

LUCIANO LENAZ

Via plana

Fiume, autunno 1936. Inizio dell'anno scolastico 1936/37 (l'impero è appena riapparso sui colli fatali di Roma). Sono in prima ginnasio, regio liceo Dante Alighieri (Regi erano le Poste, l'Esercito, la Marina, l'Aviazione, le Questure, solo i Carabinieri erano «reali»). Tra i libri di testo c'è naturalmente una grammatica latina, di una casa editrice di Trieste di cui non ricordo il nome, *Via plana*. Il bel titolo viene da Quintiliano, *Proemio* al libro VIII: *uia opus est incipientibus, sed ea plana*. Chi inizia gli studi ha bisogno di seguire una strada, ma la strada non deve essere troppo difficile. Autori Ziliotto e Morpurgo. Poco tempo dopo il testo viene escluso dalle adozioni: Morpurgo era ebreo.

Fu il mio primo contatto con il latino, un 'contatto' che dura da quasi settant'anni. Termino il liceo nel luglio del '43, pochi giorni prima della caduta di Mussolini. Matricola in lettere all'università di Padova, che però raggiungo solo all'inizio del '47. Le ragioni dell'indugio sono intuibili, la guerra, l'occupazione jugoslava di Fiume.

Entrando al Liviano ti colpiva la macchia nera sul grande affresco di Campigli. Qualcuno aveva gettato una bottiglia d'inchiostro sulla figura di Anti, l'archeologo rettore dell'università durante il fascismo, e la macchia rimase sulla parete a lungo. A Padova il titolare di letteratura latina è Concetto Marchesi, che però si vede poco, dati i suoi impegni politici. Ricordo comunque una elegante lezione su Ovidio e la grintosa commemorazione di Giovanni Bertacchi, che aveva insegnato a Padova letteratura italiana, commemorazione tutta tramata da un forte spirito laico, con evidente disappunto di alcuni notabili presenti.

Tra i docenti nomi illustri (un suggestivo quadro dell'ambiente si legge in *Fiori italiani* di Meneghello): Valgimigli, Diego Valeri, Ferrabino, Fiocco, il temibile Cessi che mi cacciò all'esame di storia moderna – il corso era sulle trattative che portarono a Campoformido – perché continuavo a parlare di Napoleone, mentre nel 1797, mi spiegò gelido Cessi, era soltanto il generale Bonaparte. E Mittner, l'illustre germanista di origine fiumana, col quale mi laureai nel '50 con una tesi sul *Siebenter Ring* di Stefan George (in seguito non mi sono più occupato di letteratura tedesca).

Dopo il concorso a cattedre sono seguiti anni di insegnamento, anni per me molto belli, in un liceo di Padova, e infine l'ingresso, circa quaranta anni fa, nell'Istituto di latino della facoltà poi confluito nel Dipartimento di Scienze dell'antichità. Qui ho lavorato a lungo con Pietro Ferrarino subentrato a Marchesi nel 48, finissimo filologo, personalità schiva e non facile, e lavorando con Ferrarino, prima a una edizione critica delle *Epistulae ad M. Brutum* di Cicerone e poi sul secondo libro delle *Nuptiae* di Marziano Capella ho avuto i primi contatti con l'amico Lucio Cristante, che discusse, credo nel '74 la sua tesi su Marziano

Capella, tesi cui doveva poi seguire l'imponente commento al libro nono delle *Nuptiae* e una nutrita serie di interventi marziane.

Incaricato, poi stabilizzato e infine associato, tenevo naturalmente ogni anno un corso (per un periodo ho avuto anche la supplenza di Letteratura cristiana antica), e dovevo tener conto, nella scelta dell'argomento e nello svolgimento delle lezioni, del fatto che si trattava di lezioni di letteratura latina per il corso di laurea in lingue e letterature *straniere moderne*, con il latino peraltro obbligatorio, almeno per vari anni. Le lezioni non potevano e non dovevano avere quindi un taglio troppo specialistico (escluso il greco, per esempio, date le scuole di provenienza degli studenti). Bisognava piuttosto approfittare della lettura dei testi per presentare degli elementi di istituzioni letterarie in generale, guidando gli studenti ad una valutazione soprattutto 'tecnica' dei testi, lontana dalle vaporose generalità tipo «la poesia come espressione del sentimento» e simile paccottiglia che molti si portavano dietro dalla scuola media. Il fare letteratura, come ha scritto Cesare Segre, «non serve a dare sfogo ai sentimenti» (meno che mai nel celeberrimo e spesso frainteso «quando Amor mi spira noto»). «Gli elementi personali presenti in un testo trovano espressione solo grazie a complicati, lenti filtri formali». Senza contare che molto spesso può accadere che nella mente del poeta risuoni semplicemente un ritmo, un ritmo insistente e «vuoto o riempito di sillabe vane», che lo assediano fino a generare il *Cimetière marin* di Paul Valéry. Il ritmo, vuoto e profondo, sollecita le sillabe mutuando da altri testi parole e figure, il fragile tessuto semantico si altera e si scompone, le parole circolano liberamente finché una particolare tensione non si impone come dominante. Ricordiamo Puccini che chiese ai librettisti della *Bohème* un'aria che riproducesse il ritmo di *cocoricò, cocoricò, bistecca* e ne venne fuori l'aria di Musetta, «Quando men vo, quando men vo soletta per la via».

Ho sempre accordato perciò molto spazio alle nozioni di metrica, sia pure limitate all'esametro e al distico elegiaco e ai metri lirici oraziani, nonché all'individuazione e all'analisi delle 'figure retoriche'. Nel 1984 Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo proponevano con questa «Premessa» i loro *Elementi di teoria letteraria*: «Sono ormai diversi anni che è scomparso dalle scuole il vecchio manuale di «metrica, retorica, stilistica». Confinato nell'elenco delle adozioni entro il limbo dei testi consigliati, esso aveva per la verità sempre condotto una vita umbratile e stenta. La tradizione crociana, con la sua diffidenza verso ogni considerazione tecnica del fatto letterario, lo aveva screditato agli occhi dei nostri stessi insegnanti. Quanto a noi, lo consideravamo la quintessenza del nozionismo: un oggetto inameno, che fortunatamente (per ragioni a noi ignote) il disinteresse generale rendeva poco pericoloso. Poi negli anni d'università, non senza qualche vergogna, ci accorgevamo magari di quanto fosse prezioso, con i suoi schemi un po' impacciati ma funzionali, i suoi elenchi sommari ma orientativi. E una tarda, frettolosa consultazione, allo scopo di capire meglio Auerbach o Spitzer, Barthes o Jakobson, ha finito forse per consegnarcene un ricordo persino grato. In ogni caso una vaga idea di come fosse fatto un endecasillabo dopo tutto ce l'avevamo; e dopo tutto, attraverso i commenti ai classici greci e latini, qualche nozione sulle

principali figure retoriche ci era pur giunta: potevamo sentirci la coscienza a posto. Ma oggi le cose non sono affatto così semplici. In una scuola e in una cultura che non avevano cessato di essere elitarie era in fondo per noi inevitabile acquisire un'immagine intuitiva, informale, di queste abilità e competenze, quasi una sorta di abito o di costume più o meno 'naturale'. In una scuola e in una cultura di massa infatti presupposti vengono necessariamente meno. Tra lo studente e il testo letterario c'è, per lo più, un vuoto da colmare, un silenzio reciproco che ostacola la comunicazione anche ai suoi livelli più immediati...».

Davo inoltre molto spazio alla illustrazione dei rapporti di intertestualità, anche qui battendo con la necessaria insistenza contro il feticcio della 'originalità'. Il poeta antico non va in cerca dell'originalità, al contrario. Come affermava Heinze, il suo compito è «überlieferetes weiter zu überliefern», tramandare il già tramandato. Virgilio fu biasimato, lo sappiamo da Servio, per avere 'inventato' l'episodio delle navi trasformate in ninfe nel nono dell'*Eneide*: *figmentum hoc licet poeticum sit, tamen quia exemplo caret, notatur a criticis*. «La μίμησις o *imitatio* non era una colpa ma una legge» (Janssen). È importante ricordare sempre che il poeta antico si basa su un materiale che è continuamente presupposto, elabora una materia preesistente e non si preoccupa di far sparire le tracce, anzi tende programmaticamente a renderne possibile l'individuazione, «vuole che siano riconosciute» (Seneca, *suas.* III 7): *palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci*. Molte pagine (*tutte* le pagine, secondo Julia Kristeva, Σημειωτική, 1969) si costruiscono come un mosaico di citazioni (sulle *Bucoliche* come *Mosaikarbeit* v. Kroll, *Verständnis* 157; sulla lingua poetica che diventa sempre più un centone dalla lingua dei secoli precedenti, *ibid.* 154). O come un palinsesto in cui la *scriptio superior* non tenta di occultare la *scriptio inferior*. E le allusioni, come ha insegnato Pasquali, non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricorda chiaramente del testo cui si riferiscono.

Il lettore antico 'si ricordava'. Sono cose note, ma in genere non proprio famigliari alle matricole dei nostri corsi universitari. Ho trovato studenti che non sapevano cosa fossero le Idi di marzo o cosa fosse un liberto, e molte volte ho preferito non approfondire. Pare del resto che ci siano in parlamento persone che non conoscono la data della scoperta dell'America o della presa della Bastiglia.

E perciò, leggendo Tibullo, e poi nel commento per la BUR, lascio da parte le tirate sull'intensità e sincerità del sentimento, sulle elegie come documento umano, sui «gridi dell'anima e la vivissima sensibilità romantica» (cose scritte da chi non aveva imparato la lezione di Pasquali, vedere ad es. *Orazio lirico*, 482 per l'elegia I 9), per privilegiare invece lo studio dell'elegia come sede di una *operazione letteraria*, come un luogo cioè entro i cui confini – in una complessa tensione e interazione tra modelli, codici propri del genere letterario 'elegia', strutture retoriche di supporto (ivi compreso il materiale mitologico, rapidamente canonizzato), limiti in alto e in basso delle risorse lessicali (ogni genere letterario antico ha i suoi «unpoetische Wörter», rigorosamente selezionati) si realizza una scrittura in larga misura artificiale e che tuttavia ha tutta l'illusoria 'verità' del vissuto quotidiano.

Quanto alla metrica, ho sempre insistito sulla nozione di ‘arte difficile’, un’arte che moltiplicava le difficoltà dell’esecuzione attraverso una serie di ‘leggi’ e di divieti. Il motto, si sa, era «von der Freiheit zur Strenge» (Wilamowitz, *Griechische Verskunst*), dalla libertà al rigore: una poesia che «danza in catene» (Nietzsche). «Sia proscritto il comodo ritmo che, a somiglianza di uno stivale troppo largo, può essere lasciato e preso da qualsiasi piede», prescriverà il parnassiano Th. Gautier, e P. Valéry dirà che «le calzature troppo strette possono fare inventare nuove danze».

E l’esametro era davvero una calzatura molto stretta. Qualche esempio. Ennio scrive (*ann.* 377 Vahl.² = 525 Skutsch)

nos sumus Romani qui fuimus ante Rudini,

dove la -s finale di *sumus* ‘non fa posizione’, come si diceva ai miei tempi, e *nossumu* è un dattilo. È che il poeta latino aveva bisogno di dattili, «musste sich Daktylen schaffen», data la prevalenza nella lingua di sillabe lunghe, l’esclusione dall’esametro delle parole cretiche tipo *arbores*, *consules* seguite da inizio consonantico (se c’era inizio vocalico la sinalefe, possibile, era condannata dalla buona tecnica versificatoria), ecc. Questa stessa esigenza spiega i cosiddetti plurali ‘poetici’, *litora*, *uulnera*, *otia*, che sono dei comodi dattili. Diffusissimo in tutta la poesia arcaica, il fenomeno della -s caduca non è più ammesso dai neoteri in poi. In Cicerone poeta lo troviamo nella giovanile traduzione da Arato, ma in *Orator* 161 si afferma che i *poetae noui* ormai *fugiunt* questa *offensio in uersibus*. Si era creata una difficoltà in più.

Doveva essere evitata fine di parola dopo la prima breve del quarto dattilo, non era gradita nella parte ‘debole’ (*biceps*) del secondo e del terzo piede. Virgilio non fa mai coincidere una parola col secondo spondeo, conformandosi alla rigida struttura verbale dell’esametro callimacheo (legge di Hilberg, se ricordo bene), e il suo esempio è largamente seguito. Di qui i dubbi sulla natura esametrica del celebre incipit degli *Annales* di Tacito

Vrbem Romam a principio reges habuere,

dove al secondo piede, spondeo, c’è coincidenza piede-parola. Se è un esametro, ha detto qualcuno, è un esametro fatto «nur für Barbarenohren», solo per orecchie di barbaro.

In proposito mi permetto di aprire una breve parentesi, sempre col rischio di dire cose più che note (è il rischio che si corre sempre quando si parla a un uditorio che non si conosce. Vieni fatto di pensare a Lucilio che non voleva essere letto *neque... ab indoctissimis neque a doctissimis, quod alteri nihil intellegerent, alteri plus fortasse quam ipse*: Cic. *de orat.* II 25). La presenza di versi nella prosa era dagli antichi considerata un difetto, *multo foedissimum*, secondo Quintiliano (*inst.* IX 4,72), se il verso è completo, come il novenario

Quel ramo del lago di Como.

E tuttavia, e questo è meno noto, coloro (Tiberio?) che provvidero a far incidere il testo delle *Res gestae* di Augusto non si preoccuparono di iniziare con due esametri,

Rerum gestarum diui Augusti quibus orbem
terrarum imperio populi Romani subiecit,

e non si può pensare che non se ne rendessero conto, con un testo del genere. O che si trattasse di *imprudencia* (Cicerone, *Orator* 189: *uersus saepe in oratione per imprudentiam dicimus. Est id uehementer uitiosum*).

Ma dopo questa breve *digressio per parebasin facta*, per usare la terminologia della retorica antica, e di retorica stiamo parlando, torniamo *ad propositum* (*aphodon uocant*, Quint. *inst.* IX 3,87).

Nei versi senza tritemimera la parola che inizia con la seconda breve del dattilo iniziale doveva terminare con la pentemimera, cfr. *ecl.* I 16

ante pererratis.

Un esametro con parola pirrichia, tipo *pate(r) ipse*, dopo la tritemimera non doveva cominciare, dopo Callimaco, con parola trocaica. Si doveva evitare parola giambica a cavallo tra secondo e terzo piede, per cui

admiranda tibi

in *georg.* IV 3 diventa un'eccezione, probabilmente calcolata (una *κακία* può sempre diventare *ἀρετή* nell'estetica antica), in cui la parola che comincia prima dell'inizio del secondo dattilo (*admiranda*) termina con la prima breve del dattilo stesso. Altrettanto calcolata, probabilmente, è la *Wortgrenze*, di norma evitata, dopo il quarto trocheo in *Aen.* I 417

ture calent arae sertisque recentibus halant

con fine di parola tra *tisque* e *re*.

Una parola bacchea, come *Achilles* o *capillis*, poteva teoricamente essere collocata in cinque sedi del verso, ma per altrettante ragioni la troviamo quasi solo alla fine dell'esametro. L'accento tonico poteva coincidere o non coincidere con l'ictus. Nel primo verso di un'opera, «um der proömialen Klarheit willen» (Lausberg, § 272), si evitavano le sinalefi, vedi l'*incipit* delle *Bucoliche*, delle *Georgiche*, dell'*Eneide*, dei *Fasti* e di tutte le opere di Orazio. E così via.

Naturalmente non era richiesto che gli studenti memorizzassero tutte queste minuzie, fornite del resto a piccole dosi, queste 'leggi' che sembrano fissate «arbitrarily to make the game harder» (Wilkinson; quando Kroll parla della pratica di «ridurre le difficoltà dell'esametro per mezzo di varie piccole facilitazioni» e di «procedimenti che facilitano la versifi-

cazione», parla di altre cose, enallage, endiadi, plurali poetici, ecc: vedi Lunelli, *La lingua poetica latina*, 1980², 24-35).

Ma era per me importante che toccassero con mano il versante 'tecnico', di altissimo artigianato, della creazione poetica, della esasperata finezza dell'artificio. Che certo confidava nella complicità dotta dei destinatari. E non solo dei competenti. Se una sillaba veniva misurata da un attore in modo errato, *aut contractione breuius aut productione longius*, veniva giù il teatro, *theatra tota reclamant (de orat. III 196)*.

«Das beste Obst reift an Spalieren», ha scritto E.R.Curtius, la frutta più bella matura nelle serre, non all'aperto e spontaneamente.

Era ostile alle «cosiddette analisi tecniche» di opere poetiche Benedetto Croce, che nel 1936 scriveva (*La poesia*, p. 157): «... non fanno altro che abbassare l'opera poetica al grado di un prodotto dell'industria, di un oggetto congegnato, del quale si smontano i pezzi, le ruote, le molle per mostrare come è composto. Con questo procedimento si falsifica in lavoro di calcolo e congegno quella che è espressione poetica, l'anima poetica sfugge sempre». Già, sfugge l'anima poetica. Non ci stupiamo, oggi del fatto che i formalisti russi, la scuola di Praga, lo strutturalismo francese, la nuova ermeneutica tedesca, la Rezeptionsästhetik, le correnti semiotiche, il decostruzionismo di Derida, e i marxisti, abbiano ignorato Croce. Non è stato confutato, scrive René Wellek in un importante saggio sull'estetica di Croce, ma piuttosto semplicemente scavalcato, lasciato da parte, considerato irrilevante. E la mia generazione è cresciuta, culturalmente, negli anni (che furono decenni poi) dell'egemonia crociana. Sembra che siano trascorsi dei secoli.

Quanto alle figure retoriche, posso dire che hanno sempre suscitato una divertita curiosità e un imprevisto interesse negli studenti. Cercavamo tutti insieme, in tutte le direzioni, come in una caccia al tesoro. Non ho dedicato molto spazio alle diverse classificazioni delle figure, a volte divise in figure 'di parola' e figure 'di pensiero', o in fonetiche e dell'ordine (*Klangfiguren* e *Stellungsfiguren*) del significante, e figure del significato, oppure riunite in metaplasmi, metatassi, metasememi e metalogismi dal Gruppo μ (1970), e infine dei tropi, con le insidie del dibattito, Umberto Eco e Gerard Genette tra gli altri, su metafora e metonimia, che Jakobson e Lacan hanno collegato ai meccanismi inconsci, spostamento e condensazione, descritti da Freud (beffardo Montale, con il poeta «estasiato dalla sua ipallage» che finisce «nella cantina dove / si mettono le trappole per i tropi»). Si sa, del resto, che la terminologia è abbastanza fluttuante, lo stesso fenomeno ha nomi diversi e fenomeni diversi hanno lo stesso nome.

Mi basta ricordare, per quanto concerne le figure di suono, che esse venivano naturalmente valorizzate dalla lettura ad alta voce praticata normalmente dagli antichi. Tutti conoscono la celebre pagina in cui sant'Agostino descrive la sua sorpresa nel vedere sant'Ambrogio leggere in silenzio: *oculi ducebantur per paginas, uox autem et lingua quiescebant (conf. VI 3,3)*. Era, per lui, qualcosa di assolutamente nuovo.

Ho preferito fornire, empiricamente e artigianalmente, una ricca esemplificazione, sul chiasmo, per esempio, che è figura di pensiero per Lausberg, *Stellungsfigure* per Szantyr. Partendo da *Tityre tu... tu Tityre* e dal *nudus ara sere nudus* di *georg.* I 299, passando attraverso *Siena mi fé disfecemi Maremma*, *Le donne e i cavalier*, *l'arme e gli amori*, *Amore in Grecia nudo e nudo in Roma*, *sopire e troncane, troncane e sopire*, siamo arrivati ai libretti d'opera (*le gole di Napata*, *di Napata le gole*; *il serto perde il re*, *il consorte l'onore*; *tu non sai quanto soffrì*) e fino a Montale *La raffica che t'incollò la veste*, sdrucchiolo in chiasmo con l'ossitona, dattilo contro anapesto.

Abbiamo schedato centinaia di casi di chiasmo. «Wachet, betet, betet, wachet» (BWV 70); «que vous alliez faire pipi chez la comtesse Caca ou caca chez la baronne Pipi» (Proust) ... Ma vi sono chiasmi di ogni specie. Per Aristotele «non un ritmo abbracciante tutto il discorso determina le parti, ma due κῶλα con un movimento opposto, ad es. peone primo, –UUU, all'inizio del primo κῶλον e peone quarto, UUU–, alla fine del secondo». Vi sono giochi tra vocali e semivocali, come in *Aen.* X 322-323

iactat inertis,
intorquens iaculum.

Giochi di corrispondenze e simmetrie: *Maecenas* è invocato nelle *Georgiche* a I 2, II 41, III 41, IV 2. La fronte del sonetto, originariamente otto versi a rima alterna, viene trasformata dagli stilnovisti e da Dante in due volte di quattro versi (ABBA, ABBA). In Omero (*Od.* V 215 e VII 241) e in Virgilio (*Aen.* II 185) domande e risposte sono disposte in ordine inverso, e cf. Cic. *Att.* I 16,1: *respondebo tibi ὑστερον πρότερον*, Ὀμηρικῶς. Eccetera.

Molto ricercati gli esempi di antimetabolé, o chiasmo 'complicato' o *commutatio*: Sen. *epist.* 5,6 *magnus ille est qui fictilibus sic utitur quemadmodum argento, nec minor ille est qui sic argento utitur quemadmodum fictilibus*. È la forma più forte dell'antitesi, per Norden, *Kunstprosa* 229ss., una struttura molto frequentata da Cicerone, cfr. per es. *Brutus* 148.

Un'altra figura alla quale eravamo molto affezionati era la catena o *gradatio* o *klimax* (Quint. *inst.* IX 3,54; Lausberg §§ 619 e 623), che è lo sviluppo di una *anadíplosis* del tipo *uiuit: uiuit? Immo uero etiam in senatum uenit; maxima Gallo, / Gallo...*:

luce intellettual, piena d'amore;
amor di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore
(*Par.* 30,42)

Non cala il ferro mai ch'a pien non colga,
né coglie a pien che piaga anco non faccia,
né piaga fa che l'alma altrui non tolga
(*Ger. lib.* IX 23).

Leggiamo in Cicerone, *Pro Sex. Roscio Am.* 75: *in urbe luxuries creatur, ex luxurie existat auaritia necesse est, ex auaritia erumpat audacia*; *Pro Milone* 23, 61: *neque uero se populo solum sed etiam senatui commisit, neque senatui modo sed etiam publicis praesidiis et armis, neque his tantum uerum etiam...*

E in San Paolo, *Lettera ai Romani* 8,29: *quos autem praedestinauit, hos et uocauit; et quos uocauit, hos et iustificauit; quos autem iustificauit, illos et glorificauit*. Citerei ancora Seneca, *contr.* X 5,22 *ex captiuo cocus, ex coco lecticarius, ex lecticario usque in amicitiam Caesaris felix*. E infine, come era da aspettarsi, un secentista, il padre Orchi: «al Paradiso io miro; mirando, ammiro; ammirando, aspiro; aspirando, sospiro; sospirando, respiro; respirando io spero...».

La 'figura' che ha incontrato il maggior successo è stata però l'icona. Non affronteremo qui il problema se i suoni possano avere un autonomo valore espressivo, indipendentemente dal senso (suggerisco la lettura di un libro molto bello, G.L.Beccaria, *L' autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, 1975). Lo affermava, in un vecchio dibattito (bibliografia più recente, ma ovviamente da aggiornare, in Traina, *Forma e suono*, 1977; *Epilegomeni a Forma e suono*, MD IX 1984) Marouzeau, *Précis de stylistique française*, p.17, lo negava, in un libro forse dimenticato, P.Delbouille (*Poesie et sonorités*, 1961), polemizzando con St.Ullmann, *Précis de sémantique française*, 1959². Ma sembra, evidente che sia il *taratantara* di Ennio sia il *quadrupedante* ecc. di Virgilio possono essere perfettamente avvertiti anche da chi non conosce il latino. La moglie di Bloom, la Molly dell'*Ulysses*, gusta le sonorità dell'italiano senza saperlo nemmeno pronunciare.

È noto che si ha un'icona quando il segno linguistico presenta qualche somiglianza o affinità formale con l'oggetto che deve denotare. È il progressivo, dileguarsi della luce in Catullo 5 (*occidit breuis lux*: tre sillabe, due sillabe, una sillaba) e nello stesso carme il RUM... RUM del borbottare dei vecchi *seuiores*, con la chiara valenza fonosimbolica del chiasmo RUM... RUM unito all'allitterazione sillabica di *SEnum SEueriorum* (Traina). Stupendo in Virgilio *Aen.* VII 9 *Luna negat, splendet treMULo sub LUMine pontus*, con la struttura speculare MUL LUM adibita a suscitare l'immagine dell'acqua che rispecchia i raggi della luna. Iconico può essere uno iato: *euolat infelix et femineo ululatu* è icona dell'urlo disperato della madre di Eurialo in *Aen.* IX 477. Può essere iconico un ictus, per chi crede nell'ictus, come ci credeva il Pascoli: in IV 695 *luctantem animam* e in IX 333 *sanguinea singultantem atro* abbiamo l'icona del singulto. Ancora l'*Eneide* IV 278 (Mercurio scompare agli occhi di Enea): *et procul in tenuem ex oculis euanuit auram*: «the elision after *tenuem* is subtle: the syllable vanished just as the god does» (Austin). In *Aen.* IX 346 *sed magnum metuens se post cratera tegebat*, il monosillabo *se* si nasconde tra i polisillabi come il malcapitato Reto che tenta di sfuggire a Eurialo e si appiatta dietro il grande cratere (un celebre monosillabo iconico ricorre anche in Orazio, *ars* 139 *parturient montes, nascetur ridiculus mus*, dove è visibile il 'complimento' a Virgilio, *Georgiche* I 181 col monosillabo

finale e l'omeoteleuto). In *Aen.* X 360 *Troianae acies, aciesque Latinae / concurrunt, haeret pede pes densusque uiro uir*, abbiamo con *acies acies, pede pes*, e *uiro uir* l'icona del corpo a corpo; e in *Aen.* X 482-484 l'ampio arco sintattico tra *at clipeum* e *perforat ingens* visualizza il lungo percorso distruttore della lancia di Turno che sfonda le difese di Pallante. A XII 473s., nella similitudine della rondine, un lungo iperbato divarica la coppia epiteto-sostantivo collocando l'uno all'inizio di verso, l'altro in clausola nel verso successivo (Traina):

nigra uelut magnas nomini cum diuitis aedes
peruolat et pennis alta atria lustrat hirundo.

Segre (*Letteratura italiana Einaudi* 4, 62) cita come esempio di icona anche il celebre

saxo cere comminuit brum

tramandato da Servio, dove la tmesi «spezza il cervello anche linguisticamente». Ma il verso è «wrongly ascribed to Ennius» (Skutsch, 66). Non abbiamo ricordato, perché cosa fin troppo nota, che natura iconica ha anche l'onomatopea, in cui è particolarmente vistosa la somiglianza col referente (abbiamo citato *Aen.* IX 477 per l'urlo della madre di Eurialo e il non grammaticalizzato *taratantara*). In Petrarca leggeremo (*sonetto* 157) *fiamma i sospir, le lagrime cristallo*, dove il gioco della velare sonora e della sorda è icona del pianto che si solidifica (Orelli). E ancora: nel *son.* 364

Poi che Madonna e '1 mio cor seco in seme
saliro al ciel

con le sinalefi tra *seco* e *in seme* e tra *saliro* e *al* abbiamo l'immagine di un legame realizzata con un legame.

Per la prosa mi limito a fornire due esempi da Tacito. Negli *Annales* «è palese un sensibile distacco dalla retorica» (Syme, *Tacito*, tr. it., 963), che tuttavia affiora inevitabilmente qua e là, per esempio nel discorso di Germanico morente (II 71). Qui il tasso di retorica è alto: anafora, strutture asindetichiche e prolettiche, antitesi, sinonimie, allitterazioni. Ma in genere Tacito è lontano dall'impiegare questi artifici, per lui troppo facili e ovvii. La prima icona si trova a II 61. Germanico sta visitando l'Egitto e naturalmente raggiunge anche le piramidi: *disiectasque inter et uix peruias arenas instar montium eductae pyramides*. L'ampio giro sintattico è studiatamente faticoso: le singole parole sono 'sparse' nell'insieme come le piramidi tra le sabbie e si collegano a fatica, come a fatica si raggiungono le piramidi. La seconda è a VI 50: *iam Tiberium corpus, iam uires, nondum, dissimulatio deserebat*. L'anafora è icona del rapido, appressarsi della morte.

Non deve creare imbarazzo il dubbio sulla volontarietà di queste operazioni, «che comunque si potrebbero addebitare all'inconscio» (Segre) o al «diplopico dormiveglia» di

cui parla Zanzotto (*I linguaggi del sogno*, 504), «per cui da una parte un soggetto procede progettando, dall'altra invece procede generando 'come in sogno'» (tutto il passo è da vedere). Pensiamo alla lettura di S. Agosti (*Il testo poetico*, 39-40) che non solo individua all'inizio di *A Silvia* l'anagramma *Silvia - salivi*, prima e ultima parola della strofa, ma anche vede disseminate nei versi precedenti le forme della *Anrede* alla seconda persona: *te, tua, ta, ta...* Lo stesso Agosti ricorda, la «stupenda formula di Fónagy: la forma sta al contenuto come l'inconscio alla coscienza. Formula che rovescia definitivamente l'idea, sino a ieri universalmente acquisita, del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso verso la chiarezza consapevole di una forma significante; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo...».

Certo, negli scrittori dalle modeste virtù stilistiche, come per esempio Paolo Orosio, le figure retoriche possono ripetersi con monotona e tediosa insistenza e risultare alla fine un'esibizione di muscoli che lascia indifferente il lettore per la sua ripetitività e meccanicità. Citerei solo, per una doverosa concessione al patriottismo locale, la pagina (VII 35,18) sul 'miracolo' della bora che decise la battaglia del Frigido (Vipacco), il 6 settembre del 394, tra Teodosio e l'usurpatore Eugenio: *ora pectoraque hominum nunc inlisis grauiter scutis euerberabat, nunc impressis pertinaciter obstructa claudebat, nunc auulsis uiolenter destituta nudabat, nunc oppositis iugiter in terga trudebat*, ecc. Una turgida retorica da avvocato di provincia, in cui la desolante 'bravura' a buon mercato delle anafore e il troppo facile parallelismo delle strutture sottolinea solo la prevedibilità ritmico-sintattica del periodo.

Il fatto è che l'impiego malaccorto e il cumulo delle figure può smascherare un artificio troppo scoperto, dando la sensazione del trucco, del belletto. Si ha l'impressione, scrive Quintiliano (*inst.* IX 3,102) che «la verità sia assente»: ... *cum ubicumque ars ostentatur, ueritas abesse uideatur*. Anche l'anonimo autore del trattato *Del sublime* ammoniva che «l'uso sapiente delle figure retoriche risulta sospetto, e fa pensare a una trappola, a un'insidia». Ma ricordava anche che «sublimità e passione sono un rimedio e un aiuto mirabile. L'artificio che accompagna la grandezza e la bellezza rimane nascosto e sfugge ad ogni sospetto» (cap. XVII). Sublimità, passione, grandezza, bellezza... E pensiamo subito a Virgilio e a Tacito.

Dieci anni fa sono andato in pensione. Non ho mai saputo quale sia stata la sorte di Morpurgo, dell'ebreo Morpurgo. Non mi è mai capitato di avere tra le mani una copia della mia prima grammatica latina, *Via plana*.