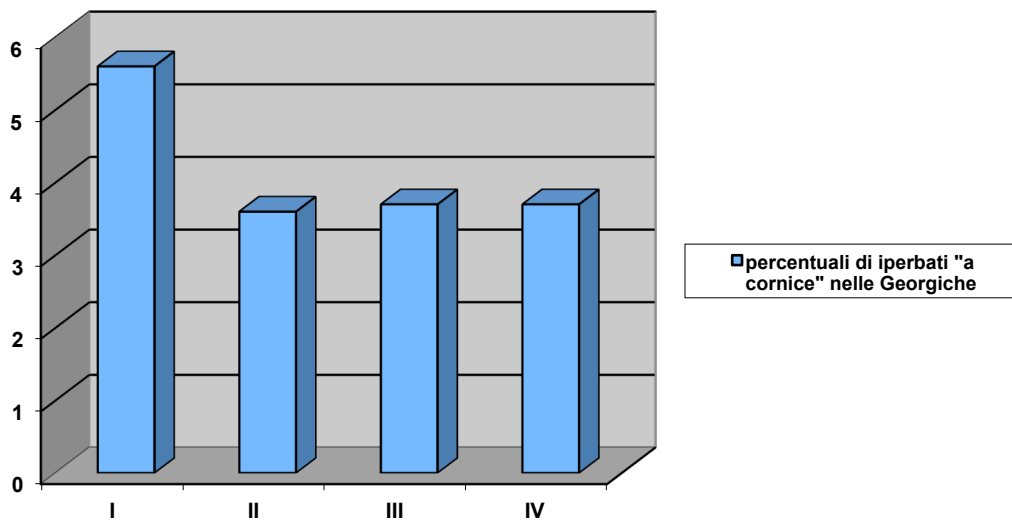
⁵⁴⁶ 36 casi di cui 7 con parola introduttiva su un totale di 408 versi. Gli iperbati a cornice sono: 5, 13, 31, 54, 72, 77, 89, 99, 125, 138, 154, 173, 202, 207, 234, 240, 250, 265, 272, 284, 306, 310, 314, 321, 331, 368, 377, 396, 403, mentre quelli con parola introduttiva sono: 56, 101, 166, 190, 309, 344, 350. In nessun caso il sostantivo precede l'aggettivo.

⁵⁴⁷ Per la maggiore frequenza di iperbati a c. nella quarta ecloga cfr. Clausen (1994), pp. 130 s.: «lines framed by an adjective and a noun are especially frequent in Cicero's *Aratea* and Catullus 64, the latter a poem V. had in mind as he wrote *E.* 4... It is no accident, therefore, that such lines are more frequent in *E.* 4 than in any other *E.*: 1. 83; 2. 1; 3. 38, 9; 4. 4, 5, 17, 21, 28, 41, 47; 5. 17, 20, 84; 6. 8; 7. 15, 32; 8. 14, 71; 9. 13; 10. 20».

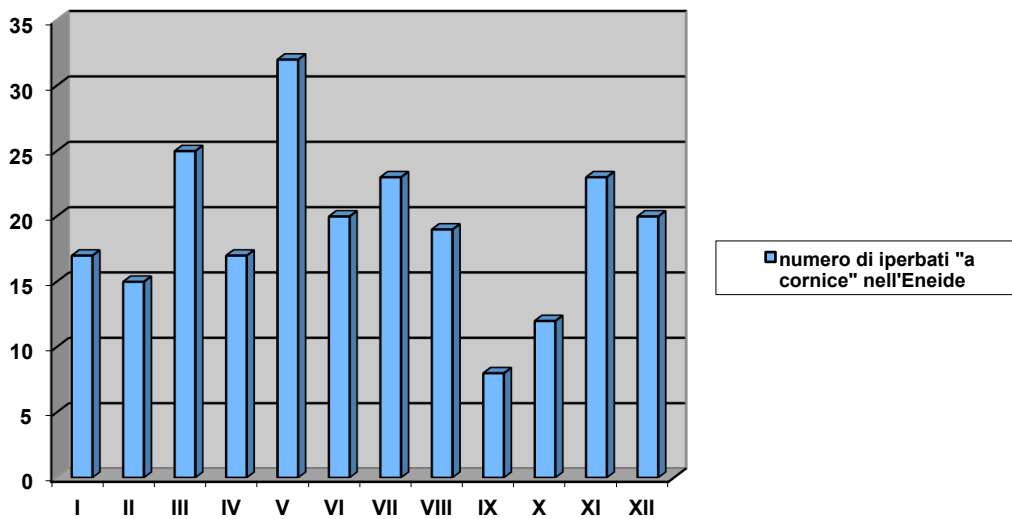


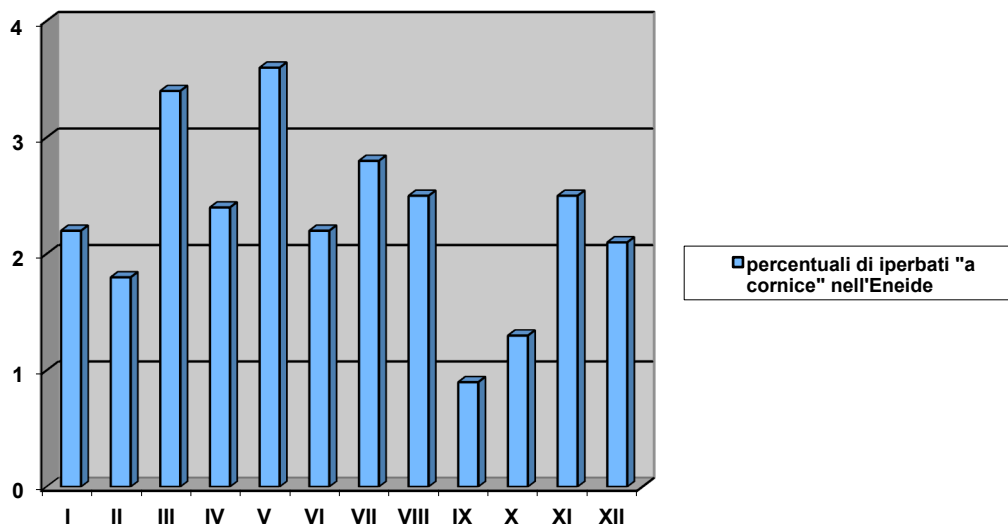
Particolarmente significativo è anche il graduale e sensibile descrescere dell'impiego percentuale della figura nelle varie opere di Virgilio. Per le *Georgiche* la percentuale di utilizzo della figura si abbassa infatti intorno al 4,1% (59 versi con iperbati a c. e 99 con parola introduttiva su un totale di 2188 versi):



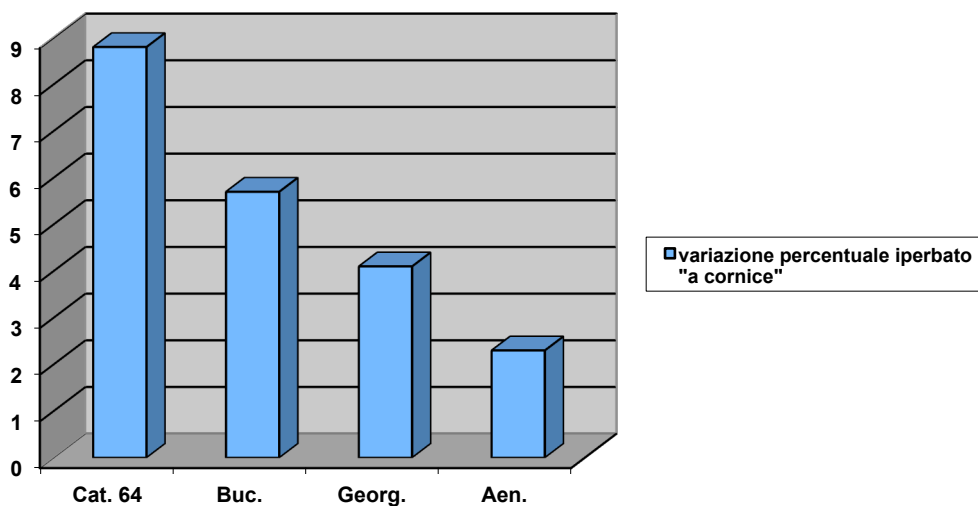


per attestarsi nel poema epico al 2,3 %, una percentuale sensibilmente minore:





Si registra, in altre parole, una flessione progressiva della percentuale di utilizzo della figura: dall'8,8% del carne catulliano al 5,7% delle *Bucoliche*, al 4,1% delle *Georgiche*, fino ad arrivare al valore minimo del 2,3% dell'*Eneide*, come emerge chiaramente nel grafico seguente:



Questo dato deve essere interpretato alla luce dello studio di Young, che osserva come la frequenza di alcune particolari successioni di parole care a Catullo, tra cui alcuni tipi di iperbati a c. (ovvero le sequenze ABCBA, ABBCA, ABCCA, ABBA), in Virgilio registri una graduale flessione «as one passes from the *Eclogues* to the *Georgics* and from the *Georgics* to the *Aeneid*», come se il poeta

mantovano «as he matured, developed a style which was largely independent of these word sequences».⁵⁴⁸ L'iperbato a c., quindi, almeno nelle sue forme più stereotipate, sembra contrassegno di un'affettazione di ascendenza catulliana e neoterica, dalla quale il poeta mantovano gradualmente si affranca per sviluppare nell'*Eneide* «a deeper music and more complicated technique extending beyond the barriers of the line».⁵⁴⁹

Per comprendere meglio i dati statistici bisogna precisare che una maggiore frequenza di iperbati a cornice può essere direttamente conseguenza di un maggiore impiego degli aggettivi. Se è vero, ad esempio, come nota Patzer, che Catullo faccia in generale un uso più largo dell'aggettivazione rispetto ad Ennio (è difficile rintracciare un sostantivo senza aggettivo o un verso senza il sintagma sostantivo-aggettivo), non deve meravigliare la netta differenza statistica nell'impiego della figura.⁵⁵⁰

Dall'analisi degli *Annales* emerge infatti (nella misura in cui un numero non notevole di versi può costituire un campione significativo da questo punto di vista), un uso piuttosto moderato dell'iperbato a c., pari al 2,8% (12 casi su 420 versi).⁵⁵¹ Patzer, che considera il ricorso di Catullo all'aggettivazione indipendente dai modelli alessandrini (nei quali la presenza degli aggettivi rimarrebbe piuttosto modesta), rintraccia in Cicerone il vero innovatore. In un'interessante lettura comparata di un passo di Arato (vv. 637-644) e della traduzione ciceroniana (*Arat.* 672-685) emerge chiaramente come il poeta latino faccia un maggior ricorso all'aggettivazione, conferendo “profumo e colore” alla materia trattata («in telling the story, Aratus seems to aim only to tell us what happened. Cicero, on the other hand, regards the story as a foundation on which to build»)⁵⁵².

⁵⁴⁸ Young 1932, pp. 516 s.

⁵⁴⁹ Young 1932, p. 518. Anche Lyne 1978, p. 24, a proposito del verso “aureo” (ABAB) e “argenteo” (ABBA), osserva tale evoluzione nello stile virgiliano: «after the *Eclogues* Vergil moves rapidly away from a frequent to a highly selective use of such stereotypes».

⁵⁵⁰ Patzer 1955.

⁵⁵¹ Nella nostra indagine abbiamo considerato solo gli esametri interi. Gli iperbati a c. sono *Ann.* 27 (Sk), 145, 100, 222, 348, 356, 418, 378, 410, 569, 557, 154.

⁵⁵² Pearce (1966), p. 299.

La questione dell'aggettivazione spiega anche la minore frequenza dell'iperbato "a cornice" in Lucrezio, pari all'1,7% (11 iperbati a c. sui primi 614 versi del libro III).⁵⁵³

Come nota Haffter, l'uso stilistico lucreziano della sinonimia (del tipo *per membra atque artus*) risulta difficilmente compatibile con lo schema del verso aureo (con duplice aggettivazione), del quale l'iperbato "a cornice" è un caso particolare.⁵⁵⁴

Le conclusioni di Patzer risultano confermate dall'analisi degli *Aratea* di Cicerone, che presentano una frequenza più elevata di iperbati a c. rispetto ad Ennio, con 22 casi semplici e 15 con parola introduttiva su un totale di 542 versi interi (6,8%).⁵⁵⁵

Estendendo il campione d'indagine alla poesia ellenistica, abbiamo analizzato tre inni di Callimaco, i primi tre libri dell'opera di Apollonio Rodio e alcuni idilli di Teocrito.

Nell'*Inno a Zeus* Callimaco utilizza l'iperbato a c. 2 volte su 96 versi (2%), nell'*Inno ad Apollo*, 5 volte su 113 versi (4,4%), in quello dedicata ad Artemide, 5 volte su 265 versi (1,8%).⁵⁵⁶ Sui 474 versi analizzati la media percentuale di utilizzo della figura in analisi è pari a 2,5.

Nelle *Argonautiche* il dato percentuale di utilizzo di iperbato a c. risulta piuttosto modesto. Nel primo libro si riscontrano 22 casi di iperbato a c. e 1 "interstichico" su un totale di 1364 versi (1,6%); nel secondo 20 a c. e 1 "interstichico" su 1285 versi (1,5%); nel terzo 24 a c. e 1 "interstichico" su un totale di 1407 versi (1,7%).⁵⁵⁷ La media percentuale si attesta sul valore di 1,6 %.

⁵⁵³ Gli iperbati a c. sono: III 4, 142, 248, 274, 275, 355, 397, 451, 544, 548, 551, .

⁵⁵⁴ Haffter (1934), cap. 3.

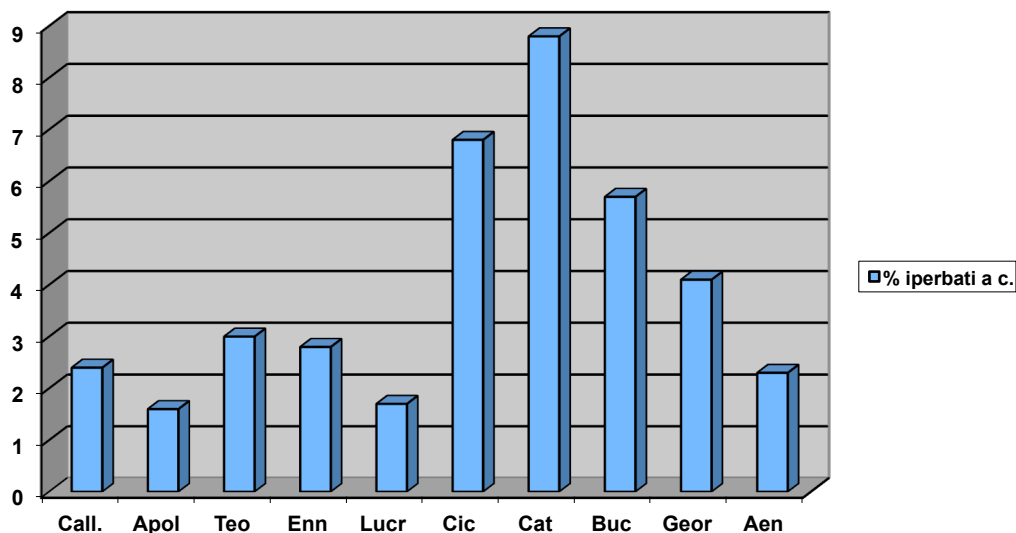
⁵⁵⁵ I casi rintracciati di iperbato a c. sono i seguenti (ed. Soubiran): IV 1; XXVII 1; XXXII 4; XXXIII 19 (chiude una sezione), 62 (apre una sezione), 111, 112, 127, 133, 277, 298 (apre una sezione), 303, 320 (apre una sezione), 362, 396, 423, 425, 432, 438, 440. I casi di iperbato con parola introduttiva sono: XIII 1; XXXIII 51, 52, 64, 68, 134, 139 (apre una sezione), 323, 365, 388, 392 (chiude una sezione), 431, 456, 469.

⁵⁵⁶ Gli iperbati a c. sono: *Inno a Zeus* (v. 1, 96); *Inno ad Apollo* (13, 20, 37, 49, 98); *Inno ad Artemide* (50, 107, 151, 192, 209). Dall'analisi dell' *Ecale* non emerge alcun caso di iperbato a c., ma ciò può essere ascritto allo stato troppo frammentario dell'opera.

⁵⁵⁷ Gli iperbati a c. sono: I 121, 181, 224, 233, 250, 307, 312, 337, 451, 521, 568, 664, 687, 783, 909, 917, 946, 1056, 1144, 1179, 1186, 1237; II 10, 73, 108, 159, 239, 309, 402, 435, 503, 508, 570, 651, 832, 833, 920, 970, 1079, 1249, 1250, 1285; III 24, 38, 45, 176, 390, 483, 532, 549, 698, 765, 827, 858, 928, 937, 1030, 1034, 1054, 1055, 1127, 1215, 1228, 1258, 1285, 1377.

Su 787 esametri analizzati dell'opera di Teocrito (*Idilli* I, II, III, VI, XI, XVIII, XVIII) 19 sono iperbati a c. con una frequenza del 2,4%.⁵⁵⁸

Il grafico rende conto della variazione percentuale di iperbati a c. dei poeti esametrici analizzati nella nostra indagine.



Pearce sottolinea, inoltre, un altro interessante aspetto che sarà utile commentare: «although I would not suggest that Virgil in general uses the enclosing word order to produce any special effect, sometimes he ends a paragraph with an enclosed unit». Lasciando momentaneamente da parte la considerazione di ordine stilistico, potremmo aggiungere che la figura viene utilizzata con una certa frequenza non solo per chiudere ma anche, e nella medesima misura, per aprire egloghe, libri o sezioni tematiche.

Nelle *Bucoliche* uno solamente dei 10 casi in cui la figura chiude una sezione (che talvolta coincide con la battuta di un interlocutore), la celebre chiusa di *B. I 83* (*maioresque cadunt altis de montibus umbrae*) suggella l'intera egloga, mentre su 9 casi di iperbato ad apertura ben 3 costituiscono l'incipit dell'egloga (*B. II, V, X*).⁵⁵⁹ Nel complesso, nelle *Bucoliche* 19 iperbati a c. su 51 svolgono la funzione di aprire o chiudere una sezione (37%)

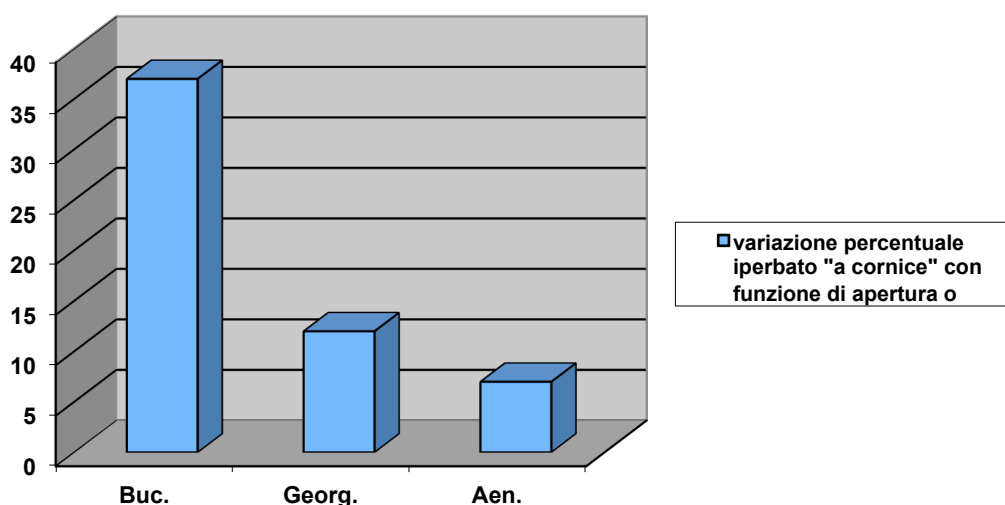
Per le *Georgiche* il rapporto è sensibilmente diverso. Sono 8 gli iperbati a chiusura di sezione e solo 4 quelli in apertura su un totale di 99 iperbati a c. (12%)

⁵⁵⁸ Gli iperbati a c. sono i seguenti: I 8, 31, 72; II 34, 137; III 49; XI 6, 57; XVIII 2, 29, 42; XXVIII 1.

⁵⁵⁹ Sui 20 versi che aprono e chiudono le *Bucoliche* (2 versi per ciascuna egloga) l'iperbato a c. è presente in 4 casi con una frequenza pari al 20%.

circa); in nessun caso si tratta di *incipit* o chiusa di libro (si tenga presente che, essendo solo quattro i libri delle *Georgiche*, risulta statisticamente meno probabile l'iperbato a chiusura di libro).⁵⁶⁰

Nell'*Eneide*, invece, gli iperbati a c. a chiusura di sezione sono 9 (2 chiudono i libri VII e X) mentre 12 quelli ad apertura per un totale di 21 casi su 299 (7%). Dall'analisi dei dati emerge, quindi, che la frequenza del costrutto e l'utilizzo che se ne fa a chiusura e apertura di sezione è maggiore nelle *Bucoliche* per poi diminuire, come abbiamo visto, progressivamente nelle *Georgiche* e nell'*Eneide*.



L'iperbato a c., una struttura chiusa e concisa e dall'evidente cifra stilistica (sovente corrisponde all'elegante verso argenteo), ben si adatta, come abbiamo visto, alle parti liminali del testo poetico (gli *incipit* e le chiuse), che prevedono generalmente *focus* maggiore e un gesto linguistico più incisivo tale da imprimersi nella mente del lettore. Non è un caso del resto se questo elegante iperbato a volte si ripeta in versi contigui, come già osservava Pearce a proposito di Catullo («it may well not be accidental that this order is repeated in successive sentences. Catullus wishes to underline its effect by repeating it») e Virgilio («the same phenomenon occurs in Vergil, where also it may well be deliberate»)⁵⁶¹ La

⁵⁶⁰ Va osservato, però che nelle *Argonautiche* (che, come è noto, si articolano in 4 libri) è possibile rintracciare un iperbato a chiusura del terzo libro.

⁵⁶¹ Pearce 1966, pp. 143 e 152. Lo studioso osservava la non casualità della ripetizione di iperbati (non necessariamente a cornice) con funzione di divisione di *cola*. I casi di ripetizione di iperbato

ripetizione ha la funzione, a mio avviso, di segnalare la figura (che altrimenti potrebbe risultare casuale), opacizzando, per così dire, il discorso poetico, rendendolo quasi tattile, per evitare che scivoli via nel flusso comunicativo.⁵⁶²

Le osservazioni di Pearce che abbiamo commentato e confermato mediante il confronto diretto col testo virgiliano, risultano preziose, perché interpretano questo particolare *word order*, fornendone una precisa chiave di lettura di tipo sintattico: la strutturazione della frase in cola. Va però osservato che se nei testi virgiliani l'incidenza di questa figura è minore rispetto a Catullo e agli alessandrini, che erano soliti strutturare ciascun colon nell'arco di un verso, ne dovrà conseguire che in Virgilio la strutturazione della frase in *cola* è affidata anche ad altre strategie e ad altri tipi di iperbato (che lo stesso Pearce nel suo articolo affronta e discute), come è possibile notare ad esempio in *B. IX 20 s. hic ver purpureum, varios hic flumina circum / fundit humus flores* dove l'iperbato *varios... flores*, pur non essendo a c., assolve chiaramente la funzione di isolare una sequenza sintattica.

Quando Pearce afferma: «sebbene non voglia suggerire che Virgilio in generale usi l'ordine delle parole inclusivo per produrre qualche particolare effetto, talvolta egli chiude un paragrafo con un'unità separata (da iperbato)», la sua asserzione fa emergere, a mio avviso, un po' il limite dell'impostazione ermeneutica del suo studio, comunque valido e interessante. Intendere, infatti, una figura di collocazione così vistosa esclusivamente come una struttura divisoria di *cola* di periodo non può non risultare riduttivo.

Lo studio di Habinek, invece, pur risentendo ancora dell'impostazione sintattica o colometrica di Pearce,⁵⁶³ presenta alcune intuizioni originali di tipo stilistico. Lo studioso, analizza i contesti nei quali sono utilizzati l'*interlocked* e il *concentric order*, vale a dire l'iperbato "ad intarsio" (ABAB) e quello a c. (ABBA), oggetto della nostra trattazione.

a c. in Virgilio sono i seguenti: *B. IV* 4 s., 41 s.; *V* 84 s.; *VII* 15 s.; *VIII* 14 s., 39 s.; *Georg. I* 158 s., 377 s.; *II* 483 s., *III* 32 s.; *V* 115 s., 133 s., 497 s.; *VII* 62 s.; *IX* 534 s.

⁵⁶² Valgano anche per l'iperbato a cornice le osservazioni di Conte 2002, p. 6 sull'enallage: «il poeta vuole comunicare, ma per farlo è costretto quasi a ostacolare il suo discorso perché esso non scivoli via come atto comunicativo immediato, bensì si fermi nell'orecchio e nella mente di chi lo riceve».

⁵⁶³ Si ricordi anche Habinek, *The colometry of Latin prose*, Berkeley-Los Angeles 1985².

Dei 57 casi rintracciati da Habinek nei primi sei libri dell'*Eneide*, 32 marcano una transizione retorica, mentre 13 sono impiegati in passi descrittivi e possono dividersi in due categorie: "lines that are part of description, often ecphrasis of a work of art or locale" e "lines describing a god or goddess, or weird or marvellous sight".⁵⁶⁴ Habinek, quindi, rileva la sintomatica corrispondenza di particolari forme di iperbato (ad intarsio e a c.) a contesti in cui è presente una descrizione. Lo studioso aggiunge anche che la coincidenza di *colon* e verso, rallentando la cadenza del passaggio, fa sì che "lines with patterned word order can direct the reader attention to the vivid description contained therein".⁵⁶⁵ L'iperbato a c., quindi, isolando chiaramente un *colon* dal flusso comunicativo, può talvolta, in contesti descrittivi, divenire addirittura cifra stilistica, accrescendo le potenzialità descrittive di un verso. Lo studio di Habinek segna un'evidente apertura verso la stilistica per l'interpretazione dell'iperbato.

La seconda parte della nostra indagine prende spunto in parte da queste felici intuizioni e si ripropone di approfondirle da una nuova prospettiva ermeneutica.

⁵⁶⁴ Al primo gruppo appartengono *Aen.* I 471, 492, 649, III 534, VI 550, 895, mentre al secondo, I 128, III 33, IV 139, V 610 s.(interstichico), VI 87, 536.

⁵⁶⁵ Habinek 1985, p. 59.

B) UN'INTERPRETAZIONE ICONICA

Applicando una chiave di lettura essenzialmente sintattica, quale quella di Pearce, ad un un verso come *b. VIII 71*

frigidus in pratis cantando rumpitur anguis

ci si limita a osservare che l'iperbato racchiude un'unità sintattica (una proposizione principale), ma, da un punto di vista ermeneutico, un'interpretazione di tal genere risulta riduttiva, non considerando la cifra stilistica espressa dal particolare *ordo verborum*.

In primo luogo si dovrà osservare che lo stacco ha la funzione di isolare e mettere in rilievo l'aggettivo *frigidus* che rimane sospeso senza il suo referente fino alla fine del verso. L'iperbato, che racchiude colon e verso, sembra arrestare il flusso della versificazione (con un effetto esattamente contrario a quello dell'enjambement), invitando il lettore a soffermarsi sulla descrizione, in questo caso di un serpente. Ma c'è di più. L'ordine delle parole sembra qui non essere semplicemente espressivo, ma addirittura iconico, riproducendo la forma allungata dell'animale. Ci troviamo di fronte al fenomeno che Young isola in Virgilio e definisce efficacemente «*pictorial arrangement of words*»⁵⁶⁶ e del quale Traina riporta alcuni esempi virgiliani, parlando di iperbato iconico.

Ma cosa s'intende precisamente con il termine "icona"? E può tale concetto essere davvero applicato alle lingue classiche? Per rispondere a queste domande sarà necessario approfondire l'argomento e chiarire meglio da un punto di vista teorico tali concetti.

⁵⁶⁶ Young 1933. pp. li s.

B I *Sul concetto di icona*

Il concetto di iconicità, introdotto da Morris nel 1946 in *Signs, Language and Behaviour*, non appartiene alla stilistica, ma è di natura semiotica. Per una sua definizione potremmo citare l'efficace formula di Olga Fischer e Max Nänny, proposta come titolo di una miscellanea di saggi sull'argomento: «*Form miming meaning*».⁵⁶⁷ Gli studiosi approfondiscono questa definizione, in *Iconicity: Literary Texts* (un saggio contenuto in *Encyclopedia of Language and Linguistics*, che fa il punto della situazione sugli studi sull'iconicità), osservando che «*iconicity may be defined as form miming meaning as when pictures or photographs reflect an object in the real world*».⁵⁶⁸ Il rapporto mimetico tra segno e referente s'instaura, quindi, «*when something in the sign (be it oral/aural or visual) reflects something in the object that is signified by it (its referent)*».

Va, inoltre, specificato che con il termine semiotico di icona ci si riferisce generalmente a un'icona particolare, detta più propriamente “*hypoicon*”. Peirce nella sua teoria generale dei segni distingueva tra due tipologie di icone: un'icona genuina o pura, mera astrazione e concetto ideale di iconicità (un segno che rispecchia nella sua totalità il referente), e un'icona imperfetta, che riporta solo alcuni tratti dell'oggetto descritto e risulta realizzabile nel linguaggio e nei testi letterari.⁵⁶⁹

Un'altra distinzione necessaria è quella tra le diverse tipologie di *hypo-icons*: immagine, diagramma e metafora. Mentre per la metafora basterà dire che è interessata dal minor grado di iconicità rispetto alle altre due tipologie iconiche, poiché non presenta una «*direct iconic relation between the sign and its referent*»,⁵⁷⁰ per la distinzione tra “*iconic diagram*” and “*image*” sarà necessario citare la definizione proposta da Peirce, che ha fatto scuola negli studi di semiotica. Per lo studioso l’“*immagine*” è un singolo segno in rapporto mimetico

⁵⁶⁷ Nänny-Fischer 1999.

⁵⁶⁸ Nänny-Fischer 2006, p. 462.

⁵⁶⁹ Per Peirce 1931-1958, 5, 73-74, la *genuine icon* «does not draw any distinction between itself and its object» e «is an affair of suchness only». Come sottolinea anche Noth 1999, p. 19, che discute i fondamenti semiotici dell'iconicità nella letteratura, «the genuine icon is a mere abstraction» e «no actually produced icon can be a genuine icon» mentre la *hypoicon* è «the actually iconic sign».

⁵⁷⁰ Nänny-Fischer 2006, p. 462.

con l'oggetto descritto, del quale riflette alcune caratteristiche visuali o uditive, mentre il diagramma iconico è un insieme di segni le cui relazioni rispecchiano le relazioni intercorrenti tra i loro referenti. Un chiaro esempio di diagramma è efficacemente espresso nella celebre frase cesariana *ueni, uidi, uici* (paradigmatica della “chronological iconicity”),⁵⁷¹ che con «the sequence of individually symbolic words presents an iconic diagram of the sequence of actions it enumerates»⁵⁷² e soprattutto rende efficacemente l'idea della rapidità dell'azione con il suo aspetto di scioglilingua e il carattere di *fast speech*. Il “diagramma”, come appare evidente, risulta essere una forma di iconicità, per così dire, pervasiva e universale, essendo utilizzato nelle grammatiche dei vari linguaggi.⁵⁷³

Un'altra questione che sarà utile approfondire per la nostra dimostrazione è il problema del riconoscimento e dell'interpretazione delle figure iconiche. Va osservato, infatti, che «the perception of iconic features depends on the reader's awareness and readiness to recognize ... on the capacity to see connection, to perceive similarities between the meaning of a sign or text and the formal means used for its expression».⁵⁷⁴ Risulterà, quindi, necessaria, per la decodifica delle icone, una certa consapevolezza da parte del lettore di questa caratteristica dei testi letterari. Tale considerazione potrebbe indurre a considerare il fenomeno dell'iconicità come una sperimentazione linguistica che esiga nel lettore dei fondamenti teorici imprescindibili per una sua corretta interpretazione. Ciò può risultare vero solo per le icone non immediatamente riconoscibili (generalmente i “diagrammi”) che Pateman definisce “translucent” e che necessitano di «a more carefully scrutiny and some imagination» (tali icone, la cui lettura rimane opinabile e soggettiva, non saranno considerate nella nostra indagine), ma non per quelle “transparent”, che si segnalano, invece, in maniera evidente al lettore.

Non rimane che da stabilire quali siano le condizioni necessarie e sufficienti per potere identificare un'icona senza rischiare di cadere in una lettura arbitraria.

⁵⁷¹ Müller 1999, pp. 305 s., evidenzia come la forza iconica del detto cesariano derivi anche da alcuni accorgimenti retorici quali l'asindeto di elementi isosillabici, l'allitterazione e l'assonanza, che conferiscono all'espressione «a sense of achievement, the consciousness of a series of actions swiftly and expertly performed». La frase di Cesare citata come esempio di diagramma anche da Küper 1981, pp. 147, 151; Haiman 1985, p. 4; Nänny 1986; Anderson 1998, p. 265, 279; Nöth 1999, p. 648.

⁵⁷² Nänny-Fischer 2006, p. 462. Il detto cesariano come osserva anche Müller 1999, p. 305.

⁵⁷³ Nänny-Fischer 2006, p. 462.

⁵⁷⁴ Nänny-Fischer 2006, p. 463.

Nänny e Fischer a tal proposito specificano che ha poca rilevanza chiedersi se un'icona (di qualsivoglia tipologia) sia casualmente visualizzata o rientri in una strategia del poeta e riconoscono come condizione sufficiente per un'interpretazione iconica il fatto che «a similarity between form and meaning may be perceived intersubjectively».⁵⁷⁵ Appare chiaro come simili presupposti possano spingere a notazioni impressionistiche. Come abbiamo più volte evidenziato, per riconoscere e isolare un effetto stilistico (lo stesso valga per l'iconicità) è necessario valutare la sintomatica convergenza con altri figure e soprattutto confrontare il passo in questione con una serie nutrita di paralleli che possano confermarne una determinata lettura.

Un altro aspetto fondamentale che vale la pena di ricordare ancora una volta è che l'espressività o l'iconicità di un passo non è data solo dalle forme che lo caratterizzano, ma sempre e comunque dal loro accomodarsi al senso.⁵⁷⁶ L'aspetto semantico risulterà, quindi, in ultima analisi, l'elemento imprescindibile per il riconoscimento di un *word order* con valenza iconica.

B II) Tipologie e livelli di iconicità: *imagic icons- diagrammatic iconicity*

Da un punto di vista iconico, come abbiamo detto, *images* e *diagrams* risultano essere differenti. Analizzeremo, ora, nel particolare, a che "livello" della lingua sono operanti e in quali forme di iconicità, rilevando eventuali paralleli nella lingua poetica latina.

⁵⁷⁵ Nänny-Fischer 2006, p. 463.

⁵⁷⁶ È quanto notano Nänny-Fischer (2006), p. 463: «most iconic interpretation moves from meaning to its formal miming». La semantica dell'espressione è fondamentale, come è noto, anche per riconoscere i fenomeni di cromatismo fonico.

B II a) *Images o imagic icons*

Le “images” (o “imagic icons”) possono rappresentare iconicamente il loro referente solo ad un livello acustico e visuale. Immagini con valore acustico sono l’“onomatopea” e il *sound symbolism*, due fenomeni strettamente correlati («are not separate phenomena but, rather, form a continuum»)⁵⁷⁷ e comunemente riconosciuti come tratti stilistici dei testi letterari. Col termine onomatopea s’intende «a complete acoustic sign», vale a dire un’intera parola che riproduce iconicamente il suo referente, mentre *sound symbolism* si riferisce propriamente ai *phonaesthemes*, ovvero a fonemi (o gruppi di fonemi) che all’interno di una frase hanno un effetto iconico. Un esempio può essere rintracciato in *An essay on criticism* di Alexander Pope, nel quale l’enunciato incipitario *the Sound must seem an Echo to the Sense* si traduce concretamente nella suggestiva icona acustica del secondo e terzo verso:

The *Sound* must seem an *Echo* to the *Sense*,
Soft is the Strain when *Zephyr* gently blows
And the *smooth Stream* in *smoother Numbers* flows

L’accumulo, infatti, di fricative, liquide e nasali rinforza «the idea of soft breeze and murmuring streams and echoes the idea of smoothless».⁵⁷⁸

Il *sound symbolism* e l’onomatopea sono figure iconiche molto frequenti anche in latino e sono entrambe classificate con il termine di *Lautmalerei* o cromatismo fonico.⁵⁷⁹ Gli antichi avevano già piena coscienza del fenomeno, come ben si evince dalla chiosa serviana a *Aen.* IX 510

at tuba terribilem sonitum procul aere canoro

(«bene tamen hic electis uerbis imitatur sonum tubarum»). L’onomatopea e il cromatismo fonico sono, come abbiamo detto, due fenomeni strettamente interconnessi come emerge chiaramente in casi come *Aen.* I 55 *magno cum*

⁵⁷⁷ Nänny-Fischer 2006, p. 464.

⁵⁷⁸ Nänny-Fischer 2006, p. 464.

⁵⁷⁹ Per la discussione di questi fenomeni cfr. Traina 2002, pp. 49-51 e 289 s.

murmure montis, dove vengono ripetuti i fonemi *m* e *u*, non solo nell'onomatopeico *murmur* ma anche negli altri lessemi.⁵⁸⁰ La suggestione dei suoni in Virgilio può essere impiegata in convergenza con il ritmo e altri fenomeni metrici a fini espressivi, come nel paradigmatico *Aen.* IX 477

euolat infelix et femineo ululatu

«dove -ō, preceduto e seguito da vocali brevi, sembra prolungare l'eco del disperato lamento della madre di Eurialo».⁵⁸¹

A livello visuale si segnala, invece, il particolare uso iconico che i poeti possono fare delle lettere dall'alfabeto. Un esempio può essere tratto dal prologo di *Henry V* di Shakespeare (v. 13) nel quale il *Globe Theatre*, teatro dalla forma appunto circolare, è raffigurato mediante una metafora alfabetica che sfrutta la rotondità della lettera "o": "this wooden O".

Sempre nell'ambito dell'iconicità visuale, meritano un discorso a parte i *patterns poems*, vale a dire i carmi figurati, la cui forma tipografica riproduce l'oggetto da essi trattato. Il genere, già presente nella sperimentazione poetica dei poeti ellenistici (si pensi alla Σύργξ teocritea, che attesta di fatto una sensibilità e una predisposizione all'iconicità già a partire dalla Grecia antica), ha avuto una certa fortuna nel Medioevo, nel Rinascimento, nel Diciassettesimo e Ventesimo secolo ed è stato praticato da poeti come Apollinaire, Hollander e Morgan.

Merita di essere citato, inoltre, il particolare valore iconico dello spazio bianco, che può suggerire l'idea di silenzio (come nota Wolf a proposito di *Schweigen* di Gormringer⁵⁸²) o, addirittura, come in *Our lives are Swiss* di Dickinson, può rappresentare, collocato tra due stanze, le "solemn Alps", che dividono la Svizzera dall'Italia.

⁵⁸⁰ Traina 2002, p. 50. Sull'uso virgiliano con effetti onomatopeici dei termini *murmur*, *sono*, *stridulo* e *uhulo* cfr. Tartari Chersoni 1987 e 1990, e Traina 1988 e 1988a.

⁵⁸¹ Traina 1998⁶, p. 179.

⁵⁸² Wolf 2005.

B II b) *Diagrammatic icons*

Veniamo adesso all'iconicità diagrammatica, un tipo di iconicità in cui la relazione tra segni riproduce la relazione tra i rispettivi referenti. Tale tipologia iconica, utilizzata con una certa frequenza anche nella poesia antica, è notevolmente più complessa rispetto alle “images”, e riguarda molteplici livelli della lingua: acustico, visuale, strutturale (morfologico, sintattico), semantico e narrativo.

A livello acustico si segnala la figura della “metafora fonetica”, nella quale le uguaglianze di suono (assonanze, omeoteleuti e allitterazioni) istituiscono complesse e suggestive relazioni semantiche tra parole sintatticamente non correlate.⁵⁸³ Si pensi alla poesia di Peter Howard *A Poppy*, nella quale sono accostati foneticamente, con effetto patetico, nomi di fiori (*carnation, violets, samphire*) a immagini correlate alla guerra (*carnage, violence, gunfire*). A questo suggestivo uso poetico si potrebbe accostare in poesia latina l'allitterazione “antitetica” o “antifrastica”, della quale *Aen.* XII 153

perge; decet. forsan **m**iseros **m**eliora sequentur

può costituire un bell'esempio.⁵⁸⁴

Un valore iconico ha anche il ritmo, che, come abbiamo potuto ampiamente osservare anche nei testi poetici latini, può evidenziare suggestivamente la semantica di un passo. Il ritmo spondiaco e dattilico, il fenomeno dell'enantiometria, e la sinalefe a ponte di cesura, sono tutti strumenti nella mani di Virgilio per conferire espressività ai suoi versi.

Il livello visuale della *diagrammatic iconicity*, forse il più marcatamente iconico, è largamente utilizzato anche in poesia latina. La lunghezza del corpo fonico di più parole (specialmente in sinalefe) o di un verso rispetto al contesto è

⁵⁸³ Cfr. Sulla metafora fonetica, ignorata dalla stilistica tradizione, ma centrale in quella strutturale, si veda Traina 2002, p. 283. (con ricca bibliografia) che sottolinea come la figura abbia avuto una certa fortuna anche nella critica letteraria latina rimanda agli studi di Chausserie-Laprée 1979, Dangel-Muossy 1996, Ghiselli 2001³, p. 308».

⁵⁸⁴ Traina 2004², *ad loc.*

suggestivamente sfruttata, come vedremo più avanti, per creare icone che riflettono la grandezza o lunghezza del referente.

Per le figure iconiche di tipo strutturale-morfologico si segnala la semplice ripetizione di un termine che può sottolineare l'iteratività di un'azione (emblematica in tal senso la ripetizione dell'avverbio *again*), un'idea di pluralità, intensità o continuità. Da un punto di vista strettamente semiotico un'icona di tal genere si definisce *endophoric icon*, ovvero una *form miming form*, dal momento che il suo referente non è nella realtà, ma è interno al linguaggio stesso.⁵⁸⁵ È interessante notare che l'iconicità dell'anafora dell'avverbio *again*, sia già presente in poesia latina nel suggestivo modulo *iam iamque*⁵⁸⁶ in casi fortemente iconici come *Aen. XII 753 ss.*

At uiuidus Vmber
haeret hians, **iam iamque** tenet similisque tenenti
inrepuuit malis...

Anche un'espressione del tipo *itque reditue uiam* (*Aen. VI 622*) è chiaramente iconica rispetto all'iteratività dell'azione.

Nelle icone strutturali di tipo sintattico l'iconicità emerge dalla relazione spaziale tra i termini e il verso. La collocazione di un aggettivo o un sostantivo in una determinata sede del verso può infatti sottolinearne iconicamente la semantica. In *Paradise* di Herbert, ad esempio, la parola *end* è spesso collocata alla fine di un verso o di una sezione tematica. Una medesima iconicità è ravvisabile anche in poesia latina, come si può evincere dal fatto che in Virgilio il termine *primus* in 21 delle 54 occorrenze (al nom. sing. masch.) registra una collocazione incipitaria, e il termine *medius* (8 occorrenze) nella metà dei casi è isolato iconicamente al centro del verso tra le due cesure.

Sempre a livello strutturale-sintattico è piuttosto rilevante l'icona della prossimità o distanza. È infatti possibile suggerire iconicamente l'idea di vicinanza di due referenti, accostando i due segni ad essi corrispondenti, o di lontananza,

⁵⁸⁵ Per la distinzione semiotica tra *exophoric icon* (l'icona che è in rapporto mimetico con un referente reale) e *endophoric icon* (un termine linguistico che imita un altro termine) cfr. Nöth 1999, p. 649.

⁵⁸⁶ Cfr. p. 122.

dislocandoli ai due estremi del verso. Anche in latino l'icona della vicinanza come vedremo è ottenuta mediante l'accostamento di due termini come in *Aen.* X 466 *tum genitor natum dictis adfatur amicis*), sovente legati da poliptoto (*Aen.* X 361 *haeret pede pes densusque uiro uir*), figura che Traina definisce non a caso «icona del contatto».⁵⁸⁷

L'icona della separazione, invece, ben si sposa con la struttura dell'iperbato a c., come in *georg.* I 510 *uicinae ruptis inter se legibus urbes*.⁵⁸⁸ Ancora a livello sintattico si segnala l'asindeto, che esprime concitazione e simultaneità (si pensi al detto cesariano *ueni, uidi, uici*), e il chiasmo (ABBA), che può esprimere «a dynamic circular sequence that returns to its beginning (1>2>3:3>2>1) or as a sequence that returns to its beginning (1>2>3<3<2<1)», (si pensi alla sillaba ribattuta che esprime l'effetto di eco),⁵⁸⁹ oppure ancora un'idea di statica simmetria.⁵⁹⁰ Rientra in quest'ultima tipologia iconica *b.* IV 4 *ultima Cumaei uenit iam carminis aetas*, che, come nota Coleman, sembra riprodurre la ciclica simmetria del tempo stoico.⁵⁹¹ Ma il chiasmo può riprodurre anche un'icona di chiusura, come si evince in un passo di *Forst at midnight* di Coleridge (vv. 51 s.), nel quale il poeta ricorda la sua scuola come una prigione:

For I was reader
In the great city, pent, **mid** cloisters **dim**

dove «the reversal of letters in mid and dim presentes a small-scale enclosure, perfectly framing the secluded enclosure of the cloisters».⁵⁹² Anche questa icona iconica è sfruttata in poesia latina, come si è già accennato a proposito di *Aen.* VIII 369

nox ruit et **fuscis** tellurem amplectitur **alis**

⁵⁸⁷ Traina 2004², p. 168, *ad Aen* XII 748.

⁵⁸⁸ Cfr. Traina 2004², *ad loc.*

⁵⁸⁹ Cfr. p. 246.

⁵⁹⁰ Nänny-Fischer 2006, p. 469.

⁵⁹¹ Coleman 1977, *ad loc.* «the golden line pattern here, with *ultima* ... *aetas* enclosing *Cumaei carminis* and *uenit iam* in central position, suggests the cyclic symmetry of the ages».

⁵⁹² Nänny-Fischer 2006, p. 469.

L'argomento sarà trattato nel capitolo sull'iperbato di avvolgimento, accerchiamento, e contenimento. Un'altra tipologia iconica è suggerita dall'iperbato "ad intarsio" (ABAB), che esprime un'immagine di mescolanza come in *Aen.* XII 68 s.

aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa

a proposito del quale Traina osserva che «l'ordo verborum è iconico per l'intreccio dei lessemi e delle quantità».⁵⁹³ Anche in questo caso l'interpretazione iconica è indirizzata dalla semantica dell'espressione (*mixta*).

A livello semantico si segnala la metafora, che, come abbiamo detto, è la figura a minor gradiente di iconicità, non presentando una direzione diretta tra segno e referente.

Anche a livello narrativo, infine, è possibile rintracciare alcune forme di iconicità, quali la grandezza di un'opera, che può iconicamente rappresentare le dimensioni dell'oggetto trattato (si pensi alla relazione iconica tra il "mighty theme" e le dimensioni del "mighty book" che Melville stesso esplicita al capitolo 104 di *Moby Dick*); le pagine bianche (come lo spazio bianco), icona del silenzio o del sonno (come in *Ochered'* del narratore russo Sorokin);⁵⁹⁴ il flusso di coscienza e il discorso diretto libero, che presentano un grado di iconicità maggiore rispetto al discorso indiretto e indiretto libero.

B III Storia dell'interpretazione iconica dei testi letterari

Analizzando le varie tipologie iconiche, abbiamo potuto constatare il carattere pervasivo dell'iconicità non solo nel linguaggio ma anche in letteratura. Tuttavia tale evidenza per molto tempo è stata ignorata poiché poggia su un presupposto semiotico antitetico alla celebre e fortunata definizione di "segno linguistico", inteso come segno arbitrario, proposta da De Saussure nel suo *Cours de*

⁵⁹³ Traina 2004², *ad loc.*

⁵⁹⁴ L'uso iconico delle pagine bianche nella novella di Sorokin è stato notato da Ohme 2003.

linguistique générale.⁵⁹⁵ Tale concezione, espressa in poesia anche in un celebre distico di *Romeo and Juliet* (2.2.43-44) che recita:

What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet

per la grande risonanza che ha avuto per generazioni negli studi di linguistica, è stata definita da Roman Jakobson “Saussure’s dogma of arbitrariness”.⁵⁹⁶

Senza entrare nel merito dell’annosa questione dell’opposizione arbitrarietà-naturalità della lingua possiamo, comunque, osservare che, se è vero che può apparire discutibile parlare di iconicità nel linguaggio («whose sign system is, in semiotic terms, symbolical or conventional, that is basically arbitrary»⁵⁹⁷), è altrettanto vero, come osserva Johansen, che è possibile «a friendly cohabitation of iconic and symbolic features (or similarity and conventionality) within one and the same sign». ⁵⁹⁸ Il problema non dovrebbe essere, quindi, affrontato da una prospettiva di reciproca esclusione dei fattori in questione, ma piuttosto di coesistenza e mutua integrazione.

Ad ogni modo da alcuni anni il concetto di arbitrarietà, un tempo incontestabile, ha lasciato spazio a quello dell’iconicità (oggetto di un nuovo filone di studi), che è stato applicato alla letteratura con esiti felici da quando anche il diagramma è stato considerato una forma di iconicità. Tra i numerosi studi si ricordino: Spitzer (1948), Davie (1955), Ullmann (1964), Hollander (1975), Epstein (1975), Leech-Short (1981) e in particolar modo Wimsatt (1976), per le varie argomentazioni a favore dell’interpretazione iconica dei testi letterari, Nänny (1986), per una prima indagine dei vari aspetti iconici, e Anderson (1998), che ha fornito l’esame più completo delle figure iconiche in letteratura.⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ De Saussure 1916, p. 67.

⁵⁹⁶ Jakobson 1960, p. 357.

⁵⁹⁷ Nänny-Fischer 1999, p. 4.

⁵⁹⁸ Johansen 1993, p. 227.

⁵⁹⁹ A questi studi si aggiungano le recenti pubblicazioni (The ILL Series) dell’*Iconicity Research Project* (dal 2006 *New Iconicity Research Project*) il progetto di ricerca nato dalla collaborazione tra le Università di Amsterdam e Zurigo, che dal 1997 organizza convegni internazionali interdisciplinari con cadenza biennale per rafforzare l’evidenza dell’iconicità nel linguaggio e nei testi letterari.

Per quanto riguarda la poesia latina sebbene per il fenomeno dell'iconicità visuale non manchino etichette (pictorial arrangement of words, mymetic syntax, iperbato iconico) ad oggi rimane generalmente confinato in singole note di commento. Si segnalano solo due contributi specifici, la breve nota di Young⁶⁰⁰ su alcuni casi virgiliani, e l'articolo di Lateiner 1990 sul fenomeno in Ovidio.⁶⁰¹ Altre notazioni sull'iconicità in poesia latina si devono a Nisbet (su Orazio lirico),⁶⁰² e nei principali commenti, in particolare Traina, Eden, e Harrison.⁶⁰³

La categoria dell'iconicità non ha avuto grande fortuna negli studi classici probabilmente per via dell'assunto che la poesia antica sia intesa essenzialmente per essere ascoltata. Molti poeti sembrano tuttavia avere una concezione spaziale del verso⁶⁰⁴ e, in questa estrema forma di espressività, invitano il lettore a una esperienza sinestetica del testo poetico.⁶⁰⁵ Prima di procedere all'analisi delle categorie iconiche sarà necessario vagliare le eventuali fonti antiche sul fenomeno.

⁶⁰⁰ Le notazioni di Young 1933, p. li, sono state recepite anche da Wilkinson 1963, p. 65 s. e da Leumann-Hofmann-Szantyr 1972², p. 401.

⁶⁰¹ Lateiner 1990, pp. 204-237 e di prossima pubblicazione un mio contributo dal titolo "Visual Iconicity in Latin Poetry", in *Iconic Investigations*, a c. di Ellestrom, Fischer, Ljungberg, pp. 173-190, 2013.

⁶⁰² Nisbet 1999, p. 140.

⁶⁰³ Nisbet 1999, p. 140, Traina 2004² (si veda *index* s.v. "iperbato iconico, o "icona"), e la bella nota di Eden 1975, *ad Aen.* VIII 32. Utile classificazione in Harrison 1991 (Appendix C "word-order and sense).

⁶⁰⁴ Cfr. Adams-Mayer 1999, p. 17: «it seems ...that some Latin poets had, up to a point, a spatial concept of the structure of their verses» e ancora: «the relationship between the words is reinforced by their identical position in the pair of lines viewed as a spatial object».

⁶⁰⁵ Cfr. Lateiner 1990, p. 204: «the reader synaesthetically experiences, by the spatial relationship of the words, what the lexical denotation of the verse describes».

B IV *Testimonianze antiche sull'iconicità*

Una preziosa testimonianza antica sull'argomento ci è data da Donigi di Alicarnasso, che, dimostrandosi incredibilmente vicino alle teorie moderne, nota il carattere iconico del linguaggio naturale:

οἱ αὐτοὶ ἄνθρωποι ἐν τῇ αὐτῇ καταστάσει τῆς ψυχῆς ὄντες ὅταν ἀπαγγέλλωσι πράγματα οἷς ἂν παραγενόμενοι τύχωσιν, οὐχ ὁμοίᾳ χρώνται συνθέσει περὶ πάντων ἀλλὰ μιμητικοὶ γίνονται τῶν ἀπαγγελλομένων καὶ ἐν τῷ συντιθέναι τὰ ὀνόματα, οὐδὲν ἐπιτηδεύοντες ἀλλὰ φυσικῶς ἐπὶ τοῦτο ἀγόμενοι.

Tenendo in mente questa peculiarità del linguaggio, tanto l'oratore quanto il poeta, - continua Dionigi - dovranno cercare di imitare quanto descrivono, non solo mediante la scelta delle parole ma anche per mezzo della loro collocazione:

ταῦτα δὴ παρατηροῦντα δεῖ τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν καὶ ῥήτορα μιμητικὸν εἶναι τῶν πραγμάτων ὑπὲρ ὧν ἂν τοὺς λόγους ἐκφέρῃ, μὴ μόνον κατὰ τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν.⁶⁰⁶

Questo passo è particolarmente interessante poichè attesta una riflessione antica sull'iconicità e la conseguente consapevolezza dei poeti antichi riguardo al carattere mimetico del linguaggio e delle sue potenzialità espressive in prosa come in poesia.

La sensibilità verso l'iconicità visuale è del resto confermata dalle varie poesie visuali delle quali la Siringa pseudo-teocritea (300 d. C.) è forse l'esempio più

⁶⁰⁶ *De compositione* XX.

celebre e suggestivo.⁶⁰⁷ In questo componimento la lunghezza decrescente dei versi ricrea in una efficace icona diagrammatica l'immagine di un flauto di Pan:

[ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ] ΣΤΡΙΓΞ

Οὐδενὸς εὐνάτειρα Μακροπολέμοιο δὲ μάτηρ
μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντήρα,
οὐχὶ Κεράσταν ὃν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὐ πειλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκουσ,
5 οὐνομ' Ὀλον, δίξων, ὃς τὰς μέροπος πόθον
κούρας γηρυγύνας ἔχε τὰς ἀνεμώδεος,
ὃς Μοῖσα λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνω
ἔλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαυδέα
10 παπποφόνου Τυρίας τ' ἐξήλασεν).
ῶ τόδε τυφλοφόρων ἐρατόν
πῆμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας·
ψυχὰν ξ, βροτοβάμων,
στήτας οἴστρε Σαέττας,
15 κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακόγυιε, χαρεῖς
ἄδὺ μελίσδοις
ἔλλοπι κούρῃ,
Καλλιόπῃ
20 νηλεύστῃ.

Le considerazioni di Dionigi di Alicarnasso anticipano di fatto la speculazione moderna sull'iconicità e insieme con le poesia visuali attestano un certo interesse e una certa consapevolezza da parte della critica antica riguardo a questo aspetto del linguaggio e dei testi letterari.

Il presente studio, che si basa su questi presupposti teorici, vuol essere un esperimento di lettura sistematica dei testi classici da questa prospettiva semiotica, per verificare realmente se e in che misura la poesia antica faccia ricorso, con intenti palesemente artistici, all'iconicità, in particolar modo, visuale. Se da un lato, infatti, appare già pacifico che «the iconicity of linguistic sound, which

⁶⁰⁷ Cfr. Hollander 1975, considera i *pattern poems*, vale a dire i *carmina figurata* di età ellenistica, come antecedenti della poesia visuale successiva.

plays a minor part in language as a system, plays a leading character in literature, especially in poetry» non si può dire lo stesso per la *visual iconicity*.⁶⁰⁸

B V *Il verso lungo e l'iperbato a cornice: un'equivalenza segnica*

Prima di analizzare i casi di iconicità visuale in Virgilio sarà utile citare brevemente un articolo Max Nänny, nel quale l'autore analizzando alcune migliaia di versi di testi poetici del diciassettesimo e diciottesimo secolo (Donne, Milton, Dryden, Pope ...), del Romanticismo (Blake, Wordsworth, Shelley) e di alcuni poeti del diciannovesimo e ventesimo secolo (Arnold, Tennyson, Dickinson, Auden), nota l'interessante e sintomatica corrispondenza di versi lunghi e immagini di oggetti lunghi come armi, fiumi e soprattutto serpenti.⁶⁰⁹ Un esempio lampante di icona diagrammatica è il seguente passo tratto da *Mont Blanc* di P. B. Shelley (vv. 98-106), dove un verso evidentemente più lungo degli altri versi del contesto contiene una descrizione di serpenti:

And this, the naked countenance of earth,
On which I gaze, even these primeval mountains
Teach the adverting mind. The glaciers creep
Like snakes that watch their prey, from their far fountains,
Slow rolling on; there many a precipice,
Frost and the Sun is scorn of mortal power
Have piled: dome, pyramid, and pinnacle,
A city of death, distinct with many a tower
And wall impregnable of beaming ice.

è particolarmente interessante notare che anche in poesia latina è possibile ritrovare le stesse descrizioni di serpenti in versi che appaiano più lunghi rispetto

⁶⁰⁸ Johansen 1993, p. 227. Negli studi di stilistica latina, infatti, non mancano contributi che analizzano gli effetti di suono con valore iconico. Oltre al già citato Traina 2002, pp. 49-51 e 289 s., vedi anche gli studi di Dionigi 1992² per Lucrezio e La Penna 1983, pp. 323-326, che rintraccia nell'allitterazione del suono /a/ un'"allitterazione dell'angoscia". Particolarmente illuminanti sono le considerazioni di Knight 1966², pp. 302-307, che fornisce un utile prontuario degli effetti di suono nella poesia virgiliana.

⁶⁰⁹ Nänny 1999, pp. 159 s.: «a long line may serve as an imagic icon of length, distance, duration or, more metaphorically, of vastness, great height, swelling, spreading, stretching and width».

al loro contesto. L'esametro, come è noto, registra una variazione poco considerevole del numero delle sillabe del verso (da un minimo di tredici a un massimo di diciassette sillabe). Da un punto di vista iconico ciò che è più rilevante è il modo in cui il verso può essere visualizzato. In un verso come il citato *b. VIII 71*

frigidus in pratis cantando rumpitur anguis

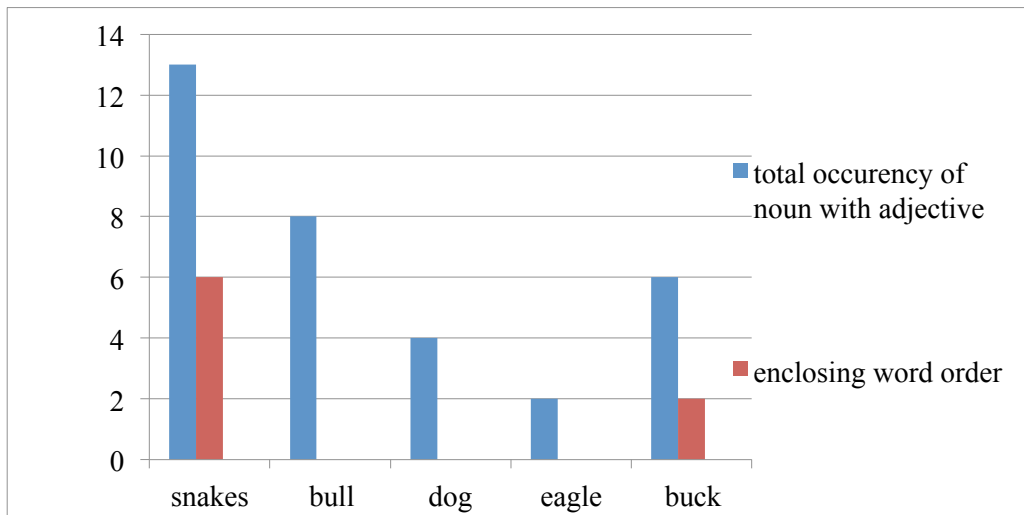
caratterizzato dal raro iperbato a cornice, a il lettore per associare l'aggettivo al suo sostantivo deve percorrere l'intero verso visualizzandolo nella sua interezza più lungo rispetto ai versi del contesto. Appare evidente l'equivalenza a livello semiotico dell'iperbato a cornice e dei versi lunghi della moderna poesia inglese.

B VI *Evidenze statistiche*

L'interpretazione iconica dell'ordo verborum del citato verso virgiliano diviene più di una semplice suggestione alla luce di alcuni sintomatici dati statistici. Non è casuale ad esempio che i termini che designano il serpente (*serpens* e *anguis*) facciano parte di un iperbato a cornice significativamente più spesso di parole che designano altri animali.⁶¹⁰

Come appare evidente nel diagramma seguente, delle 8 occorrenze in il cui termine *taurus* è ha aggettivazione nessuna presenta iperbato a cornice. Lo stesso si riscontra con il termine *canis* (4 volte con aggettivo) e *aquila* (2 volte). I due casi di iperbato a cornice che riguardano il termine *ceruus* si spiegano con la volontà del poeta di sottolineare la semantica dell'aggettivo concordato *ingens*.

⁶¹⁰ Gli iperbati a cornice con i termini *anguis* e *serpens* sono: *b. VII 71, georg. I 244, II 153, Aen. II 379, V 273, VIII 300.*



Appare ovvio che questa evidenza statistica dimostri come Virgilio impiego deliberato in questi casi l'iperbato a cornice per conferire un'espressività iconica ai suoi versi che d'ora in poi chiameremo "snake-lines".

L'icona del serpente è chiaramente solo una delle tante tipologie iconica che l'*ordo verborum* della poesia latina può suggestivamente realizzare.

B VII *Tipologie di iperbato iconico*

B VII a *Iperbato lineare:*

Questa prima categoria raccoglie i casi in cui l'iperbato a cornice, corrisponde ai versi lunghi analizzati da Nänny, riproducendo, da un punto di vista del segno, una linea retta:

Di questa categoria fanno parte i versi che descrivono *lengthy objects*, quali armi, fiumi, e soprattutto serpenti.

B VII a 1 Snake lines

L'icona del serpente è una delle più efficaci e frequenti non solo in poesia latina ma anche in quella inglese.⁶¹¹ Accanto al citato *b.* VIII 71 si segnala una nutrita serie di casi simili. In *Aen.* V 273

qualis saepe viae depensus in aggere serpens

e *Aen.* II 379

improvisum aspris veluti qui sentibus anguem;

l'iperbato cornice esprime l'immagine del serpente all'interno di una comparazione, mentre in *georg.* I 244

maxumus hic flexu sinuoso elabitur Anguis;

lo stacco tra aggettivo e sostantivo evidenzia anche la semantica dell'aggettivo.⁶¹² A questo caso si possono accostare le sintomatiche imitazioni di *Culex* 163

immanis vario maculatus corpore serpens

e di *Sil.* II 547

multus colla micat squalenti tergore serpens

In alcuni casi l'iperbato a cornice sottolinea l'affusolata forma peculiare del serpente, ma non rispecchia la semantica del verso come in:

⁶¹¹ Cfr. Nänny 2001, p. 160: «the long line has been often used as in icon of the lengthiest animal, namely the *snake*».

⁶¹² Il verso lungo può evidenziare infatti un'idea di vastità. Cfr. Nänny 2001, p. 169.

georg. II 154 *squameus in spiram tractu se colligit anguis*

Aetn. 46 *squameus intortos sinuat uestigia serpens*

dove prevale l'idea dell'attorcigliamento. In altri casi nell'iperbato a cornice non sono impiegati i sostantivi *anguis* o *serpens*, ma il soggetto della proposizione è ancora un serpente, come in *georg.* III 426

squamea conuolvens sublato pectore terga

leggeremente variato in *Aen.* II 474

lubrica conuolvens sublato pectore terga

o in *Aen.* VII 349

ille inter uestes et leuia pectora lapsus

dove il sistema fonico caratterizzato da liquide e da molte vocali sottolinea lo scivolare dell'animale, mentre la consonante *s*, messa in rilievo dalla cesura principale e dalla fine del verso, sembra suggerirne il sibilo

È interessante notare che i poeti successivi⁶¹³ mostrano di aver compreso a fondo le potenzialità iconiche dei casi virgiliani, come appare evidente da numerose *snake lines* quali (oltre ai casi già citati):

⁶¹³ Anche in Seneca tragico è possibile rintracciare la presenza di alcune icone. A tal proposito va specificato che la figura dell'iperbato a c. può mantenere le sue caratteristiche iconiche anche nei trimetri giambici di Seneca e in altri metri. La struttura registra, nonostante la maggiore brevità del verso rispetto all'esametro, una bassa frequenza (in *Herc. fur.* ad esempio si possono rintracciare 56 iperbati a c. su un totale di 1444 versi con un valore percentuale di 4,4) che permette di identificare le icone anche sulla base del dato statistico. Ne è un esempio l'icona lineare del serpente. In 3 casi delle 5 occorrenze al singolare del termine *draco*, infatti, si registra l'iperbato a c.: *Thyest.* 871 *magnoque minor iuncta draconi*, *Herc. Fur.* 445 *primus sagittas imbuit Phoebi draco*, *Her. Fur.* 787 *longusque torta sibila cauda draco*. Ricorrente è anche l'icona lineare della chioma: *Troad.* 184 *cana nitentem perculit coma*, *Med.* 722 *teneram cruenta falce deposit comam*; *Oed.* 311 *et summam in auras fusus explicuit comam*; *Phaed.* 754 *intonsa iuuenis perpetua coma*; *Herc. Oet.* *irtam sabaea marcidus myrrha comam*. Si potrebbe considerare

Lucan. desectam timuit reparatis anguibus hydram
Val. Flacc., VII 166 illum etiam totis adstantem noctibus anguem
Stat. Theb. X 612 Martius inferias et saeua efflagitat anguis
Stat. Theb. XI 65 crinalem attollit longo stridore cerasten
Stat. Theb. Ictus ut incerto pastoris uulnere serpens
Sil. I 286 calcatus rupit letali uolnere serpens
Sil. III 191 ater letifero stridebat turbine serpens

B VII a 2 Armi: spade, giavellotti, frecce

Un'altra interessante categoria isolata da Nänny raccoglie i versi che descrivono armi affusolate quali spade, dardi, o giavellotti. Suggestivo è il caso di *Iliad* XVII 815-820 di Pope nel quale il poeta «iconizes both length of javelins and their projecting trajectory»:

But if the Savage turns his glaring Eye,
 They howl aloof, and round the Forest fly.
 Thus on retreating Greece the Troians pour,
Wave their thick Falchions, and their Jav'lins show'r:
 But Ajax turning to their Fears they yield,
 All pale they tremble, and forsake the Field.

È interessante notare che in poesia latina sono riprodotte le stesse icone:

Lucan. VI 218 adfixam uellens oculo pendente sagittam
Lucan. VII 146 Martius incaluit Siculis incudibus ensis
Lucan. VI 239 fulmineum mediis exceptit faucibus ensem

antecedente di questi casi *Cat.* IV 12 *loquente saepe sibilum edidit coma*, per affinità iconiche e metriche. Tra le numerose icone di accerchiamento e contenimento (per le quali veda più avanti) segnaliamo *Phaed. uteroque prolem capere confusam impio*, mentre *Herc. fur. imo latitans Cerberus antro* rientra tra gli iperbati indicanti copertura (cfr. infra).

Val. Flacc. VI 230 fulmineumque uiris propulsis ingerit ensem
Sil. Ital. X 142 mortiferum inde manu properantem uellere ferrum

In alcuni casi, come in poesia inglese, accanto alla forma allungata dell'arma è possibile visualizzare anche la sua traiettoria:

Enn. *Ann.* 356 Sk. missaque per pectus dum transit striderat hasta
Aen. V 502 primaque per caelum neruo stridente sagitta
Val. Flacc. VI 687 alta sed Aesonium supra caput exit harundo
Sil. Ital. I 316 permissum uentis abscondit in aera telum

Notevoli sono infine i casi di *Aen.* XI 696

tum ualidam perque arma uiro perque ossa securim
altior exsurgens oranti et multa precanti
congeminat

dove non è messa in rilievo la forma della scure, ma il passaggio attraverso il corpo del guerriero e ancora il caso tipologicamente differente *Aen.* VII 498 s.

nec dextae erranti deus afruit, **actaque** multo
perque uterum sonitu perque ilia uenit **harundo**

dove è possibile notare come la traiettoria della lancia sia suggestivamente messa in rilievo da un iperbato più ampio rispetto a quello a cornice e dalla collocazione del sostantivo in fine di verso e dopo i complementi di moto per luogo.

In alcuni casi la separazione tra sostantivo e verbo può assumere un carattere piuttosto marcato come in *Aen.* XII 270 ss.

hasta uolans, ut forte nouem pulcherrima fratrum
corpora constiterant contra, quos fida creat
una tot Arcadio coniunx Tyrrhena Gylippo,
horum unum ad medium, teritur qua sutilis aluo

balteus et laterum iuncturas fibula mordet,
egregium forma iuuenem et fulgentibus armis,
trasadigit costas fuluaque effundit harena

dove l'effetto di sospensione è deliberatamente ricercato dal poeta per suggerire il prolungato e drammatico volo della lancia foriera di morte.⁶¹⁴

B VII a 3 *Fiumi*

Un valore iconico affine è espresso dai casi di iperbato a cornice dei termini *amnis*, *unda*, e simili. Anche in poesia inglese, nota Nänny, questa categoria iconica è molto sfruttata.⁶¹⁵ Il termine *stream* è utilizzato ad esempio in versi lunghi da Mavell, Milton, Shelley e soprattutto da Dryden e Pope. Un esempio emblematico è in *Cymon and Iphigenia* (104-110) di Dryden.⁶¹⁶

The fanning Wind upon her Bosom blows,
To meet the fanning Wind the Bosom rose;
The fanning Wind, and purling Streams continue her repose.
The Fool of Nature, stood with stupid Eyes
And gaping Mouth, that testify'd Surprise,
Fix'd on her Face, nor cou'd remove his Sight,
New as he was to Love, and Novice in Delight.

I poesia latina si segnalano non pochi casi di questa tipologia iconica come gli iperbati a cornice del termine *amnis*:

Aen. VI 559 plurimus Eridani per siluam uoluitur amnis

⁶¹⁴ Cfr. Tarrant 2012, *ad loc.*: «The syntax of the principal clause, *hasta uolans...horum unum ad medium...transadigit costas*, is twice interrupted, producing the narrative equivalent of a split-screen image, as we follow the progress of the spear toward its target». Stesso effetto stilistico in *Aen.* IX 632 ss. *effugit horrendum stridens adducta sagitta / perque caput Remuli et caua tempora ferro / traicit.*

⁶¹⁵ Cfr. Nänny 1999, p. 163: «under the category of lengthy objects phaenomena also a stream of water (or of any liquid, e. g. milk or tears) must be considered».

⁶¹⁶ Cfr. Nänny 1999, p. 163. Gli altri esempi sono: *Paradise Lost* (v. 306) di Milton e *Iliad* (v. 235) di Pope.

(con idea di movimento)

Aen. VI 705 Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem

Aen. VII 465 fumidus atque alte spumis exuberat amnis

Aen. VIII 58 adversum remis superes subvectus ut amnem

Aetn. 507 Symaethi quondam ut ripas traiecerit amnis

e del termine *unda* in *Cat.* LXIV 13

tortaque remigio spumis incanduit unda

che presenta un marcato colorismo e *Aen.* X 212

spumea semifero sub pectore murmurat unda

dove alle notazioni coloristiche si aggiungono suggestioni foniche (sigmatismo e cromatismo fonico *murmur*).

B VII b *Iperbato a cornice e icone di chiusura, copertura, contenimento.*

La natura flessiva della lingua latina permette dislocazioni di parole difficilmente riproducibili nelle lingue moderne. Tale peculiarità è sfruttata dai poeti per creare elaborati versi iconici che sottolineano l'idea di chiusura, copertura o contenimento espressa dalla semantica del verso.

B VII b 1 *L'iperbato "a copertura"*

Un'altra immagine che l'iperbato a cornice può esprimere è la linea curva che suggerisce un'idea di copertura reale o metaforica.

Un caso emblematico di questa tipologia di iperbato iconico è il suggestivo *Aen.* IV 124 (=165)



speluncam Dido dux et Troianus eandem

nel quale è facile visualizzare, all'interno di una spelonca, Didone ed Enea vicini spazialmente e ulteriormente legati da allitterazione.⁶¹⁷

Altro caso di iperbato a cornice con questo carattere iconico sono:

georg. IV 162 Dictaeo caeli regem pauere sub antro

b. I 48 limosoque palus obducat pascua iunco,

Aen. III 405 purpureo uelare comas adoptus amictu

Si deve tuttavia ricordare che tale icona, a differenza di quella "lineare", è realizzabile anche mediante iperbati più brevi rispetto alla misura del verso, appare evidente in questi suggestivi esempi in cui è sempre raffigurato un soggetto in una grotta:

Aen. III 641 cauo Polyphemus in antro

Aen. I 52 uasto rex Aeolus antro

⁶¹⁷ Il carattere iconico di questo verso è evidenziato da Paratore 1978, *ad loc.* che osserva come «il sostantivo e il suo attributo inquadrano l'intero verso abbracciando entro sé le due persone di Enea e della regina che nella grotta troveranno rifugio e incentivo al fatale oblio». Interessante, inoltre, l'osservazione linguistica di Williams 1972, *ad loc.*: «the postponed *et* seems to link the two unsuspecting subjects more closely».

Val Flacc. III 636 curuo tacitus leo in antro
Val Flacc. VIII 315 infausto sese occulit antro
Stat. *Theb.* IV 108 glaucoque caput submersus in antro
Sen. *Herc. fur.* 1107 imo latitans Cerberus antro⁶¹⁸

B VII b 2 *L'iperbato di avvolgimento, accerchiamento, contenimento*

Affine da un punto di vista iconico al concetto di copertura è quello di avvolgimento, accerchiamento e contenimento: sostantivo e aggettivo alla stregua avvolgono o circondano l'intero verso sottolineando la semantica dell'espressione:

(-----)

Un chiaro esempio di questa tipologia iconica, che, a differenza dell'iperbato "a copertura", è riproducibile almeno in parte in lingua inglese, può essere *b.* III 45

et molli circum est ansas amplexus acantho

L'iperbato riproduce iconicamente l'immagine del flessuoso acanto che si avvolge intorno alle anse della coppa,⁶¹⁹ in una felice integrazione con la semantica del verbo e dell'avverbio *circum*⁶²⁰. Una simile iconicità è riscontrabile in:

Aen. I 311 arboribus clausam circum atque horrentibus umbris

Aen. IX 70 aggeribus saeptam circum et fluuiialibus undis

Aen. I 368 taurino quantum posset circumdare tergo

Stat. Theb. VIII 676 ...magna trepidum circumligat umbra⁶²¹

⁶¹⁸ Una simile iconicità è riscontrabile nella collocazione del vocativo in casi come *Hor. carm.* I 5. 3 *grato, Pyrra, sub antro*, dove, come osserva Nisbet 1999, p. 140, «the vocative intrudes into the prepositional phrase and find its place next to the adjective appropriate to the person named».

⁶¹⁹ Questo verso è citato da Habinek 1985, p. 61, come esempio di *enclosing word order* dal valore descrittivo («*work of art*»).

⁶²⁰ Nanny 2001, p. 168, nota che «frequently the word "(a)round occurs in a long line as if to suggest the length of a circuit». Si ricordi, inoltre, il citato esempio di icona di chiusura tratto da *Forst at midnight* di Coleridge (vv. 51 s.).

⁶²¹ Iconico anche il caso di *Theb.* XI 761 *grata profugos amplectitur umbra*.

Altre icone di avvolgimento sottolineano la semantica di *uincire*:

b. VII 32 puniceo stabis suras euincta coturno

Aen. I 337 purpureoque alte suras uincire coturno

Aen. VIII 286 populeis adsunt euincti tempora ramis

Tra le icone di contenimento è particolarmente interessante l'immagine di un'imbarcazione con il suo passeggero in *Aen.* V 116

uelocem Mnestheus agit acri remige Pristim

e in *Aen.* V 118

ingentemque Gyas ingenti mole Chimaeram

Non si può non notare che il raro iperbato a cornice è qui utilizzato due volte in tre versi evidentemente per conferire al passo un'espressività di tipo iconica al passo.⁶²² L'*ordo verborum* sottolinea chiaramente la semantica del verso nel suggestivo Sen. *Phaed.* 172

uteroque prolem capere confusam impio

e ancora *georg.* I 259

frigidus agricolam si quando continet imber .⁶²³

Sempre alla categoria del contenimento si possono ascrivere i casi in cui l'iperbato descrive lo spazio all'interno del quale agisce un soggetto. Questo tipo di icona è generalmente associata a termini indicanti spazio (*mare, pontus, caelum, campus...*)

⁶²² Simile iconicità anche in *Aen.* VI 303 *et ferruginea subuectat corpora cumba.*

⁶²³ Cfr. Eden 1975, *ad Aen.* VIII 32, a proposito dell'iconicità di questo passo osserva: «the *agricola* is literally “hemmed” by the *frigidus ... imber*».

Aen. III 104... medio iacet insula ponto
Hor. Carm. I 1, 14 Myrtoum pavidus nauta secet mare
Stat. Theb. VI 484 medio stant vela tumentia ponto
Stat. Theb. I 370 hiberno deprensus navita ponto
Aen. IX 59 pleno lupus insidiatus ovili
Aen. IX 339 plena leo per ovilia turbans
Hor. Epod. XV 1 caelo fulgebat luna sereno

È interessante notare come l'iperbato iconico di *Aen.* XII 80

illo quaeratur coniunx Lavinia campo⁶²⁴

sia ripreso in un'evidente imitazione attraverso la forma in *Stat. Theb.* VI 865 s.

medio coniunx stat candida prato
uictorem expectans.

Che presenta evidente similarità di *ordo verborum*, immagini e situazione (si combatte in un campo per l'oggetto del desiderio). Un altro caso interessante è *Hor. Carm.* I 5, 1

quis multa gracilis te puer in rosa

dove è suggestiva la giustapposizione di *puer te* (icona del contatto) all'interno dell'iperbato *multa rosa*: due amanti in un letto di petali di rose.⁶²⁵ Stessa iconicità è riscontrabile in *Carm* II 6, 21

ille te mecum locus et beatae
postulant arces

⁶²⁴ Cfr. Traina 2004², *ad loc.*: «l'iperbato a cornice del verso apre uno spazio al cui centro campeggia il premio della lotta, la donna».

⁶²⁵ Nisbet 1999, p. 140 rileva il carattere iconico del passo: «the girl and the boy are in the middle of the line surrounded by *multa rosa*».

dove iperbato e giustapposizione convergono sottolineando il vincolo di amicizia e il desiderio di vivere nell stesso luogo.

Un'altra nutrita serie di casi è costituita dai versi in cui l'*ordo verborum* sottolinea la semantica della preposizione *inter*. Particolarmente suggestivo è *Aen.* VIII 32

populeas inter senior se attollere frondes

dove è iconica non solo la posposizione di *inter*,⁶²⁶ ma anche la disposizione delle parole: il vecchio fiume appare circondato dalle fronde.⁶²⁷ Notevole è anche *Hor. carm.* III 18, 13

Inter audacis lupus errat agnos

dove l'iconicità impreziosisce l'*adynaton*, non senza una nota di ironia; e ancora *georg.* III 488

inter cunctantis cecidit moribunda ministros

dove in una sintomatica convergenza di effetti stilistici, oltre alla disposizione iconica dei termini, anche il ritmo si accomoda al senso: dopo una sequenza spondiaca la parola anapestica *cecidit* sottolinea la repentina caduta.

B VII c *L'iperbato di attraversamento: (↑)*

Anche l'idea dell'attraversamento può essere efficacemente sottolineata dalla disposizione delle parole, come emerge chiaramente in *b.* V 84

saxosas inter decurrunt flumina ualles

⁶²⁶ La preposizione *inter* è spesso iconicamente interposta tra due termini (es. *georg.* I 33 *Erigonem inter Chelasque sequentis*). Cfr. Marouzeau 1949, p. 58.

⁶²⁷ L'iconicità del passo è ben evidenziata da Eden 1975, *ad loc.* «the *senior* literally appears placed between *populeas ...frondes...*the word symmetry is accomodated to the sense with almost neoteric playfulness».

dove è ancora riscontrabile la collocazione iconica della preposizione *inter*. Un altro caso evidente è *b. VIII 14*

inter uictrices hederam tibi serpere lauros,

il cui carattere iconico non è sfuggito ai commentatori.⁶²⁸ Particolarmente suggestive sono anche le icone di *b. IX 13*

Chaonias dicunt aquila ueniente columbas

un'aquila che piomba nel mezzo di uno stormo di colombe, e di *Hor. carm. I 1, 28*

seu rupit teretes Marsus aper plagas

un cinghiale passa oltre le reti.

B VII d *L'iperbato di separazione o opposizione, lacerazione*



La distanza tra aggettivo e sostantivo dislocati ai due estremi del verso può riflettere un'idea di lontananza, divisione o lacerazione. In una serie di casi è ad esempio rinforzata la semantica del verbo *scindo*:

georg. III 514 *discissos nudis laniabant dentibus artus*

Aen. VIII 702 *et scissa gaudens uadit discordia palla*

Aen. XII 602 *purpureos moritura manu discindit amictus*

mentre in *Aen.* XII 583

⁶²⁸ Coleman 1977, *ad loc.* («the meaning is reflected in the word order») e Clausen 1994, *ad loc.* («the intertwining word order is no doubt intentional»).

exoritur trepidos inter discordia cuius

l'*ordo verborum* riflette un'idea di divisione. Una trattazione particolare merita il raffinato caso di *georg.* I 510

uicinae ruptis inter se legibus urbes

Due città, un tempo alleate come suggerisce la semantica dell'aggettivo, ora sono distanti a causa della rottura dei patti. Nell'iperbato a cornice che sottolinea l'opposizione delle due città, è suggestivamente interposta la causa della divisione (*ruptis inter se legibus*). In questa raffinata tipologia di icona - che potremmo definire "ossimoro iconico" - l'*ordo verborum* suggerisce esattamente il contrario rispetto alla semantica dell'aggettivo, e si accomoda perfettamente al senso del verso. Questa icona non rimane isolata, ma è riproposta da Virgilio ancora in *Aen.* VII 549

finitimas in bella feram rumoribus urbes

un caso che presenta evidenti similarità con il precedente.

B VII e *L'iperbato ad intarsio e l'icona della mescolanza*

In alcuni casi il poeta ricorre ad un intricato *ordo verborum*, quale l'iperbato "ad intarsio" (abAB) per riflettere un'idea di confusione o mescolanza espressa dal participio passato di *misceo*,⁶²⁹ come nel suggestivo *Aen.* II 608 s.

hic, ubi disiectas moles auulsaque saxa
saxis uides mixtoque undantem puluere fumum

⁶²⁹ Cfr. Lateiner 1990, p. 217 su Ovid. *met.* III 423 ... *et in niueo mixtum candore ruborem*: «a word for mix will be dropped into the words of its line...the arrangement of a line thus mimics its meaning».

Qui il carattere iconico del passo è segnalato dalla semantica del verbo *uides*, anche un implicito invito del poeta al lettore a visualizzare la scena: muri e torri sono caduti e nel cielo il fumo è misto a polvere. Altri chiari esempi di questo tipo di icona sono:

B. IV 20 mixtaque ridenti colocasia fundet acantho
Aen. X 416 ossaque dispersit cerebro permixta cruento
Aen. XI 207 ...confusaeque ingentem caedis aceruum
Lucan. III 577 hauseruntque suo permixtum sanguine pontum
Stat. Theb. IV 218 albaque puniceas interplicat infula cristas
Stat. Theb. XII 117 ...Lernaeo Calydonidas agmine mixtas

Ancora un caso particolarmente ricercato è il citato *Aen.* XII 68 s.

aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa

dove «*l'ordo verborum* è iconico per l'intreccio dei lessemi e delle quantità». ⁶³⁰

B VII f *L'iperbato interstichico*

Il carattere flessivo del latino, come è noto, permette dislocazioni ardite che è impossibile mantenere in traduzione. Il caso forse più elegante e ricercato è l'iperbato che racchiude due versi tra aggettivo e sostantivo, come nel suggestivo *Aen.* XII 473 s.

nigra uelut magnas ueluti cum diuitis aedes
peruolat et pennis alta atria uolat **hirundo**

Tale elegante figura, definita da Alfonso Traina iperbato “interstichico”, ⁶³¹era già stata notata in qualche modo da Johann Kvičala, che includendola tra i casi

⁶³⁰ Traina 2004², *ad loc.*

generici di “parallelismo” tra elementi posti a cornice di due versi (non solo aggettivo e sostantivo), ne fornì una prima raccolta di materiale, inevitabilmente eterogenea e circoscritta alla sola *Eneide*.⁶³²

Nella nostra indagine interpreteremo la figura in termini stilistici, sulla base della semantica e del contesto in cui essa viene adoperata. La lettura sistematica della poesia esametrica latina (da Ennio a Silio Italico) ci permetterà di tracciare l’evoluzione di questo vistoso iperbato, evidenziando il processo di “allusione attraverso la forma”, che per questa figura sembra particolarmente operante.

Per questo come per altri fenomeni di stile Virgilio occupa un posto di rilievo, mutuando probabilmente la figura da Lucrezio, ma conferendole un’espressività assente nel modello. La prima chiara attestazione di iperbato interstichico (assente nella produzione che ci è giunta di Ennio e Cicerone) è rintracciabile in un passo particolarmente significativo del poema lucreziano, che difficilmente può non aver colpito Virgilio, l’*incipit* del proemio del sesto libro:

primae frugiparos fetus mortalibus aegris
dididerunt quondam praeclaro nomine **Athenae**

Questo ardito iperbato lucreziano è, infatti, ripreso da Virgilio in *b.* VI 1 s.

prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra neque erubuit siluas habitare **Thalia**

che allude al modello di Lucrezio, impiegando la figura ancora in un *incipit* e con la medesima aggettivazione.

Se Lucrezio nel suo poema ne fa un uso sporadico⁶³³ e Catullo nel suo carne 64 lo utilizza una sola volta, Virgilio impiega la figura ben 14 volte (2 casi nelle *Bucoliche*, 2 nelle *Georgiche* e 10 nell’*Eneide*)⁶³⁴ e sempre in contesti

⁶³¹ Traina 2004², p. 145, a proposito di *Aen.* XII 473 s.

⁶³² Kvičala 1881, p. 284 s.

⁶³³ Accanto al caso discusso, se ne segnalano altri nei quali l’ampiezza dell’iperbato è compromessa dalla presenza di un altro aggettivo, come in IV 366 s. e IV 1109.

⁶³⁴ *b.* V 56 s., VI 1 s.; *georg.* IV 457 s.; *Aen.* I 375 s., IV 143 s., V 609 s., VII 612 s., VII 812 s., VIII 81 s., VIII 505 s., XII 473 s., XII 901 s. Tipologicamente differenti, ma altrettanto rilevanti i

stilisticamente rilevanti. Nella maggior parte dei casi l'espressività della figura ha un carattere marcatamente iconico.

Inizieremo dal caso paradigmatico di *Aen.* XII 473 s.

nigra uelut magnas domini cum diuitis aedes
peruolat et pennis alta atria lustrat **hirundo**,

che presenta gli aspetti più significativi e ricorrenti della figura.

In primo luogo va rilevato che l'iperbato include nell'arco di due versi una bella similitudine tratta dal mondo animale, ma soprattutto pregnante a livello diegetico: il volo della rondine, *triste omen* presago della fine di Turno e della conclusione dell'intero poema.

A livello stilistico è rilevante l'efficace anticipazione dell'aggettivo, che qui è un'isolata nota di colore che prende corpo e forma solo alla fine dei due versi.⁶³⁵ In altri termini il poeta, mediante l'iperbato "interstichico", dal chiaro valore iconico, costringe il lettore a percorrere l'intero distico, per accostare finalmente l'aggettivo al suo sostantivo, invitandolo così a seguire lo svolazzare incostante e imprevedibile della rondine.⁶³⁶

Un'interpretazione iconica di tal genere è confermata da una nutrita serie di casi in cui l'iperbato, associato a verbi di movimento, mette in rilievo l'idea del tragitto lungo e tortuoso. Emblematico è il citato caso di *Aen.* III 73 ss.

sacra mari colitur medio gratissima tellus
Nereidum matri et Neptuno Aegaeo,
quam pius arquitekens oras et litora circum
errantem Mycono e celsa Gyaroque **reuinxit**

casi di *georg.* I 24 s. (*tu.../... Cydon*) e *Aen.* X 324 (*tu.../... Caesar*) nei quali l'iperbato divide il pronome personale dal vocativo.

⁶³⁵ Cfr. Pascoli 1897 p. 390 s.: «si vede un non so che nero che balza, rotea, viene e va» e Traina 2004², *ad loc.*: «il lunghissimo iperbato a cornice interstichico presenta prima il colore, poi il movimento (*pervolat* 'svolazza per') e infine la forma: è una rondine».

⁶³⁶ Sul carattere iconico di questo iperbato si veda Stevens 1953, p. 205, che riconosce che qui Virgilio è stato *μητρικὸς τῶν πραγμάτων*, come prescriveva Dionigi al retore e al poeta); Traina 2004², *ad loc.*, che, a proposito dell'iperbato *magnas ... aedes*, osserva: «dilata iconicamente lo spazio intorno al volo dell'uccello»; e ancora Tarrant 2012, *ad loc.*: «the hyperbaton of adjective and noun may suggest the large space traversed by the bird, an impression heightened by the magnifying phrases *magnas... aedes,... dominis... diuitis, alta atria*».

immotamque coli dedit et contemnere uentos.

dove l'ampio stacco tra complemento oggetto e verbo (*quam ... reuinxit*) suggerisce il lungo percorso dell'isola infine arrestato dalle frecce di Apollo.⁶³⁷ Un medesimo valore iconico caratterizza *georg.* IV 457 s.

illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
immanem ante pedes hydrum moritura **puella**

dove l'iperbato interstichico tra pronome e nome accresce il pathos della scena.⁶³⁸ Medesima struttura e valore iconico caratterizzano anche l'iperbato di *Aen.* XII 901 s.

ille manu raptum trepida torquebat in hostem
altior insurgens et cursu concitus **heros**

Un ordine inverso (nome-participio passato), ma simile iconicità presenta anche *Aen.* I 375 s.

nos Troia antiqua, si uestras forte per auris
Troiae nomen iit, diuersa per aequora **uectos**
forte sua Libycis tempestas appulit oris

dove l'iperbato dice chiaramente un tragitto tortuoso, che si dipana attraverso coordinate spaziali ben precise: dal punto di partenza, *Troia antiqua*, gli esuli non giungono direttamente alla meta (l'inserzione patetica della protasi del periodo ipotetico, lunga due emistichi, ha l'effetto di prolungare il peregrinare di Enea e i

⁶³⁷ Perkell 2010, *ad loc.* osserva che l'iperbato a cornice dei due versi «encloses the wandering (*errantem*) island, suggesting both the island's wandering and its ultimate securing in place by the god». Sempre incentrata sull'idea del movimento, ma da una prospettiva leggermente differente (il focus è sulla traiettoria delle frecce), è l'interpretazione dell'iperbato avanzata da Horsfall 2003, *ad loc.* secondo il quale la figura «conveys admirably the extent of the god's bonds and their tight, enclosing effect».

⁶³⁸ Cfr. Mynors 1990, *ad loc.*: «the pathos much increased by the delaying of *moritura puella*». A ciò si aggiunga l'efficace clausola con allitterazione del suono cupo *u* e la stridente giustapposizione *moritura puella* (destino di morte e giovane età).

suoi), ma, “trasportati per mari diversi” in un tragitto non lineare, sono spinti dai capricci della *tempestas* verso le coste libiche.

Ma l’iperbato interstichico è nella sua eccezionalità la forma più adatta a veicolare il *mirum*, l’apparizione mirabile (come la nera rondine), la visione numinosa). Virgilio in una sorta di quadro tratteggia una scena e invita il lettore a partecipare di questa visione, che è spesso una visione mediata da un personaggio, “una visione di visione”, non solo proponendo una dislocazione ardua – che è di per sé un tratto stilistico che non lascia indifferenti – ma anche ricorrendo esplicitamente al linguaggio del mirabile e al sema della visione. Emblematico a tal proposito è il caso di *Aen.* VIII 81 ss.

Ecce autem subitum atque oculis mirabile monstrum
candida per siluam cum fetu concolor albo
procubuit uiridique in litore conspicitur **sus**

dove il *prodigium* della scrofa bianca è una visione mirabile (*oculis mirabile monstrum*) a cui il lettore è invitato a prender parte. A ciò si aggiunga la straordinaria fattura del passo, dove l’iperbato, percorso dall’intenso colorismo degli aggettivi *candida*, *concolor*, *albo*, *uiridi*, è ulteriormente impreziosito dall’allitterazione verticale e prefissale (*concolor-conspicitur*) e dalla clausola monosillabica.⁶³⁹ A questo caso si può accostare, per l’atmosfera meravigliosa e numinosa, e l’efficace collocazione incipitaria di un aggettivo indicante colore, *b.* V 56 s.

candidus insuetum miratur lumen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera **Daphnis**

⁶³⁹ Cfr. Gransden 1976, *ad loc.* osserva che «the portent is described in two appropriately portentous lines», sottolineando «the repeated *i* and *u* sounds, the assonance *ingens-iuenta* and the monosyllabic ending giving a marked conflict of metrical ictus with word accent in the last two feet» e Marouzeau 1946⁶, p. 324: «le déroulement de la phrase peut prendre une valeur plastique ou dramatique, du fait qu’il met en valeur tel trait d’un tableau, telle péripétie d’une action; ainsi quand Virgile, voulant offrir à nos yeux la laie miraculeuse, nous fait attendre le mot qui désigne l’étrange apparition».

dove il poeta invita ancora una volta il lettore ad una “visione di visione”, a contemplare Dafni (e ad indentificarvisi) mentre questi vede e ammira qualcosa di prodigioso e insolito: il cielo, le nubi e le stelle al di sotto dei suoi piedi. La scena, caratterizzata da un intenso colorismo (nell’aggettivo *candidus* e nei sostantivi *Olympi, nubes, sidera*), è ancora una volta numinosa: il personaggio di Dafni è definito, non a caso, mediante il termine *candidus*, aggettivo che, attagliandosi più alla deità che all’uomo «marks the transformation from *formosus pastor* to celestial deity». ⁶⁴⁰

In una serie di casi l’iperbato interstichico è impiegato al tempo stesso con valore iconico e per mettere in rilievo un’apparizione mirabile, come in *Aen.* VII 812 s.

illam omnis tectis agrisque effusa iuuentus
turbaque miratur matrum et prospectat **euntem**

dove il passaggio lento e cadenzato della guerriera Camilla (si noti il ritmo spondiaco) è seguito dagli sguardi attoniti dei giovani e delle madri. Il lettore è ancora una volta invitato a partecipare a questa “visione di visione”, ad unirsi alla folla che guarda stupefatta l’apparizione della guerriera, come ben suggerisce il sema della meraviglia del verbo *miratur*.

A questo caso si può accostare, anche per il pronome incipitario, *Aen.* V 609 s.

illa uiam celerans per mille coloribus arcum
nulli uisa cito decurrit tramite **uirgo**

in cui il passaggio del personaggio divino di Iride, messaggera degli dei, è un volo rapido, come suggerisce il ritmo dattilico del sintagma *uiam celerans*, e il verbo *decurrit* (il cui preverbio dice il movimento verticale dall’alto verso il basso, mentre il sema la rapidità).

Ancora il passaggio di una divinità è tratteggiato in *Aen.* IV 143 s.

⁶⁴⁰ Coleman 1977, *ad loc.* a questo caso si può accostare *Aen.* XII 791 s. *Iunonem interea rex omnipotentis Olympi / adloquitur fulua pugnans de nube tuentem*, che ha una minore efficacia stilistica, ma presenta ancora una visione di visione: dall’alto delle nubi Giunone osserva il combattimento tra i due eserciti.

qualis ubi hibernam Lyciam Xantique fluenta
deserit ac Delum maternam inuisit **Apollo**

dove l'iperbato, che isola una similitudine (come nel caso della nera rondine),
descrive chiaramente il tragitto di Apollo, dalla Licia fino alla materna Delo.
Altri casi di iperbato interstichico sono forse meno rilevanti: *Aen.* VII 612 s.

ipse Quirinali trabea cinctuque Gabino
insignis reserat stridentia limina **consul**

in cui l'aggettivo determinativo *ipse* è poco pregnante; e *Aen.* VIII 505 s.

ipse oratores ad me regnique coronam
cum sceptro misit mandat insignia **Tarchon**

dove l'iperbato *ipse ... / ...consul* è interrotto dall'ulteriore aggettivo *insignis* (si
noti in ogni caso il tono elevato della descrizione della cerimonia di vestizione
della toga).⁶⁴¹

Virgilio, come si è visto, mediante questa rara e ricercata figura crea una
tessera, un quadro, invitando il lettore a soffermarsi, almeno per un momento, a
guardare la mirabile scena ivi descritta. Questa la lezione virgiliana. Sarà
interessante verificare se e in qual misura gli epici successivi l'abbiano fino in
fondo compresa.

⁶⁴¹ Accanto a questi casi si segnalano alcuni iperbati che superano la misura di due versi come in
Aen. XI 809 ss. *Ac uelut ille, prius quam tela inimica sequantur, / continuo in montis sese auisus
abdedit altos / occiso pastore lupus magnouè iuueno;* *Aen.* IV 351-353 *me patris Anchisae,
quotiens uentibus umbris / nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt, / admonet in somnis
et turbata terret imago* (l'ampio iperbato riflette l'emozione di Enea).

- *Stazio*

Dall'analisi della *Tebaide* di Stazio emerge come il poeta abbia recepito la figura, impiegandola in contesti vicini ai modelli virgiliani, ma in maniera talvolta più meccanica e meno efficace.

Dei nove casi rintracciati (di cui due con parola introduttiva), sette presentano come sostantivo un nome proprio. In particolare è utilizzato un teonimo, ma senza l'efficacia delle mirabili apparizioni virgiliane, in XII 307 s.

Hunc quoque qui curru madidas tibi pronus habenas
ducit, in Aonios uigiles demitte **Soporem**

dove va rilevato che l'iperbato è realizzato semplicemente mediante l'inserzione di una proposizione relativa e, in luogo di un qualificativo, è adoperato un dimostrativo (*hunc*), con minore efficacia stilistica; X 632 s,

Diua Iouis solio iuxta comes, unde per orbem
rara dari terrisque solet contingere, **Virtus**

che registra non solo l'inserzione di una relativa, ma anche la presenza dei termini *comes* e *rara*, che, concordati al sostantivo finale, rompono l'unità dell'iperbato; e ancora in IX 566 s.

Sic **anceps** dura belli uice mutua Grais
Sidoniisque simul nectebat uulnera **Mavors**

esempio meno significativo per via della parola introduttiva *sic*. In altri due casi il primo membro dell'iperbato è *ipse* (come in *Aen.* VIII 505 s.): *Theb.* II 79 s.

Ipse autem gaudens nemorosa per auia sanas
impulerat matres Baccho meliore **Cithaeron**;

E *Theb.* VI 45 s.

Ipse, datum quotiens intercisoque tumultu
conticuit stupefacta domus, solatur **Adrastus**

con inserzione di una proposizione temporale. L'iperbato è invece realizzato mediante l'inserzione di una parentetica in VI 92 s.

Haemonides - ille haec praeuiderat, omina doctus
aeris et nulla deceptus ab alite - **Maenon**

e in VI 727 s.

Hunc, quondam nostri decus auxiliumque Pelasgi,
ferre damus, neque enim Hippomedon inuiderit, **ensem**

che registra anche una lunga apposizione. Più vicino alla tecnica e alla raffinatezza virgiliana è il caso di VIII 134 s.

Nuntius hortanti diuersa in parte maniplos
Adrasto, uix ipse ratus uidisse, **Palaemon**
aduolat

nel quale è descritto iconicamente il percorso del messaggero Palemone.⁶⁴²
A questi iperbati si dovranno aggiungere tre casi in cui il poeta osa ancora di più, dislocando aggettivo e sostantivo ad una distanza maggiore dei due versi. In VIII 294 ss.

Atque **is** ubi intorto signatus uellere crinem
conuenitque deis, hilari per castra tumultu
uadit ouans ac, prima sui documenta, **sacerdos**

⁶⁴² L'iconicità è più sfumata in III 133 s. *at uaga per dumos uacuique in puluere campi / magna parens iuuenum, gemini nunc funeris, Ide*, e in VIII 357 s. *cum tua subter equos iacuit conuulsa cruentis / ictibus, o utinam nostro cum sanguine, ceruix*.

L'amplessimo iperbato *is...sacerdos*, lungo tre versi e realizzato per mezzo dell'inserzione di una temporale, segnala la sacralità del momento, l'investitura del vate Tiomadante, ed è al tempo stesso icona del movimento (*uadit*). È lecito supporre che per via dello stacco eccessivo *is* abbia valore di pronome e *sacerdos* di apposizione.⁶⁴³

- *Valerio Flacco*

Anche Valerio Flacco riconosce la rilevanza stilistica della figura impiegandola 8 volte.⁶⁴⁴ Come nei casi vigilianti l'iperbato può essere impiegato per delimitare il primo membro di una similitudine, come in *Argon*. VI 505 s.

Qualis instanti nimborum frigore maestae
succedunt ramis haerentque pauore **uolucres**

e in VII 147 s.

Turbidus ut poenis caecisque pauoribus ensem
corripit et saeuae ferit agmina matris **Orestes**

nel quale l'aggettivo incipitario è una suggestiva notazione psicologica. Valerio Flacco sembra riconoscere alla figura anche il potenziale di espressività iconica, come appare evidente in IV 647

Ipse per arma uolans et per iuga summa carinae
hortatur supplexque manus intendit **Iason**

dove l'iperbato è associato all'idea del movimento.

⁶⁴³ Altri casi notevoli sono XII 111-113 *Prima per attonitas nigrae regina cateruae, / tristibus illabens famulis iterumque resurgens / quaerit inops Argia uias*, e XII 117-119 *Proxima Lernaeo Calidonidas agmine mixtas / Tydeos exsequiis trahit haut cessura sorori / Deypile*, dove però la presenza di ulteriori aggettivi o participi sembra affievolire l'effetto stilistico.

⁶⁴⁴ *Argon*. II 374 s., 437 s., III 22 s., IV 647 s., V 128 s., VI 105 s., VII 147 s., VIII 288 s.

- *Silio Italico*

Silio Italico è il poeta che mostra di aver compreso, e più a fondo, la lezione del maestro. Degli 8 casi rintracciati nei primi 11 libri dell'opera, molti sono vicini alla formulazione virgiliana e denotano un impiego deliberato della figura.

Non è casuale, ad esempio, che il raro iperbato interstichico si ripeta a distanza di pochi versi e in due similitudini che hanno per oggetto le medesime immagini: guerrieri e serpenti. In III 192

quantus non aequas perlustrat flexibus Arctos
et geminum lapsu sidus circumligat **Anguis**

l'accostamento è tra un guerriero e la costellazione del serpente, la cui orbita, ampia e avvolgente, è descritta iconicamente dall'iperbato, (è qui anche incremento semantico dell'aggettivo *quantus*); mentre in II 208 s.

quantus per campos populatis montibus actas
contorquet siluas squalenti tergore **serpens**

il guerriero è assimilato ad un enorme serpente, che travolge ogni cosa nel suo rovinoso passaggio (qui è evidente l'icona del movimento). Un altro caso significativo che mostra la vicinanza di Silio al suo modello è V 206 s.

Sola Appenini residens in uertice diras
expectat caedes immittit pectore **Iuno**

che riprende *Aen.* XII 791 s.

Iunonem interea rex omnipotentis Olympi
adloquitur fulua pugnans de nube **tuentem**

nella struttura dell'iperbato, addirittura normalizzata rispetto a Virgilio (è ristabilito il consueto *ordo* aggettivo-sostantivo) e nell'immagine della dea

Giunone che guarda – ancora una “visione di visione” – dall’alto (*in vertice/de nube*) i combattimenti (*caedes/pugnas*).

- *Apollonio Rodio*

Dalla lettura sistematica delle *Argonautiche* si possono trarre alcune interessanti conclusioni anche sulla figura in poesia greca.

Apollonio fa ricorso all’iperbato interstichico in soli due casi, in I 775 s.

ὄν ρά τε νηγατέησιν ἐεργόμεναι καλύβησι
νύμφαι θηήσαντο δόμων ὑπερ ἀντέλλοντα

il poeta descrive in un’efficace similitudine il sorgere di un astro al di sopra di una casa, sotto gli attoniti occhi delle fanciulle. L’iperbato, oltre a anticipare i casi virgiliani di similitudini, veicola una visione di visione, che, come si è visto, diverrà una costante nella pratica virgiliana. L’altro caso II 1113 s.

καὶ τοὺς μὲν νῆσον δέ, παρὲξ ὀλίγον θανάτοιο
κύματα καὶ ῥιπαὶ ἀνέμου φέρον ἀσχαλόωντας

è realizzato mediante la separazione di articolo e participio che in Virgilio è ripresa da Virgilio in casi come *Aen.* V 609

illa uiam celerans per mille coloribus arcum
nulli uisa cito decurrit tramite **uirgo**

dove, come abbiamo visto, il pronome *illa* è quasi pleonastico rispetto al nome e può essere considerato alla stregua di un articolo.

CAPITOLO IV

ORDINE DELLE PAROLE E SENSO

In questo capitolo affronteremo la questione del rapporto tra ordine delle parole e senso dell'enunciato. Sfruttando l'aspetto spaziale del verso, Virgilio di frequente giustappone (o colloca a cornice di un verso o di un *couplet*) due termini, per sottolineare l'idea di stretta di vicinanza o di contrapposizione dei rispettivi referenti.

Il fenomeno, già notato da Worstbrock, è stato approfondito da Harrison, che ne ha fornito un'utile e particolareggiata categorizzazione, sottolineandone il carattere di espressività.⁶⁴⁵

A) GIUSTAPPOSIZIONI SIGNIFICATIVE

La giustapposizione di due termini a livello iconico può riflettere la vicinanza fisica dei due referenti. Il caso più evidente è costituito dal poliptoto, che è considerato a buon diritto "icona del contatto".⁶⁴⁶ Tale figura per il suo carattere di espressività viene impiegata con regolarità in contesti di battaglia ("battle polyptoton").⁶⁴⁷

Accanto al poliptoto si segnala una nutrita serie di casi in cui l'idea di vicinanza è sottolineata dalla giustapposizione di due sostantivi (generalmente nomi propri di guerrieri o di popoli nemici), o di due pronomi nel suggestivo modulo dell'accostamento pronominale. La giustapposizione di due termini può sottolineare non solo una vicinanza di tipo fisico, ma anche uno stretto legame affettivo (amicizia, amore, rapporto filiale).

Particolarmente efficace è l'accostamento di due aggettivi contrastanti da un punto di vista semantico ("giustapposizione ossimorica").

⁶⁴⁵ Worstbrock 1959, pp. 165 s.; Harrison 1991, pp. 288 ss. (*Appendix C* "Word-Order and Sense).

⁶⁴⁶ Cfr. Traina 2004², p. 168, *ad Aen.* XII 748.

⁶⁴⁷ Wills 1996, pp. 194-202.

A) I *Ostilità e contrapposizione*

In contesti di battaglia la giustapposizione è efficacemente impiegata per sottolineare l'opposizione di due città, popoli o guerrieri. Un esempio emblematico è *Aen.* X 12 s.

cum fera **Karthago Romanis** arcibus olim
exitium magnum atque Alpis immitteret apertas

dove la giustapposizione dei termini *Karthago Romanis*, divisi da cesura, ha la funzione di rinforzare l'idea di ostilità dei due paesi, esplicitata al verso successivo. Più sfumato, ma altrettanto suggestivo, è il caso di *Aen.* I 12 ss.

Urbs antiqua fuit (Tyrii tenere coloni)
Karthago, Italiam contra Tiberinaque longe
ostia diues opum studiisque **asperrima belli**

dove la collocazione dei termini in convergenza con la sinalefe esprime una vicinanza di tipo geografico, destinata a dar luogo ad un conflitto militare, come si avverte implicitamente nella specificazione della potenza di Cartagine (*asperrima belli*). A questi casi si può accostare, per similarità di tema, anche *Aen.* VII 233

nec **Troiam Ausonios** gremio excepisse pigebit⁶⁴⁸

Chiaramente orientato all'espressività è anche l'ordine delle parole di *Aen.* X 89 s..

conamur? nos an miseros qui **Troas Achiuis**
obiecit?⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ Cfr. Horsfall 2000, *ad loc.*: «juxtaposition of contrasting proper names».

⁶⁴⁹ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*: «note the deliberate juxtaposition of the names of warring parties».

e di *Aen.* XI 629

bis **Tusci Rutulos** egere ad moenia uersos

dove ancora i nomi dei popoli sono giustapposti in un chiaro contesto di guerra. Enfatica è anche la giustapposizione di *Aen.* XI 141

quae modo uictorem **Latio Pallanta** ferebat

dove è marcato il contrasto tra il guerriero Pallante e la terra ostile nella quale era vincitore. Lo stesso si può dire di *Aen.* XII 231 s.

en, omnes et Troes et Arcades hi sunt,
fatalisque manus, infensa **Etruria Turno**

Ancora nell'undicesimo libro è particolarmente rilevante la giustapposizione al verso 504 che sottolinea l'ardire di Camilla che affronta le schiere dei Tirreni:

solaque Tyrrhenos equites ire obuia contra

l'effetto della giustapposizione è ripreso dall'accostamento dei termini *obuia contra* che sottolineano l'idea della contrapposizione aperta (un'enfasi particolare ha la preposizione *contra* in anastrofe e collocata alla fine del verso). A questo caso di può accostare *Aen.* XII 628

ingruit **Aeneas Italis** et proelia miscet

dove la giustapposizione tra un singolo guerriero e un esercito mette in rilievo il coraggio di Enea.⁶⁵⁰ Un caso particolare è *Aen.* II 276

vel **Danaum Phrygios** iaculatus puppibus ignis

⁶⁵⁰ Il verbo *ingruit*, generalmente riferito ad un esercito e non ad un singolo (cfr. Tarrant 2012, *ad loc.*), è qui deliberatamente impiegato per sottolineare la furia guerresca di Enea: l'eroe è solo, ma combatte come un esercito intero.

dove l'aggettivo *Phrygios*, non necessario alla comprensione del testo, è giustapposto al termine *Danaum* per sottolineare il contrasto Danai-Frigi, in un verso particolarmente eufonico (si segnala la sequenza di due nomi isosillabici e isoprosodici).⁶⁵¹

È invece orientata esclusivamente all'eufonia e al bilanciamento la giustapposizione dei due etnonimi nell'elegante *golden line* di *Aen.* XI 773

spicula torquebat **Lycio Gortynia** cornu⁶⁵²

Un valore oppositivo caratterizza invece *Aen.* VII 709

per Latium, postquam in partem data **Roma Sabinis**

dove i termini *Roma Sabinis* sono suggestivamente accostati in fine di verso.⁶⁵³

La giustapposizione si combina con l'*asyndeton oppositivum*, conferendo un valore di opposizione (senza idea di ostilità) ai due toponimi in *Aen.* III 171

Ausonias; Dictaea negat tibi Iuppiter arua⁶⁵⁴

Si segnalano ancora alcuni casi dove in giustapposizione sono collocati i nomi di guerrieri. Un bell'esempio è *Aen.* I 348

Quos inter medius venit furor. **Ille Sychaeum**

impius ante aras atqui auri caecus amore

clam ferro incautum **superat...**

⁶⁵¹ Cfr. Austin 1964, *ad loc.*: «an effective juxtaposition»

⁶⁵² Cfr. Horsfall 2003, *ad loc.*: «Two geogr. adjectives juxtaposed, not for affinity or opposition of sense and therefore perhaps simply for pleasure of like to like. V. could have written after all e.g. *spicula iam Lycio torquebat Cresia cornu*».

⁶⁵³ Cfr. Horsfall 2000, *ad loc.*: «V. brings the Sabines' arrival at Rome (itself an echo, of sorts of the Trojans' own arrival in Latium!) into sharp focus by juxtaposition of the names».

⁶⁵⁴ Cfr. Horsfall 2006, index s.v. *juxtaposition*. Lo studioso considera questo caso una giustapposizione di toponimi opposti, citando anche 417 s. *uenit medio ui pontus / Hesperium Siculo latus abscedit*.

dove la giustapposizione è enfatizzata dal *contre-rejet* e dall'ampio *enjambement*, che, con un effetto di *suspence*, ritarda il gesto del delitto, ponendo suggestivamente il *focus* sulla cupidigia del fratello di Didone. Altrettanto suggestivo è *Aen.* XI 640 ss.

uoluitur ille excussus humi. **Catillus Iollan**
ingentemque animis, **ingentem** corpore et armis
deicit Herminium...

Il *contre-rejet* dopo la efemimera isola e mette in rilievo i nomi dei due guerrieri; al verso successivo la ripetizione di *ingens*, variata dalla diversa esposizione all'*ictus* metrico), sottolinea la grandezza del guerriero, mentre il *rejet* del verbo *deicit* ritardato di un verso dice la violenza del colpo.

Una serie di giustapposizioni movimentata la scena di battaglia di *Aen.* XII 458 ss.

adglomerant. ferit ense grauem **Thymbraeus Osirim**,
Arcetium Mnestheus, **Epulonem** obruncat **Achates**
Vfentemque Gyas; cadit ipse Tolumnius augur,

La concitazione è espressa mediante una serie di accorgimenti stilistici. Al verso 458 si segnala l'efficace ripartenza sintattica, realizzata mediante la giustapposizione delle forme verbali (*adglomerant*, *ferit*) divise da pausa metrica e in suggestiva opposizione ritmica (discendente-ascendente). La serie di giustapposizioni dei nomi dei guerrieri che obbedisce al gusto virgiliano per l'elencazione e per la "poesia dei nomi", presenta un ricercato dinamismo nell'asindeto, che suggerisce il ritmo incalzante delle uccisioni, e in una studiata *variatio* (verbo-soggetto-c. oggetto, c.oggetto-verbo-soggetto; c.oggetto-soggetto) è non risulta monotona grazie all'uso accorto della *variatio* (nom.-acc, acc.-nom., acc.verb.nom, acc.nom.).

A) II *Poliptoto*

In contesti di battaglia è spesso sfruttata, come abbiamo anticipato, l'espressività del poliptoto ("battle polyptoton").⁶⁵⁵ Esempi emblematici sono *Aen.* X 360 s.

haud aliter Troianae **acies aciesque** Latinae
concurrunt, haeret **pede pes** densusque **uiro uir**

e *Aen.* X 734 s.

Obuius aduersoque occurrit seque **uiro uir**

Rilvante è ancora il sistema insistito di poliptoti di *Aen.* IV 628 s.

litora litoribus contraria, **fluctibus undas**
imprecor, **arma armis**: pugnent ipsique nepotesque.'

dove la collocazione delle parole è chiaramente orientata all'espressività. L'opposizione futura dei due popoli, nelle parole di Didone, è sottolineata dal doppio poliptoto (*litora litoribus, arma armis*), variato dalla giustapposizione *fluctibus undas*, mentre l'ipermetro dona alle parole di Didone un'ulteriore suggestione: la maledizione della regina si prolunga oltre la fine del verso.⁶⁵⁶

L'espressività della figura emerge chiaramente in un passo in cui è impiegata due volte nell'arco di pochi versi: *Aen.* VII 359-362

⁶⁵⁵ Wills 1996, pp. 194-202.

⁶⁵⁶ Cfr. Austin 1955, *ad. loc.*: «Nothing could better express the interlocked struggle of Rome and Cartaghe than these two lines, with their juxtaposition of repeated nouns in different cases. Lucretius could have written *fluctibu' fluctus*, and perhaps Virgil regretted that his stricter code forbade this. But the crowning effect is the hypermetre of 629, on which Wagner comments 'haud scio an Virgilius ipsa hypermetric ratione aptissime adiuverit impetum irae in hanc extremam execrationem erumpentis». E ancora Pease 1967, *ad loc.*: «the polyptoton of *litora litoribus* and *arma armis* is broken for the sake of both variety and metre» e sull'ipermetro «the present case is notably as being at the end of a speech (*Georg.* 2, 443, *Aen.* VII 470, X 895), and is probably intended to show more vividly that the breathless vehemence of Dido cannot be contained within complete lines, and possibly also that much more remains to be said on the subject». Si veda la sezione dedicata all'ipermetro.

‘exsulibusne datur ducenda **Lauinia Teucris**,
o genitor, nec te miseret nataeque tuique?
nec matris miseret, quam primo Aquilone relinquet
perfidus alta petens abducta **uirgine praedo**?

L’enfasi delle parole disperate di Amata, che vuol dissuadere il marito dal concedere in sposa la figlia ad Enea, sta tutta nella giustapposizione *Lauinia Teucris*, ripetuta con maggior forza patetica nel successivo accostamento *uirgine praedo*, in un verso scandito da iperbato e allitterazione a cornice: il “predone” Enea solcherà presto il mare con la vergine Lavinia.

A) III *Omnes-unus*

La giustapposizione è a volte impiegata per sottolineare l’opposizione semantica del tipo *omnes-unus*, come in *Aen.* II 102

quidve moror? Si **omnis uno** ordine habetis Achiuos,
idque audire sat est, iamdudum sumite poenas

dove l’accostamento *omnis uno* è un efficace strumento retorico adoperato da Sinone per invitare i Troiani a non includerlo nel novero dei nemici; o in *Aen.* XII 834 ss.

sermonem Ausonii patrium moresque tenebunt,
utque est nomen erit, commixti corpore tantum
subsident Teucris, morem ritusque sacrorum
adiciam faciamque **omnis uno** ore Latinos.

dove la figura, ancora in un discorso diretto, è impiegata da Giove per rassicurare Giunone che i Teucris si fonderanno con i Latini, adottandone i costumi e la lingua. In *Aen.* III 716

Sic pater Aeneas intentis **omnibus unus**
fata renarrabat diuum cursusque docebat

l'aggettivo *unus*, accostato ad *omnibus*, sottolinea il fascino della narrazione di Enea, che catalizza l'attenzione di tutti sulla sua persona. Ancora espressivi sono i casi di *Aen.* XII 271 s.

quos fida creatat
una tot Arcadio coniunx Tyrrhena Gylippo

dove la giustapposizione *una tot* dice il gran numero di figli partoriti da una sola donna; e nel ricercato passo di *Aen.* III 435

unum illud tibi, nate dea, proque **omnibus unum**
praedicam et repetens **iterumque iterumque** monebo,
Iunonis magnae primum prece numen adora,
Iunoni cane uota libens dominanque **potentem**
supplicibus supera donis...

dove l'anafora di *unum* sottolinea la premura di Eleno nel raccomandare ad Enea, prima di ogni cosa (*pro omnibus unum*), di venerare la sacra Giunone.⁶⁵⁷

Una trattazione particolare merita la giustapposizione *omnis-unus* (o *omnis-idem*) impiegata per sottolineare una comunanza di intenti o di sentire. In tre occorrenze si registra sempre in clausola la sequenza sost.-dat. (di possesso)- agg. (*unus-a-um*):

Georg. III 24 **Amor omnibus unus**;
Georg. IV 184 **labor omnibus unus**
Aen. V 616 et tantum superesse maris, **uox omnibus**
una⁶⁵⁸

⁶⁵⁷ Cfr. Williams 1962, *ad loc.*: «*pro omnibus* is much stronger than *ante omnia*».

⁶⁵⁸ Cfr. anche *Aen.* X 201 *Mantua dives auis, sed non genus omnibus unus*, dove la comunanza riguarda il *genus*.

L'immagine di una moltitudine che si esprime in un'unica voce, come nell'ultimo esempio, è espressa ancora mediante giustapposizione e pleonasma in *Aen.* XI 132

dixerat haec **unoque omnes eadem** ore fremebant

Una comunanza di proposito (*mens, animus*) è ancora sottolineata dalla figura in *Aen.* X 182

ter centum adiciunt (**mens omnibus una** sequendi)

e in *Aen.* III 60

omnibus idem animus, scelerata excedere terra⁶⁵⁹

Si segnala ancora *Aen.* IV 581

idem omnis simul ardor habet, rapiuntque ruuntque⁶⁶⁰

del quale è evidente *self-echo* *Aen.* VII 393

idem omnis simul ardor agit noua quaerere tecta

⁶⁵⁹ Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*: «A familiar juxtaposition of opposites».

⁶⁶⁰ Stesso motivo, ma senza giustapposizione, in *Aen.* XII 282 *sic omnis amor unus habet discernere ferro*.

A) IV *Rapporti filiali, amore, amicizia, somiglianza*

La giustapposizione dei due nomi è spesso impiegata per sottolineare il legame genitore-figlio. Ciò emerge chiaramente da una serie di casi che presentano strette analogie formali. La giustapposizione in *Aen.* X 466

tum **genitor natum** dictis adfatur amicis

che sottolinea il rapporto padre-figlio⁶⁶¹ ed è anche “syntactical picture”⁶⁶² del loro dialogo, è ripresa, ad esempio, in evidente *self-echo*, in *Aen.* X 800

dum **genitor nati** parma protectus abiret

dove il nesso *genitor nati* sottolinea la pietà di Lauso che salva il padre.⁶⁶³ L’effetto stilistico è confermato da altri casi analoghi come *Aen.* VIII 383

arma rogo, **genetrix nato**. te filia Nerei⁶⁶⁴

la cui giustapposizione sottolinea la premura della madre Venere nell’ottenere dal marito nuove armi per il caro figlio, e ancora *Aen.* I 590

namque ipsa decoram
caesariem **nato genetrix** lumenque iuventae
purpureum

nell’immagine di Venere che dona bellezza e splendore a Enea.

⁶⁶¹ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*: «the juxtaposition significantly stresses family ties» e trova un parallelo greco in Eur. *Heracles* 31 πᾶς πατρός.

⁶⁶² Cfr. Austin 1955, *ad Aen.* IV 92 *talibus adgreditur Venerem Saturnia dictis*.

⁶⁶³ Harrison 1991, *ad loc.* osserva che la giustapposizione qui sottolinea «Lausus’ *pietas* in saving his father».

⁶⁶⁴ Cfr. Fordyce 1977, *ad loc.*: «the correlatives emphasize the bonds of affection between mother and son».

La figura è declinata in maniera differente - l'accostamento è tra un nome proprio e uno comune-, e con un'enfasi anche superiore in *Aen.* IV 234

Ascanione pater Romanas inuidet arces?

in cui il termine *pater*, suggerendo qui, come osserva Pease, “the personal feeling that Aeneas might be expected to show”, enfatizza ulteriormente il riprovevole comportamento di Enea (“ad Ascanio proprio il padre negherà le rocche di Roma?”).⁶⁶⁵ In *Aen.* X 189

namque ferunt luctu **Cycnum Phaethontis** amati

la giustapposizione dei nomi dei due amanti ha una nota di *pathos*,⁶⁶⁶ mentre in *Aen.* III 329

me famulo famulamque Heleno transmisit habendam.

il poliptoto e l'intricato *ordo verborum* sottolineano la medesima condizione dei due personaggi.⁶⁶⁷

Similarità o uguaglianza sono rinforzati dalla giustapposizione in *Aen.* X 108

Tros Rutulusne fuat, nullo discrimine habebo

che è *self-echo* di *Aen.* I 574

Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur

⁶⁶⁵ Cfr. Pease 1967, *ad loc.*: osserva che *pater* è «word of relationship», che enfatizza «the personal feeling that Aeneas might be expected to show». Il *focus* è quindi sul termine *pater*, che, giustapposto ad *Ascanio*, conferisce alla frase un'enfasi particolare (“Ad Ascanio proprio il padre negherà le rocche di Roma?”).

⁶⁶⁶ Cfr. Harrison 1991, *ad loc.*: «note the pathetic juxtaposition of the names of the lovers».

⁶⁶⁷ Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*: «the polyptoton reinforces the sense of their shared status; union further expressed by the ABBA word order»; e Williams 1962, *ad loc.*: «the repetition *famulo famulam* is a type of familiar in Greek; cf. *Aen.* 1 684 *pueri puer*, 5. 569 *pueroque puer*...the coordinating *-que* is not necessary grammatically, and its use here adds fuller emphasis; cf. *Aen.* V 447 *ipse gravis graviterque*, *Aen.* 12. 289 *regem regisque insigne gerentem*».

e *Aen.* XI 592

Tros Italusque, mihi pariter det sanguine poenas

Stesso effetto in *Aen.* I 684

falle dolo et notos **pueri puer** indue uultus,

dove il poliptoto rafforza la similarità tra il volto di Mercurio e quello di Iulo.⁶⁶⁸

A) V *Giustapposizione di cromonimi*

Fortemente suggestiva è la giustapposizione di termini indicanti colore, come in *Aen.* IX 50

portat equus cristaque tegit galea **aurea rubra**

dove è rilevante anche la sequenza di tre nomi uscenti in *a* dei quali i primi due in omoteleuto.⁶⁶⁹

Un colorismo simile è impreziosito dalla giustapposizione anche in *Aen.* XII 247

namque uolans **rubra fuluus** Iouis ales in aethra⁶⁷⁰

Aen. VII 279

tecti **auro fuluum** mandunt sub dentibus aurum

⁶⁶⁸ Cfr. Austin 1971, *ad loc.*: «For *pueri puer* (a type of collocation that is a despair to translators) cf. 5 569 ‘parvus Atys pueroque puer dilectus Iulo’; the words (an ingenious way of saying ‘make yourself look like him that no one will know the difference’) form a clear explanation of *faciem falle dolo*».

⁶⁶⁹ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «the combination of red (or purple) occurs also at 163 and 270».

⁶⁷⁰ Cfr. Traina 2004², *ad loc.*: «due cromonimi accostati a contrasto, il rosso del primo mattino... e il bruno dorato dell’aquila».

e ancora in *Aen.* VI 272

Iuppiter, et rebus nox abstulit **atra colorem**.

dove la giustapposizione ha un valore oppositivo: il nero della notte ha oscurato ogni altro colore.

A) VI *Giustapposizione ossimorica*

Un altro elegante *ordo verborum* spesso sfruttato da Virgilio consiste nella giustapposizione di due termini antitetici da un punto di vista semantico. Un esempio emblematico è *Aen.* XI 59 s.

Haec ubi defleuit, tolli miserabile corpus
imperat et toto lectos ex agmine mittit
mille uiros qui supremum comitentur honorem
intersintque patris lacrimis, **solacia luctus**
exigua ingentis, misero se debita patri

dove la giustapposizione ossimorica *exigua ingentis* è potenziata dalla collocazione in *rejet*, che isola e mette in rilievo i due aggettivi accrescendo il *pathos* dell'apposizione.⁶⁷¹ Un altro caso particolarmente suggestivo è *Aen.* XII 802

desine iam tandem precibusque inflectere nostris,
ne te tantus edit tacitam dolor et mihi **curae**
saepe tuo **dulci tristes** ex ore recursent

nelle accorte parole di Giove, che invita la moglie a desistere dal pregarlo inutilmente. L'*ordo verborum* qui potenzia notevolmente il significato del passo

⁶⁷¹ Sulle apposizioni patetiche vedi n. 79.

sottolineando la tristezza di Giove dinanzi alla dolcezza delle richieste della moglie. In *Aen.* III 42

parce **pias scelerare** manus non **me tibi** Troia
externum tulit

accanto all'efficace giustapposizione ossimorica *pias scelerare*, si registra anche la giustapposizione pronominale *me tibi*. A questo caso accosterei *Aen.* VI 563

nulli fas **casto sceleratum** insistere limen

dove i termini in giustapposizione ossimorica sono suggestivamente separati dalla cesura. Lo stesso effetto è ravvisabile in *Aen.* XI 362

nulla salus **bello, pacem** te poscimus omnes

Altro caso degno di nota è *Aen.* III 181

seque **nouo ueterum** deceptum errore locorum

dove accanto all'opposizione *nouo ueterum*, è espressivo l'intricato *ordo verborum* che riflette la confusione di Enea.⁶⁷² L'opposizione diviene patetica in *Aen.* X 832

sanguine **turpantem comptos** de more capillos

dove i capelli ben ornati sono deturpati dal sangue. Un altro caso suggestivo di giustapposizione ossimorica è rintracciabile in *Aen.* VI 383

corde dolor **tristi; gaudet** cognomine terra

⁶⁷² Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*: «Significant juxtaposition». Per Heyne-Kroll (Lunelli-Kroll, 63) si tratta invece di un epiteto vuoto dovuto ad un artificio retorico in voga dai neoteri in poi («quando di due sostantivi ch stanno in un verso o frase l'uno ha un epiteto... anche l'altro ne riceve uno e spesso sono artificiosamente disposti»). Si tratta ad ogni modo di un evidente caso di giustapposizione ossimorica.

dove i termini giustapposti appartengono a due proposizioni differenti.

B) CORRISPONDENZE A CORNICE DEL VERSO

I valori stilistici che abbiamo finora isolato nel procedimento della giustapposizione sono rintracciabili anche nella collocazione dei termini in sedi privilegiate dell'esametro, quali l'inizio e la fine del verso. Due termini che presentano affinità semantiche o di altro tipo si trovano così a incorniciare elegantemente il verso.

BI) *Forme verbali e dicolon abundans*

Una raffinata tendenza virgiliana è quella di incorniciare il verso tra due forme verbali, delle quali la prima spesso in *rejet*.⁶⁷³ In alcuni casi i due verbi presentano analogie di tipo prosodico, fonico (isosillabici, isoprosodici, allitteranti) e grammaticale, come in *Aen.* IX 39

condunt se Teucris portas et moenia complent⁶⁷⁴

mentre in altri casi l'analogia riguarda la semantica, come in *Aen.* III 718

conticuit tandem factoque hic fine quieuit

un esempio del noto modulo del *dicolon abundans*, l'elegante uso virgiliano consistente nell'affermare un concetto, per poi variarlo in un'ulteriore

⁶⁷³ 284 casi nell'*Eneide*. Cfr. Kvičala 1881.

⁶⁷⁴ Altri casi significativi sono: *Aen.* V 612 *desertosque uidet portus classemque relictam*; *Aen.* II 28 *desertosque uidere locos litusque relictum*; *Aen.* XII 120 *uelati limo et uerbena tempora uincti*; *Aen.* XI 398 *inclusus muris hostilique aggere saeptus*; *Aen.* II 564 *respicio et quae sit me circum copia lustro*; *Aen.* II 80 *finxit, uanum etiam mendacemque improba finget*; *Aen.* II 902 *deserit obsessos collis, nemora aspera linquit*.

proposizione (*theme and variation*).⁶⁷⁵ Di questo tipo di costruzione sintattica, piuttosto diffusa e variamente declinata nell'*Eneide*, i casi più evidenti sono proprio quelli nei quali le due proposizioni sono contenute all'interno di un verso, spesso incorniciato da due termini corrispondenti.⁶⁷⁶ In molti casi la variazione aggiunge una significativa nota espressiva al tema:

X 685 s.

ter conatus utramque uiam, ter maxima Iuno
continuit iuuenemque animi miserata repressit

(il participio esprime il dolore); III 513 s.

omnis
explorat uentos atque auribus aëra captat

(il frequentativo dice l'attenzione); V 527 s.

caelo ceu saepe refixa
transcurrunt crinemque uolantia sidera ducunt

(*crinem*: la scia luminosa); II 589 s.

cum mihi se, non ante oculis tam clara, uidendam
obtulit et pura per noctem in luce refulsit

(bagliore nelle tenebre); IX 431 s.

talia dicta dabat, sed uiribus ensis adactus
transabiit costas et candida pectora rumpit

⁶⁷⁵ Sul *dicolon abundans*, oltre ai principali commenti, si veda la nota di Henry 1873, *ad Aen.* I 206 s. e *ad Aen.* 745 s., che isola il fenomeno definendolo "theme and variation", e Winbolt 1903, pp. 261-266 (con esempi ed esercizi di versificazione).

⁶⁷⁶ I 622; II 1, 266 s., 289, 483, 537 s.; III 188, 718; IV 338 s., 505; V 233, 291, 429, 527 s.; VI 110 s., 331, 158s.; VIII 78, 591; IX 337 s., 431, 537 s., 552, 670 s., 717; X 163, 685 s.; XI 66, 98 s., 314 s., 346; XII 245 s., 696.

(il candore innocente del petto di Eurialo); XI 98 s.

nec plura effatus ad altos
tendebat muros gressumque in castra ferebat

(il passo lento di Enea, che ritorna tristemente all'accampamento); VIII 78

adsis o tantum et propius tua numina firmes

(l'enfasi nella richiesta di una maggiore vicinanza della divinità); IV 506 s.

intenditque locum sertis et fronde coronat
funerea

(il carattere funebre dell'addobbo)

In altri casi la collocazione a cornice del verso è associata alla figura dello *husteron proteron*, come in X 819 s.

tum uita per auras
concessit maesta ad Manis corpusque reliquit⁶⁷⁷; II 134

eripui, fateor, leto me et uincola rupi; IX 373 s.

et galea Euryalum sublustri noctis in umbra
prodidit immemorem radiisque aduersa refulsit

⁶⁷⁷ Cfr. *Aen.* IV 281 *ardet abire fuga dulcisque relinquere terras*, dove l'aggettivo è una delicata nota di melanconia del personaggio di Enea. Cfr. Fowler, 1990. pp. 42-63.

B II) *Sostantivi o aggettivi*

In altri casi ad incorniciare il verso sono due sostantivi quasi sinonimici che si trovano in rapporto antonimo-iperonimo, o registrano un'evidente corrispondenza semantica. Notevoli sono i casi in cui a cornice del verso sono posti nomi di personaggi:

Aen. II 164 **Tydides** sed enim scelerumque inuentor **Vlixes**

Aen. II 275 **Hectore** qui redit exuuias indutus **Achilli**

Aen. IV 274 **Ascanium** surgentem et spes heredis **Iuli**

Aen. IX 592 **Ascanius**, fortemque manu fudisse **Numanum**⁶⁷⁸

Aen. XII 943 **Pallantis** pueri, uictum quem uulnere **Turnum**

Aen. VII 426 **Tyrrhenas**, i, sterne acies, tege pace **Latinos**

Aen. IX 2 **Irim** de caelo misit Saturnia **Iuno**

Aen. VI 274 **Luctus** et ultrices posuere cubilia **Curae**

Aen. VI 279 **Gaudia**, mortiferumque aduerso in limine **Bellum**

Espressiva è anche la collocazione delle notazioni coloristiche in:

Aen. IX 163 **purpurei** cristis iuuenes auroque **corusci**⁶⁷⁹

Aen. IX 270 **aureus**; ipsum illum, clipeum cristasque **rubentis**⁶⁸⁰

Aen. VI 144 **aureus**, et simili frondescit uirga **metallo**

Aen. I 593 **argentum** Pariusue lapis circumdatur **auro**

Aen. V 87 **caeruleae** cui terga notae maculosus et **auro**

Aen. VIII 23 **sole** repercussum aut radiantis imagine **lunae**

⁶⁷⁸ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «the name is postponed, receiving further emphasis at the beginning of a line that closes with the name of his victim».

⁶⁷⁹ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «a symmetrical line conveying the proud beauty of young warriors soon to be slaughter».

⁶⁸⁰ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «the line is enclosed by the two colour terms ..., heightening the visual impact of Ascanius' description».

o ancora di termini inerenti all'ambito militare:

Aen. XI 575 **spiculaque** ex umero paruae suspendit et **arcum**

Aen. VII 664 **pila** manu saeuosque gerunt in bella **dolones**

Aen. XI 711 **ense** pedes nudo puraque interrita **parma**

Aen. XII 306 **ense** sequens nudo superimminet; ille **securi**

Aen. VII 640 **loricam** induitur fidoque accingitur **ense**

Aen. VI 167 **et lituo** pugnas insignis obibat et **hasta**

Aen. VII 804 **agmen** agens equitum et florentis aere **cateruas**

Aen. XI 433 **agmen** agens equitum et florentis aere **cateruas**

Aen. XI 382 **agger** moerorum nec inundant sanguine **fossae**

Il notevole numero di esempi conferma la rilevanza stilistica della collocazione a cornice del verso di termini semanticamente corrispondenti:

Aen. VIII 80 **remigioque** aptat, socios simul instruit **armis**

Aen. VII 747 **uenatu** nemorum, duris Aequicula **glæbis**

Aen. I 51 **nimborum** in patriam, loca feta furentibus **Austris**

Aen. I 68 **Ilium** in Italiam portans uictosque **penates**

Aen. II 369 **luctus**, ubique paor et plurima mortis **imago**

Aen. IV 673 **unguibus** ora soror foedans et pectora **pugnis**

Aen. VI 674 **riparumque** toros et prata recentia **riuis**

Aen. VII 635 **uomeris** huc et falcis honos, huc omnis **aratri**

Aen. VIII 96 **arboribus** uiridisque secant placido aequore **siluas**

Aen. VIII 334 **Fortuna** omnipotens et ineluctabile **fatum**⁶⁸¹

Aen. VIII 708 **uela** dare et laxos iam iamque immittere **funis**

Aen. IX 173 **rectores** iuuenum et rerum dedit esse **magistros**⁶⁸²

Aen. IX 345 **ignaros** Rhoetum uigilantem et cuncta **uidentem**⁶⁸³

⁶⁸¹ I due termini sono qui equivalenti. Cfr. Fordyce 1977, *ad loc.*: «*fortuna omnipotens*, the supreme power of chance, and *ineluctabile fatum*, the inevitable decree of destiny, are different (and indeed opposed) conceptions: Virgil seems to be identifying them here as does in some other places where *fortuna* takes the place of an expected *fatum*, what is *fatum* by destiny being regarded from the standpoint of the human agent as his *fortuna*».

⁶⁸² Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «a line suggestive of authority and discipline without reference to specific offices. *Rectores* and *magistros* are close in sense».

Aen. IX 86 **pectora** nunc foedans pugnīs, nunc unguibus **ora**

Aen. XI 136 **fraxinus**, euertunt actas ad sidera **pinus**

Aen. XI 704 **consilio** uersare dolos ingressus et **astu**⁶⁸⁴

Aen. XI 65 **arbutēis** texunt uirgīs et uimine **querno**

Anche nel caso dei sostantivi, come si è già notato per le forme verbali, la collocazione a cornice del verso può essere associata al *dicolon abundans*:

Aen. II 649 **fulminis** adflauit uentis et contigit **igni**

Aen. III 148 **effigies** sacrae diuum Phrygīque **penates**⁶⁸⁵

Aen. III 363 **religio**, et cuncti suaserunt numine **diui**⁶⁸⁶

Aen. VI 165 **aere** ciere uiros Martemque accendere **cantu**

Alla luce di questi casi, dinanzi ad un passo come *Aen.* XI 18

arma parate animis et spe praesumite **bellum**

non si può optare per una punteggiatura diversa (*arma parate, animis et spe praesumite bellum*), ignorando la presenza del *dicolon abundans*: la conoscenza dello stile di un autore diviene un efficace strumento nelle mani del filologo.⁶⁸⁷

⁶⁸³ Cfr. Hardie 1994, *ad loc.*: «The general statement *ignaros* is then qualified by a partial exception, *videntem* at the end of the line contrasting with *ignaros* at the beginning, in what seems to be an elliptical *correctio rei superioris*. (See Harrison on 10.301-2)».

⁶⁸⁴ Cfr. Gransden 1991, *ad loc.*: «*consilio ... et astu* is a kind of hendiadys, reinforcing the sense of *dolos*».

⁶⁸⁵ Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*: «one concept, two phrases again, 129, 143; “hendyadis” (so already Serv.) not quite right. Cf. 2.167, 7.443 *diuum effigies*, with n., Brandt/Knapp/Meyer, TLL 5.2.180.78 ff.; Fugier EV 4, 629 remarks that after *sacrae*, the addition of *diuum* is almost redundant (I render here literally); indeed so, but by such criteria, the *Aen.* could be shortened –by an eight, let us say. Even when redundancy is less of an issue, the words do tend to gravitate together naturally (cf. 19, 370 f., 4.200) in a poet who often prefers the ampler phrase». Cfr. Williams 1962, *ad loc.*: «it is possible that *effigies* means an apparition of the gods themselves (cf. Lucan 7.9 f., *Culex* 208), like *facies* (*Aen.* 5. 722) or *imago* (*Aen.* 4. 353, 6. 695); but the epithet *sacrae* and the Virgilian usage of *effigies* make it more likely that the word means the images which Aeneas was carrying with him from Troy» e per l’endiadi vera e propria del tipo *ferro et compaginus artis* (*Aen.* I 293) cfr. Williams *ad Aen.* VII 223.

⁶⁸⁶ Qui propriamente tema e variazione in quanto il concetto risulta scisso in due frasi (cfr. V. 362 *namque omnis cursum mihi prospera dixit / religio, et cuncti suaserunt numine diui*). Cfr. Horsfall 2006, *ad loc.*: «note theme *omnis... religio* and variation *cuncti ... diui*» e Williams 1962, *ad loc.*: «the use of *religio* is very strange and only paralleled by *Phaedr.* 4.11.4 *repente uocem sancta misit religio...the phrase cuncti ... diui* is a variation on *omnis ... religio*».

BIBLIOGRAFIA

Edizioni e commenti:

- Austin 1955: R. G. Austin, *Aeneidos P. Vergilii Maronis liber quartus*, edited with a Commentary, Oxford.
- Austin 1964: R. G. Austin, *Aeneidos P. Vergilii Maronis liber secundus*, edited with a Commentary, Oxford.
- Austin 1971: R. G. Austin, *Aeneidos P. Vergilii Maronis liber primus*, edited with a Commentary, Oxford.
- Austin 1977: R. G. Austin, *Aeneidos P. Vergilii Maronis liber sextus*, edited with a Commentary, Oxford.
- Bailey 1947: *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation and Commentary, Oxford.
- Blänsdorf 1995: *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Ennium et Lucilium*, edd. J. Blänsdorf, Stutgardiae et Lipsiae.
- Clausen 1994: W. Clausen, *Virgil Eclogues*, Oxford.
- Coleman 1977: R. Coleman, *Virgil. Eclogues*, Cambridge.
- Conte 1974: G. B. Conte, *Saggio di commento a Lucano Pharsalia VI 118-260, l'aristia di Sceva*, Pisa.
- Conte 2005: *P. Vergilius Maro Aeneis*, 2005, recensuit atque apparatu critico instruxit, G. B. Conte, Berlin- New York.
- Conway 1935: P. Vergili Maronis *Aeneidos Liber Primus*. Edited with notes by R. S. Conway. Cambridge.

⁶⁸⁷ Conte 2005, stampando *arma parate animis et spe praesumite bellum* (in luogo del tradito *arma parate, animis et spe* di M^xP²), motiva la sua scelta in base a criteri stilistici («*dicolon abundans esse credo*»).

- Eden 1975: T. P. Eden, *A Commentary on Virgil: Aeneid VIII*, Leiden.
- Ernout 1966: A. Ernout, *De la Nature*, Vol. I, Paris.
- Fordyce 1961: C. J. Fordyce, *Catullus*, A Commentary, Oxford.
- Fordyce 1977: C. J. Fordyce, *Virgil Aeneid VII-VIII* with Introduction by P.G. Walsh, Oxford.
- Foscolo 1933 U. Foscolo, *Vestigie della storia del sonetto italiano*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, Firenze.
- Gransden 1976: K. W. Gransden, *Virgil Aeneid, Book VIII*, Cambridge.
- Gransden 1991: K. W. Gransden, *Virgil Aeneid, Book XI*, Cambridge.
- Hardie 1994: P. Hardie, *Virgil Aeneid, Book IX*, Cambridge.
- Harrison 1991: S. J. Harrison, *Vergil Aeneid 10, With Introduction, Translation and Commentary*, Oxford.
- Heyne-Wagner 1830-1841: *P. Vergili Maronis opera*, 4th edn, rev. By G. P. E. Wagner, 5 vols, Leipzig.
- Henry 1873-1892: J. Henry, *Aeneidea*, IV vols., London.
- Horsfall 2000: N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 7: A Commentary*, Leiden.
- Horsfall 2003: N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 11, A Commentary*, Leiden.
- Horsfall 2006: N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 3: A Commentary*, Leiden.
- Horsfall 2008: N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 2: A Commentary*, Leiden.
- Kenney 1971: E. J. Kenney, *Lucretius: De Rerum Natura*, book 3, Cambridge.
- Lachmann 1816: *Propertii carmina*, emendavit Car. Lachmannus, Lipsiae.
- Lyne 1978: R. O. A. M. Lyne, *Ciris, A Poem Attributed to Vergil*, Cambridge.
- Mackail 1930: *The Aeneid of Virgil, with introduction and commentary*, Oxford.
- Mynors 1990: *Virgil, Georgics*, edited with a commentary by R. A. B. Mynors, Oxford.

- Munro 1978: H. A. J. Munro, *T. Lucreti Cari De Rerum Natura libri sex*, edited with notes and a translation, New York-London.
- Nisbet-Hubbard 1970: R. G. M. Nisbet- M. Hubbard, *A Commentary on Horace: Odes, book I*, Oxford.
- Norden 1970⁵: P. Vergilius Maro, *Aeneis Buck VI*, a c. di E. N., Leipzig-Berlin (1903¹).
- Paratore 1978: *Virgilio, Eneide*, a cura di Ettore Paratore, Milano.
- Page 1894-1900: T. E. Page, *Aeneid*, 2 vols., London.
- Pascoli 1897: G. Pascoli, *Epos*, Livorno.
- Pascoli 1900: G. Pascoli, *Lettera a G. Chiarini*, in *Poesie e prose scelte*, introduzione e commento di C. Garboli, Milano 2002.
- Pease: A. S. Pease, *Vergili Maroni Aeneidos liber quartus*, Cambridge.
- Perkell 2010: C. Perkell, *Vergil Aeneid 3*, Newburyport.
- Tarrant 2012: R. Tarrant, *Virgil Aeneid, Book XII*, Cambridge.
- Tasso 1875: T. Tasso, Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto «*Questa vita mortal etc.*» di Monsignor Della Casa, in *Prose diverse a cura di C. Guasti*, vol. II Firenze.
- Thomas 1988: *Virgil, Georgics*, edited by Richard F. Thomas, Cambridge.
- Thomson 1978. *Catullus, A Critical Edition*, Edited and Introduced by D. F. Thomson, Chapel Hill.
- Traina 2004²: A. Traina, *Virgilio, L'utopia e la storia*, il libro XII dell'*Eneide* e antologia delle opere, Torino.
- Williams 1960: *Virgil, Aeneid 5*, edited with Introduction and notes by R. Deryck Williams, London.

Williams 1963: *Virgil, Aeneid 3*, edited with Introduction and notes by R. Deryck Williams, London.

Williams 1972: *Virgil, Aeneid*, edited with Introduction and notes by R. Deryck Williams, London.

Studi:

Adams-Mayer 1999: J. N. Adams- R. G. Mayer (a c. di), *Aspects of the Language of Latin Poetry*, Oxford.

Affò 1824²: *Dizionario precettivo, critico ed istorico della poesia volgare*, Milano.

Allen 1956: W. S. Allen, *Vox Latina, a Guide to Pronunciation of Classical Latin*, Cambridge.

Alonso 1965: D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna.

Amacker 1971: R. Amacker, Le parallélisme métrico-syntaxique, microphénomène poétique, «Giornale italiano di filologia» n. s. 2 [23], pp. 267-291.

Anderson 1998: E. R. Anderson, *A grammar of iconism*, London.

Arena 1997: A. Arena, *Lo spondeo quarto nell'esametro latino e le deroghe alla norma di Marx*, «Latomus», pp. 784-789.

Bammesberger-Heberlein

1996: A. Bammesberger- F. Heberlein (a c. di), *Akten des VIII. internationalen Kolloquiums zur lateinischen Linguistik*, Heidelberg.

Barthes 1982: R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Torino.

Beccaria 1975: G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante*, Torino.

Bellandi 2007: F. Bellandi, *Lepos e Pathos, studi su Catullo*, Bologna.

Bernardi Perini 1974: G. Bernardi Perini, *Due problemi di fonetica latina*, Roma.

Bernardi Perini 1986⁴: G. Bernardi Perini, *L'accento latino*, Bologna

- Bertone 1996²: G. Bertone, voce “*Verso*”, in *Dizionario di Linguistica*, a c. di G. L. Beccaria, Torino.
- Binni 1951: W. Binni, *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze
- Boileau 1674: N. Boileau, *Art Poétique*, Paris.
- Büchner 1936: K. Büchner, *Beobachtungen über Vers und Gedankengang bei Lucrez*, Diss. Leipzig.
- Calboli 1983: G. Calboli, *Problemi di grammatica latina*, in *ANRW* II 29. 1, pp. 3-177.
- Cantilena 1980: M. Cantilena, *Enjambement e poesia esametrica orale: una verifica*, Ferrara.
- Ceccarelli 2008: L. Ceccarelli, *Contributi per la storia dell'esametro latino*, Roma.
- Cerboni Boiardi-Lomiento-Perusino 2008: G. Cerboni, L. Lomiento, F. Perusino, *Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa.
- Chantraine 1942: P. Chantraine, *Grammaire homérique*, I, Parigi.
- Chausserie-Laprée 1979: J. P. Chausserie-C. Laprée, *Une lecture des organisations sonores dans la poésie dactylique*, «REL» 57, pp. 355-382.
- Christ 1879²: W. Christ, *Metrik der Griechen und Römer*, Leipzig.
- Cohen 1966: J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris (trad. it., Bologna 1974).
- Coleman 1991: R. Coleman (a c. di), *New Studies in Latin Linguistics. Selected Papers from the 4th International Colloquium on Latin Linguistics, (Cambridge, April 1987)*, Amsterdam.
- Conrad 1965: C. W. Conrad, *Traditional Patterns of Word-Order in Latin Epic from Ennius to Vergil*, «Harvard Studies in Classical Philology» 69, pp. 198-258.
- Conte 2002: G. B. Conte, *Virgilio, l'epica del sentimento*, Torino.

- Conte 2007: G. B. Conte, *The poetry of Pathos, Study in Virgilian Epic*, Edited by S. J. Harrison, Oxford.
- Corti-Segre 1970: M. Corti, C. Segre, *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino.
- Cremante 1967: R. Cremante, *Note sull'enjambement*, «Lingua e stile» III, 1967, pp. 377-391.
- Cupaiuolo 1963: F. Cupaiuolo, *Un capitolo sull'esametro latino*, Napoli.
- Cupaiuolo 1993: F. Cupaiuolo, *Bibliografia della lingua latina (1949-1991)*, Napoli.
- Danese 2008: R. Danese, *Enjambement e stile in Plauto e Terenzio*, in *Enjambement, Teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, a cura di G. Cerboni Boiardi, L. Lomiento, F. Perusino, pp. 127-144, Pisa.
- Dangel 1985: J. Dangel, *Les enjambements dans l'Énéide: lecture syntatique et incidence métriques*, «Latomus» XLIV, pp. 72-100.
- Dangel-Muossy 1996: J. Dangel-C. Moussy (a c. di), *Les structures de l'oralité en latin. Actes du Colloque du Centre Alfred Ernout (Paris 2-4 juin 1994)*, Paris.
- Darquenne 1970: M. Darquenne, *Essai sur la place du nom et de l'adjectif dans l'hexamètre latin*, Bruxelles.
- Davie 1955: D. Davie, *Articulate energy*, London.
- de Balbín 1962: R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid.
- De Saussure 1916: F. De Saussure, *Course de linguistique générale*, Paris.
- Devine-Stephens 2006: A. M. Devine-D. Stephens, *Latin Word Order, Structured Meaning and Information*, Oxford.
- Di Girolamo 1983: C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna.
- Dionigi 1992²: I. Dionigi, *Lucrezio. Le parole e le cose*, Bologna (1988¹).
- Eco 1982: U. Eco, *Il segno della poesia e il segno della prosa*, in *Prosimetrum e Spoudogeloion*, Genova.

- Edwards 1966: M. W. Edwards, *Some Features of Homeric Craftsmanship*, «TAPhA» 97, 1966, pp. 115-179.
- Epstein (1975): E. L. Epstein, *The self-reflexive artefact: the function of mimesis in an approach to a theory of value for literature*, in R. Fowler (a c. di), *Style and structure in literature: essays in the new stylistics*, Oxford, pp. 40-78.
- Ferrarino 1956: P. Ferrarino, *Quantità di sillaba e quantità di vocale*, «Scuola e Didattica» I, 1956, pp. 325-330.
- Filippo-Guido 1981: A. Filippo- R. Guido, *Aspetti dell'enjambement nel trimetro recitativo di Eschilo*, in *Studi in onore di Mario Marti I*, 1981, pp. 82-132.
- Fischer-Nänny 2001: O. Fischer-M. Nänny (a c. di), *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam.
- Fortassier 1979: P. Fortassier, *L'hypermètre dans l'hexamètre dactylique latin*, «REL», pp. 383-414.
- Fortassier 1981: P. Fortassier, *Sur l'hypermètre: brève mise au point*, «REL», pp. 65-68.
- Foscolo 1933: U. Foscolo, *Vestigie della storia del sonetto italiano*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, Vol. VIII, Firenze
- Fowler 1990: W. Fowler, *Deviant Focalization in Virgil's Aeneid*, «Proceedings Cambridge Philological Society», XXXVI, pp. 42-63.
- Fraenkel 1932: E. Fraenkel, *Kolon und Satz. Beobachtungen zur Gliederung des antiken Satzes*, I, «NachrGötting», pp. 197-213 [=Kleine Beiträge I, pp. 73-92].
- Fraenkel 1933: E. Fraenkel, *Kolon und Satz. Beobachtungen zur Gliederung des antiken Satzes*, II, «NachrGötting», pp. 319-354 [=Kleine Beiträge I, pp. 93-130].
- Fraenkel 1965: E. Fraenkel, *Noch einmal Kolon und Satz*, Monaco.
- Fraenkel 1964: E. Fraenkel, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie*, I-II, Roma.

- Fubini 1947: M. Fubini, *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze.
- Fubini 1972: M. Fubini, *Edizione Nazionale delle Opere di Foscolo, Scritti letterari e politici*.
- García Hernández 1988: B. García Hernández (a c. di), *Estudios de Lingüística Latina. Actas del IX Coloquio Internacional de Lingüística Latina (Universidad Autónoma de Madrid, 14-18 abril 1997)*, Madrid.
- Gérard 1980: J. Gérard, *La ponctuation trocäique dan l'hexamètre latin*, Paris.
- Ghiselli 2001³: A. Ghiselli, *Orazio, Ode 1,1. Saggio di analisi formale*, Bologna (1972¹).
- Godel 1967: R. Godel, *Dorica castra, sur une figure sonore de la poésie latine*, in AA. VV., *To Honor R. Jakobson*, The Hague-Paris, pp. 760-769.
- Gostoli 2008: A. Gostoli, *Enjambement e formula nell'epica omerica*, in *Enjambement, Teorie e tecniche dagli antichi al Novecento*, pp. 29-40.
- Gransden 2004²: K. W. Gransden, *Virgil: the Aeneid*, second edition by S. J. Harrison, Cambridge.
- Grammont 1913: M. Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris.
- Grammont 1971: M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris.
- Haiman 1985: J. Haiman, *The Iconicity of Grammar: Isomorphism and Motivation*, «Language» 56, pp. 515-540.
- Habinek 1985: T. Habinek, *Prose Cola and Poetic Word Order. Observations on Adjectives and Nouns in the Aeneid*, «Helios» 12, 2, pp. 51-66.
- Habinek 1985²: T. Habinek, *The Colometry of Latin Prose*, Berkeley.
- Haffter 1934: H. Haffter, *Untersuchungen zur allateinischen Dichtersprache*, Berlin.
- Harkness 1910: A. J. Harkness, *The Final Monosyllables in Latin Prose and Poetry*, «The American Journal of Philology», XXXI, n. 2, pp. 154-174.

- Harrison 1991: S. J. Harrison, *Discordia Taetra, The History of a Hexameter Ending*, «The Classical Quarterly» XLI, pp. 138-149.
- Hellegouarc'h 1964: J. Hellegouarc'h, *La monosyllabe dans l'hexamètre latin; essay de métrique verbale*, Paris.
- Hellegouarc'h 1970: J. Hellegouarc'h, *Les rapports de la phrase et du vers dans le constructions métriques et strophiques latines*, in *Actes du X^e Congrès International des Linguistes*, III, pp. 27-32, Bucarest-
- Hellegouarc'h (1998): J. Hellegouarc'h, *Liberalitas. Scripta varia*, Bruxelles.
- Maeder-Fischer-
- Herlofsky 2005: C. Maeder-O. Fischer-W. J. Herlofsky (a c. di) *Outside-In – Inside Out. Iconicity in Language and Literature 4*, Amsterdam.
- Herrera 1580: F. Herrera, *Obras de Garcilasso dela Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla.
- Hodgam 1921: A. W. Hodgam, *Word-Grouping in Vergil*, «The Classical Weekly» vol. 14, 25, pp. 193-195.
- Hollander 1973: J. Hollander, *Sense Variously Drawn Out: Some Observations on English Enjambement*, in *Literary Theory and Structure*, New Heaven London, pp. 201-225.
- Hollander 1975: J. Hollander, *Vision and resonance: two senses of poetic form*, New York.
- Hopkinson 1982: N. Hopkinson, *Juxtaposed Prosodic Variants in Greek and Latin Poetry*, «Glotta» 60, pp. 162-177.
- Hough 1975: J. N. Hough, *Monosyllabic Verse Endings in the "Aeneid"*, «The Classical Journal» LXXI, n. 1, pp. 16-24.
- Housman 1927: A. E. Housman, *Prosody and Method*, «The Classical Quarterly» 21, pp. 1-12.
- Jackson Knight 1966²: W. F. Jackson Knight, *Roman Vergil*, London.

- Jackson Knight 1979: W. F. Jackson Knight, *Accentual Symmetry in Vergil*, New York e London.
- Johansen 1993: J. D. Johansen, *Dialogic Semiosis. An Essay on Signs and Meaning*, Bloomington-Indianapolis 1993.
- Jakobson 1960: R. Jakobson, *Closing Statements: Linguistic and Poetic*, in *Style in Language*, a cura di Th. A. Sebeok, New York-London, pp. 350 ss. = *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it a cura di L. Heilmann, Milano 1978, pp. 181 ss.
- Jakobson 1978: R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano.
- Kirk 1966: G.S. Kirk, *Studies in Some Technical Aspects of Homeric Style*, «Yale Classical Studies» 20, 1966, pp. 73-152, poi in *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge 1976, pp. 146-182.
- Körte 1912: A. Körte, *Die Episyraloiphe*, «Glotta» III, pp. 153-156.
- Koster 1953²: W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque*, Leyde.
- Kroll 1924: W. Kroll, *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart, in Lunelli (1988³), pp. 1-66.
- Küper 1981: C. Küper, *Ikonomische Tendenzen in der Rhetorik*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: LiLi» 11, pp. 144-163.
- Kvičala 1881: J. Kvičala, *Neue Beiträge zur Erklärung der Aeneis*, Prag.
- Lanham 1970: C. D. Lanham, *Enjambement in the Annales of Ennius*, «Mnemosine» 23, pp. 179-187.
- La Penna 1983: A. La Penna, *Lettura del nono libro dell'Eneide*, in M. Gigante (a c. di), *Lecturae Vergilianae*, III, Napoli, pp. 299-340.
- La Penna 2005: A. La Penna, *L'impossibile giustificazione delle storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Bari.
- Lateiner 1990: D. Lateiner, *Mimetic Syntax, Metaphor from Word Order, Especially in Ovid's Poetry*, «American Journal of Philology» pp. 204-237
- Leech-Short 1981: G. Leech-M. Short, *Style in fiction*, London.

- Leumann (1959): M. Leumann, *Die lateinische Dichtersprache* in Id. *Kleine Schriften*, Zurich-Stuttgart, pp. 131-156, in Lunelli (1988³), pp. 131-178.
- Leumann-Hofmann-
- Szantyr 1972²: M. Leumann, J. B. Hofmann, A. Szantyr, *Lateinische Grammatik, II, Syntax und Stilistik. Mit dem allgemeinen Teil der lateinischen Grammatik*, Monaco 1963¹.
- Lindsay 1922 W. M. Lindsay, *Early Latin Verse*, Oxford.
- Lunelli 1988³: A. Lunelli (a c. di), *La lingua poetica latina*, Bologna (1974¹).
- Lomiento 1995: L. Lomiento, *Il colon 'quadrupede': Hephaest. Ench. P. 63, I Consbruch, con alcune riflessioni sull'antica teoria metrica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s 49 (78), 1995, pp. 127-133.
- Lomiento 2004: L. Lomiento, *Da prosa a poesia da poesia a prosa in Dionigi di Alicarnasso. Riflessioni preliminari*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 77 (106), 2004, pp. 103-117.
- Lomiento 2008: L. Lomiento, *Introduzione a Enjjambement*, teorie e tecniche dagli antichi al Novecento, a c. di G. Cerboni Boiardi, L. Lomiento F. Perusino, pp. 15-25, Pisa
- Lucot 1960: R. Lucot, *Un thème virgilien, le lancer du javelot*, «Pallas» IX, p. 165-175.
- Maeder-Fischer-
- Herlofsky 2005: C. Maeder, O. Fischer, W. Herlofsky, *Outside-in and inside-out. Iconicity in Language and Literature 4*, Amsterdam.
- Maas 1962: P. Maas, *Greek Metre*, Oxford.
- Marchese 1985: A. Marchese, *L'officina della poesia*, Milano.
- Marx 1922: F. Marx, *Molossische und bakcheische Wortformen Verskunst der Griechen und Römer.*, Leipzig,
- Marouzeau 1922: J. Marouzeau, *L'ordre des mots dans la phrase latine*, I, Paris.

- Marouzeau 1935: J. Marouzeau, *L'ordre des mots dans la phrase latine*, II, Paris.
- Marouzeau 1946⁶: J. Marouzeau, *Traité de stylistique latine*, Paris (1935¹).
- Marouzeau 1949: J. Marouzeau, *L'ordre des mots dans la phrase latine*, III, Paris.
- Marouzeau 1951³: J. Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique français, allemande, anglais, italien*, Paris.
- Matjas̃, 1996: S.A. Matjas̃, *L'enjambement: per il problema del rapporto reciproco fra ritmo e sintassi*, in *Russkij stich. Metrica Ritmica Rifma Strofika*, a cura di D. Bak, J. Bayley *et al.*, Moskva, pp. 189-203.
- Meyer 2002: K. Meyer, *The Golden Line: Ancient and Medieval Lists of Special Hexameters and Modern Scholarship*, in C. Lanham (ed.), *Latin Grammar and Rhetoric: Classical Theory and Modern Practice*, pp. 139-179.
- Menichetti 1993: A. Menichetti, *Metrica italiana*, Padova.
- Morier 1961: H. Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris.
- Morris 1946: C. Morris, *Signs, Language, and Behaviour*, New York.
- Müller-Fischer 2003: W. G. Müller-O. Fischer (a c. di), *From Sign to Signing. Iconicity in Language and Literature 3*, Amsterdam.
- Müller 1999: W. G. Müller, *Iconicity and Rethoric, a Note on the Iconic Force of Rhetorical Figures in Shakespeare*, in Nänny-Fischer (1999), pp. 305-322.
- Nänny 1985: M. Nänny, *Iconic Dimensions in Poetry*, in R. Waswo (a c. di), *On Poetry and Poetics*, «Swiss Papers in English Language and Literature» 2, pp. 111-137.
- Nänny 1986: M. Nänny, *Imitative Form, The Modernist Poem on the Page*, in R. Hegenbüchle-L. Skandera (a c. di), *Poetry and Epistemology*, Regensburg, pp. 213-231.
- Nänny 1986: M. Nänny, *Iconicity in Literature*, «Word and Image» 2. 3, pp. 199-208.

- Nänny 1992: M. Nänny, *Functions of Visual Form in T. S. Eliot's Poetry*, in V. Sena-R. Verma (a c. di), *The Fire and the Rose. New Essays on T. S. Eliot*, Delhi, pp. 98-116.
- Nänny 1999: M. Nänny, *Iconic functions of long and short lines*, in Nänny-Fischer (a c. di), pp. 157-188.
- Nänny-Fischer 1999: M. Nänny-O. Fischer (a c. di), *From Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*, Amsterdam.
- Nänny-Fischer 2006: M. Nänny- O. Fischer, *Iconicity: Literary Texts*. in K. Brown (a c. di), *Encyclopedia of Language & Linguistics*, second edition, vol. V, Oxford, pp. 462-472.
- Nardo 1978 D. Nardo, *La mimesi metrica del Pascoli latino*, «Metrica» I, pp. 147-169.
- Nisbet 1999: R. G. M. Nisbet, *Word Order of Horace Odes*, in Adams-Mayer (a c. di), pp. 135-154.
- O'Hara 1996: J. J. O'Hara, *True Names, Vergil and the Alexandrian tradition of etymological wordplay*, Ann Arbour.
- O'Hara 1997: J. J. O'Hara, *Virgil's Style*, in *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by C. Martindale, pp. 241-258, Cambridge.
- Noth 2001: W. Noth, *Semiotic foundations of iconicity in language and literature*, in Fischer-Nänny, pp. 17-28.
- Ohme 2003: A. Ohme, *Iconic representation of space and time in Vladimir Sorokin's novel 'The queue' (Ochered')*, in Fischer-Nänny (2001), pp. 153-165.
- Parry 1929: M. Parry, *The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*, «TAPhA» LX, pp. 200-220 (*The Making of Homeric Verse*, Oxford 1971, pp. 251-265).
- Pascucci 1966: G. Pascucci, *A proposito di «muta cum liquida»*, «Studi italiani di filologia classica», pp. 41-62.

- Pascucci 1975: G. Pascucci, Ancora sul problema di 'muta cum liquida', «AGI», pp. 59 ss.
- Patzer 1955: V. H. Patzer, *Zum Sprachstil des Neoterischen Hexameters*, «Museum Helveticum» 12, pp. 77-95.
- Peirce 1931-1958: C. S. Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., Cambridge.
- Pearce 1966: T. E. V. Pearce, *The Enclosing Word Order in the Latin Hexameter. I-II*, «The Classical Quarterly» 16, pp. 140-171, 298-320.
- Perret 1954: J. Perret, *Mots et fins de mots trochaïques dans l'hexamètre latin* «Rev. Ét. Lat.» 32, pp. 183-199.
- Postgate 1916: J. P. Postgate, *On Trajection of Words or Hyperbaton*, «The Classical Review» 30, pp. 143-146.
- Postgate 1923: J. P. Postgate; *Prosodia Latina, an Introduction to Classical Latin Verse*, Oxford.
- Prato 1970: C. Prato, *L'enjambement nei tragici greci*, in *Studia Florentina A. Ronconi sexagenario oblata*, Roma 1970, pp. 349-355.
- Prescott 1912: H. W. Prescott, *The Position of "Deferred" Nouns and Adjectives in Epic and Dramatic Verse*, «Classical Philology» 7, 1, pp. 35-58.
- Questa 1984: C. Questa, *Numeri innumeri*, Roma.
- Quicherat 1890: L. Quicherat, *Les vers hypermètres de Virgile*, «Revue de Philologie», p. 51-55.
- Quilis 1964: A. Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española (Contribución a su estudio experimental)*, «Revista de Filología española» LXXVII, Madrid Madrid.
- Quinn 1968: K. Quinn, *Virgil's Aeneid: a critical description*, Bristol.
- Quinn 1973: K. Quinn, *Trends in Catullan Criticism*, «ANRW» I 3, 369-389.

- Robaey 1983: J. Robaey, *La sentenza e la chiusa epica (Virgilio e Omero). Prove per l'enjambement*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» n.s. 14 (43), pp. 115-128.
- Ronconi 1959: A. Ronconi, *Il verbo latino: problemi di sintassi storica*, Firenze.
- Ross 1969: D. O. Ross, *Style and Tradition in Catullus*, Cambridge, Mass.
- Rossi 1978: L. E. Rossi, *La sinafia*, in E. Livrea – G. A. Privitera (a c. di), *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Roma, pp. 789-821.
- Ruscelli 1959: G. Ruscelli, *Trattato del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Venezia.
- de Saussure (1916): F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris-Lausanne.
- Siedow 1911: A. Siedow, *De elisionis aphaeresis hiatus usus in hexametris latinis*, Greifswald.
- Simonetti Abbolito 1995: G. Simonetti Abbolito, *Scritti vari*, Catania.
- Solodow 1986: J. B. Solodow, *Raucae, tua cura, palumbes: Study of Poetic Word Order*, «HSPh», 90, pp. 19-28.
- Soubiran 1966: J. Soubiran, *L'élision dans la poésie latine*, Paris.
- Sparrow 1931: J. Sparrow, *Half Lines and Repetition in Vergil*, Oxford.
- Spitzer 1948: L. Spitzer, *Linguistics and literary history*, Princeton.
- Stevens 1953: E. B. Stevens, *Uses of Hyperbaton in Latin Poetry*, «The Classical Weekly» 46, pp. 200-205.
- Tabakowska-Ljungberg-
Fischer (2007): E. Tabakowska-C. Ljungberg-O. Fischer (a c. di), *Insistent Images. Iconicity in Language and Literature 5*, Amsterdam.
- Timpanaro 1965: S. Timpanaro, «*Muta cum liquida*» in poesia latina e nel latino volgare, «Rivista di cultura classica e medievale» (*Studi in onore di A. Schiaffini*), pp. 1075-1103.

- Timpanaro 1994 S. Timpanaro, *Nuovi contributi di filologia e storia della lingua latina*, Bologna
- Tordeur 1992: P. Tordeur, *Quelques points de métrique verbale*, «RISSH», XXVIII, pp. 285-315.
- Tynjanov 1968 J. Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. it. Milano 1968.
- Traina-Bernardi Perini 1998⁶: A. Traina-G. Bernardi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna.
- Traina 1986² A. Traina, *Poeti latini (e Neolatini. Note e saggi filologici)*, I, Bologna.
- Traina 1989²: A. Traina, *Poeti latini (e Neolatini. Note e saggi filologici)*, III, Bologna.
- Traina 1999²: A. Traina, *Forma e Suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna (1977¹).
- Traina 2002: J. B. Hofmann, A. Szantyr, *Stilistica Latina*, a cura di A. Traina, Bologna.
- Trappes-Lomax 2004 J. Trappes-Lomax, *Hiatus in Vergil and Horace*, «PCPhS» 50, pp. 141-158.
- Ullmann 1964: S. Ullmann, *Language and style*, Oxford.
- Valesio 1971 P. Valesio, *On poetics and Metrical Theory*, «Poetics» II, pp. 36-70.
- Valéry 1974: P. Valéry, *Cahiers II*, Editions de la Pleiade, Paris.
- van Raalte 1986: M. van Raalte, *Rhythm and Metre: Towards a Systematic Description of Greeks Stichic Verse*, Assen/Maastricht-Wolfeboro.
- Von Albrecht 2012 M. Von Albrecht, *Virgilio. Un'introduzione. Bucoliche Georgiche, Eneide*, (trad. Ital. A. Setaioli), Milano = M. Von Albrecht, *Vergil, - Bucolica- Georgica, Aeneis: eine Einführung*, Heidelberg 2006-2007.
- Wagner 1832⁴: P. Wagner, *Quaestiones Virgilianae*, in *Virgilius*, ill. A Chr. Heyne, Lipsiae.

- Westreicher 1946: J. Westreicher, *Studien zur vergilischen Versgestaltung. Das Enjambement als künstlerisches Stilmittel in der Aeneis*, Diss. Innsbruck.
- Wilkinson 1963: L. P. Wilkinson, *Golden Latin Artistry*, Cambridge.
- Wills 1996: J. Wills, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford.
- Wimsatt 1976: W. K. Wimsatt, *In search of verbal mimesis, (Supplement to "Laokoon: An oracle reconsulted")*, in W. K. Wimsatt, *Day of the leopards: essays in defense of poems*, New Haven, pp. 57-73.
- Winbolt 1903: S. E. Winbolt, *Latin Hexameter Verse, an aid to composition*, London
- Wolf 2005: W. Wolf, *Non-supplemented blanks in works of literature as forms of "iconicity of absence"*, in Maeder-Fischer-Herlofsky, pp. 113-132.
- Worstbrock 1959: F. J. Worstbrock, *Elemente einer Poetik der Aeneis*, Münster.
- Young 1932: A. M. Young, *Schematized Word Order in Vergil*, «The Classical Journal» 27, 7 (1931-2), pp. 512-522.
- Young 1933: A. M. Young, *Pictorial Arrangement of Words in Vergil*, «Transactions and Proceedings of the American Philology Association» 64, pp. LI-LII.
- Zaffagno 1984: E. Zaffagno, Voce *Cacofonia* dell'*Enciclopedia Virgiliana*, I Roma, pp. 595-59.
- Zirmunskij 1972: *L*"enjambement", in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Bologna.