



Cicu, Luciano (1986) *Nel laboratorio di Virgilio: indagine nella dimensione "demiurgica" del comporre*. Sandalion, Vol. 8-9 (1985-86 pubbl. 1986), p. 125-145.

<http://eprints.uniss.it/5478/>

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



a cura di

Antonio M. Battegazzore, Ferruccio Bertini e Pietro Meloni

FRANCESCA CALABI, Eraclito: il cammino della saggezza □ FRANCO TRABATTONI, Sul significato dello *Jone* platonico □ SILVIA CAMPESE, Pubblico e privato nella *Politica* di Aristotele □ ANNA MARIA MESTURINI, Problemi interpretativi in un passo del *De generatione animalium* (alla luce della teoria cromatico-ottica di Aristotele) □ GIORGIO REMBADO, Il problema delle origini della pittura corinzia: una questione di metodo □ PAOLA BUSDRAGHI, *Purgito* (Plaut. *aul.* 753; *cist.* 384) □ LUCIANO CICU, Nel laboratorio di Virgilio. Indagine nella dimensione «demiurgica» del comporre □ LAURA RIZZERIO, Considerazioni sulla nozione di «fede» in Clemente Alessandrino: un esempio di sintesi tra cultura classica e pensiero cristiano (*Str.* II 8,4-9,7) □ ROSANNA MAZZACANE, Nonio e Gellio: ipotesi sulla genesi del II libro del *De compendiosa doctrina* □ ANNA MARIA PIREDDA, La veste del figliol prodigo nella tradizione patristica □ GIOVANNA MARIA PINTUS, Storia di un simbolo: il gallo □ ROSELLA STURA, La I scena del *Pafnutius* di Rosvita □ GABRIELLA LA PLACA, I *Versus de Unibove*, un poema dell'XI secolo tra letteratura e folklore □ STEFANO PITTALUGA, Asini e filosofastri (da Aviano a Vitale di Blois) □ BRUNO ROY - HUGUES SHOONER, Querelles de maîtres au XII<sup>e</sup> siècle: Arnoul d'Orléans et son milieu □ MARIA CRISTINA LAURENTI, Tommaso e Tolomeo da Lucca «commentatori» di Aristotele □ ENZO CADONI, Il latino biblico ed ecclesiastico nei sonetti di G.G. Belli □ Recensioni.

LUCIANO CICU

NEL LABORATORIO DI VIRGILIO.  
INDAGINE NELLA DIMENSIONE «DEMIURGICA» DEL COMPORRE.

1. Di solito un prodotto letterario arriva ai fruitori nella sua redazione definitiva. Il lungo travaglio perciò della concezione e della gestazione, i materiali e la loro ponderata selezione, la ricerca dell'espressione e degli opportuni registri, il faticoso e paziente *labor limae*, necessario perché spesso «la materia è sorda all'intenzion dell'arte», quanto insomma contribuisce all'edificazione dell'opera rimane escluso alla vista del pubblico.

Solo di rado lo studioso s'imbatte in quei segni di dubbio e insoddisfazione che sono le varianti d'autore, ma quasi mai può esaminare i ritagli e gli scarti impietosamente annullati.

Per lo più dunque il concreto operare di uno scrittore ci sfugge e soltanto qualche spiraglio viene aperto dalla decodificazione del testo.

Eppure sarebbe utile conoscere il divenire della costruzione per comprendere le ragioni dei percorsi creativi, giustificare determinate scelte, misurare i valori.

Si pensi allo Zibaldone leopardiano. Quei quaderni destinati alla memoria personale ci introducono nel laboratorio del poeta, mostrano l'opera nel suo *fieri* e conducono alle sorgenti della sua vitalità artistica.

2. Dal mondo classico non è pervenuto nessuno Zibaldone, ma solo commenti e *scholia*, che dall'esterno forniscono scarse notizie sul sistema di lavoro di un poeta antico.

C'è però un caso particolarmente stimolante, che è rappresentato da Virgilio. Il suo metodo, sia per la notevole mole di testimonianze esegetiche che ne accompagnano l'opera, sia perché l'Eneide ci è pervenuta in uno stadio non definitivo e fotografa quindi una tappa del cammino e non il punto d'arrivo, si presta ad essere ricostruito con buon grado di approssimazione.

Questo breve studio si propone perciò di penetrare nel «laboratorio» virgiliano, individuare le attrezzature e i materiali che contiene e possibilmente osservare l'artista nell'atto del comporre.

Per poter correttamente definire il metodo di lavoro, è necessario percorrere tre strade convergenti: identificare il *background*, che forniva all'autore il sostrato ideologico normativo; passare al vaglio le testimonianze anti-che sull'argomento; e specialmente affondare l'analisi nello spessore del testo per portare alla luce le tecniche operative.

### *Il sostrato culturale*

3. Ogni età elabora i suoi parametri di composizione, ai quali di solito gli autori e i critici coevi fanno riferimento: si forma cioè «*une sorte de milieu poétique, d'atmosphère, dont l'écrivain ne peut se dégager sans perdre ses sources mêmes d'inspiration*» (1).

Ciò è vero nell'inquieta epoca moderna, ma lo fu a maggior ragione in quella classica, assai più conservatrice e diffidente nei confronti di quanto non trovava l'avallo della esperienza codificata (2). Uno scrittore, osserva la Guillemin (3), «non poteva contare sull'indulgenza della critica contemporanea, se non poteva appoggiarsi su degli antecedenti». Perciò tendeva a radicare (4) la sua opera nell'*humus* della tradizione sia per quanto riguarda le modalità di composizione sia il patrimonio tematico prodotto e accumulato dal sistema letterario. Ed in primo luogo sottoponeva la sua produzione alla rigida struttura dei generi letterari, con la loro gabbia di norme tecniche, di temi e registri espressivi.

La deviazione dalle regole era rara e quasi mai indolore, come dimostra tra l'altro l'irrompere del callimacheismo sia nella stanca compagine classicistica dell'ellenismo che nella cultura in prevalenza conservatrice della Roma di Silla e Cesare.

---

(1) J. MAROUZEAU, *Sur la qualité des mots*, «Rev. de philol. littér. hist. anc.» 47 (1923), p. 91.

(2) Eloquente la polemica, in ambito ellenistico, di Callimaco contro i Telchini nel prologo degli *Aitia* e a Roma di Cicerone per un verso contro il rinnovamento letterario dei Neoteri (*ad Att.* VII 2, I; *orat.* 48, 161) e di Orazio per un altro (*HOR. ars* 55-59) contro i «puristi» ad oltranza, che rifiutavano l'uso dei neologismi, anche i più cauti. La linea conservatrice si coglie anche nella critica letteraria, come attesta Servio, *ad Aen.* 9, 81 *figmentum hoc licet poeticum esse, tamen, quia exemplo caret, notatur a criticis*.

(3) A. GUILLEMIN, *L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine*, «Rev. Ét. Lat.» 2 (1924), p. 43.

(4) Sull'argomento: G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1974, p. 20.

Lo scarto, la *licentia* (°), si realizzava nel campo linguistico: ma anche qui più nei confronti del *sermo* e della *consuetudo* che della *lexis* poetica. Questa si era infatti irrigidita in una sorta di *langue*, in codice cioè del sottosistema poetico, «un complesso organico, come sottolinea G.B. Conte (°), dei mezzi d'espressione, che gli scrittori hanno già tratto dalla riserva indifferenziata della lingua comune: 'tesoro' che è il risultato collettivo delle loro *paroles*, cioè delle scelte e delle realizzazioni stilistiche in cui essi hanno attuato parte della lingua ordinaria della comunità».

Negli anni in cui Virgilio scriveva, la *langue* poetica era a Roma una realtà. Maturata da Livio Andronico in poi su coordinate aristotelico - teofrastee (°), possedeva un lessico scelto, da cui aveva espulso le durezza arcaiche, rispondeva alle esigenze sintagmatiche del verso, specie di quello eroico, si prestava ad essere impiegata in giuochi fonico - musicali atti a moltiplicare l'espressività semantica, ma specialmente si reggeva su una nervatura retorica, che la rendeva ricca e duttile.

Rafforzata e ormai indiscussa era anche la convenzione sull'uso delle occorrenze sia in rapporto con le opere greche che con quelle latine, con un tacito e ambiguo accordo per cui si consideravano legittime oppure *furta* a seconda che fossero o meno dichiarate dallo scrittore (°).

L'immagine prevalente del poeta era infine quella di tipo ellenistico: un artista dotto, che cercava spesso nelle biblioteche la sua ispirazione (°), si rivolgeva ad un pubblico scelto ed erudito a sé omogeneo per gusto e forma-

(°) Cic. *orat.* 20,68.

(°) G.B. CONTE, *Memoria, cit.*, p. 70.

(°) A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, in *Scritti minori*, I, *Aesthetica*, Torino 1955, pp. 76-237; H.H. JANSSEN, *Le caratteristiche della lingua poetica latina*, in *La lingua poetica latina*, a cura di A. LUNELLI, Bologna 1980, p. 77; A. MICHEL, *Le style c'est l'homme même: la poésie et la tradition de la rhétorique péripatéticienne*, «Rev. Ét. Lat.» 50 (1972), pp. 247-271.

(°) Significative in proposito le affermazioni di Cic. *Brut.* 19,76 *Nec vero tibi aliter videri debet, qui a Naevio vel sumpsisti multa, si fateris, vel, si negas, surripuisti*; e più tardi di PLIN., *nat. hist.* 1,22-23 *Scito enim conferentem auctores me deprehendisse a iuratisimis ex proximis veteres transcriptos ad verbum neque nominatos, non illa Vergiliana virtute, ut certarent, non Tulliana simplicitate qui de Republica Platonis se comitem profitetur, in Consolatione filiae «Crantorem» inquit «sequor»... Obnoxii profecto animi et infelicis ingenii est deprehendi in furto malle quam mutuum reddere, cum praesertim sors fiat ex usura.*

(°) W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica*, I, *L'estetica antica*, Torino 1979, p. 264. Sulla formazione neoterica di Virgilio: A. LA PENNA, *Virgilio e la crisi del mondo antico*, in *Virgilio, Tutte le opere*, Firenze 1967, p. 11, *passim*.

zione, come poteva essere quello dei cenacoli politico-letterari, filologo e critico, padrone della tecnica del verso, ma anche aperto a esperienze diverse ed a compromessi con il mondo letterario precedente.

Questo quadro, evocato qui appena per cenni <sup>(10)</sup>, rappresentava il sostrato comune per la generazione di letterati che operava nell'ultimo cinquantennio della repubblica. Dunque anche per Virgilio. Naturalmente la creazione poetica attingeva esiti diversi per l'influsso di variabili dipendenti dalla qualità dell'*ingenium* e dal grado di *ars* del singolo artista.

In questo spazio si può misurare l'originalità della sua *Stimmung*, frutto non di irrelate effusioni, ma di processi di sintesi gradualì, prodotte da un oscuro e faticoso lavoro.

### *Le testimonianze.*

4. Il metodo di composizione di Virgilio suscitò interesse già presso i contemporanei, ma attrasse l'attenzione anche di biografi e di critici letterari posteriori.

Dovette addirittura esistere un vero trattato sull'argomento «un testo completo sul sistema di lavoro e sulla recitazione di Virgilio, scritto allo scopo di dimostrare la sua reverenza per l'arte e la sua acribia» <sup>(11)</sup>, da cui avrebbe attinto notizie per la sua biografia Suetonio, cogliendo solo «quello che gli interessava e modificando leggermente il testo» <sup>(12)</sup>.

Gli autori del libro, per conoscere aspetti così segreti del procedere artistico di Virgilio, dovevano essere persone ammesse alla sua intimità per stima e amicizia e sono perciò da identificare in quegli *amici...familiaresque*, cui accenna il filosofo Favorino in Gellio (17,10,2).

*Cum Georgica scriberet* — racconta dunque la *Vita Donati* 22 — *traditur cotidie meditato mane plurimos versus dictare solitus ac per totum*

---

<sup>(10)</sup> La condensata brevità è dovuta alla considerazione che si tratta di concetti e nozioni acquisiti in maniera definitiva dal patrimonio collettivo della cultura classica e perciò largamente noti. Per evitare scontate ripetizioni molto, anzi moltissimo è stato affidato alla «memoria dotta» del lettore. Problema per altro non nuovo per chi scrive su Virgilio, come già testimoniava Elio Donato nella *Epistula* di dedica a L. Munazio, premessa alla biografia del poeta: *inspectis fere omnibus ante me qui in Vergilii opere calluerunt, brevitati admodum studens quam te amare cognoveram, adeo de multis pauca decerpsi, ut magis iustam offensionem lectoris expectem, quod veterem sciens multa transierim, quam quod paginam compleverim supervacuis.*

<sup>(11)</sup> K. BÜCHNER, *Virgilio*, Brescia 1963, p. 27.

<sup>(12)</sup> K. BÜCHNER, *Virgilio, cit.*, p. 27.

*diem retractando ad paucissimos redigere, non absurde carmen se more ursae parere dicens et lambendo demum effingere.*

*Amici ... familiaresque P. Vergili, in his quae de ingenio moribusque eius memoriae tradiderunt — gli fa eco Gellio — dicere eum solitum ferunt parere se versus more atque ritu ursino.*

La notizia, che la *Vita* riassume e condensa, viene ora corredata da un commento: *Namque ut illa bestia fetum ederet ineffigiatum informemque lambendoque id postea quod ita edidisset conformaret et fingeret, proinde ingenii quoque sui partus recentes rudi esse facie et imperfecta, sed deinceps tractando colendoque reddere iis se oris et voltus liniamenta.*

Quanto segue esplicita ancor meglio la metafora del *more ursino* e ribadisce che le parti delle opere *quae reliquit perfecta expolitaque quibus imposuit census atque dilectus sui supremam manum, omni poeticae venustatis laude florent: sed quae procrastinata sunt ab eo, ut post recenserentur, et absolvi, quoniam mors praeverterat, nequiverunt, nequaquam poetarum elegantissimi nomine atque iudicio digna sunt.*

La somiglianza sia contenutistica che lessicale fra i due brani, dovuta quasi certamente a fonte comune, si percepisce senza difficoltà, ma la *Vita* attribuisce il metodo solo al momento della composizione delle Georgiche, Gellio invece lo estende all'intera opera.

La *verecundia* di Virgilio, che Plinio <sup>(13)</sup> richiama a proposito dell'Eneide incompiuta, era in realtà una componente fondamentale del suo fare arte sin dalle Bucoliche. Biografi e critici antichi la riconducevano essenzialmente alla *litura*, a quel rigoroso e paziente lavoro di elaborazione formale, che Virgilio stesso <sup>(14)</sup> sintetizzava nella efficace metafora dell'orsa.

In che cosa consistesse nel concreto questo *labor*, lo si può comprendere dalla descrizione, non priva di bonaria ironia, che ne traccia Orazio (*sat.* I 10, 67-74). Se Lucilio, egli scrive, fosse stato dal destino mandato a vivere *nostrorum .. in aevum, detereret sibi multa, recideret omne quod ultra / perfectum traheretur, et in versu faciendo / saepe caput scaberet vivos et roderet unguis.* <sup>(15)</sup>

<sup>(13)</sup> PLIN. *nat. hist.* 7, 114.

<sup>(14)</sup> Sia Gellio (17,10,2) che la *Vita Donati* 22, attribuiscono la metafora direttamente a Virgilio.

<sup>(15)</sup> Ancora più ricca di particolari la descrizione del *labor* in HOR. *ars* 438-451, dove tra l'altro si suggerisce al poeta di essere un *Aristarcus*, un critico impietoso della propria produzione e di non trascurare neppure le più minute imperfezioni, *nugae* per un amico,

Il nodo stava naturalmente nell'individuare che cosa nella frase e in che misura andava considerato *ultra perfectum* e quali alternative il personale senso del *prepon* doveva proporre.

Le parole di Orazio chiariscono comunque come a forza di eliminare il superfluo nella ricerca dell'essenziale i *plurimos versus* si riducevano a fine giornata a *paucissimos*. Né è da credere che il *retractare* si sia fermato alle soglie della notte in quello stadio.

D'altra parte almeno da Catullo fino ad Orazio <sup>(16)</sup> ed oltre fu costante il disprezzo nei confronti dei verseggiatori faciloni e profluenti, mentre suscitava ammirazione chi, a lungo meditando, conduceva a termine con dotta brevità opere perfette.

Virgilio si poneva nella schiera di costoro. La sua diversità scaturiva dal suo *census* e dal suo *dilectus*, dalla sua «discrezione» artistica, dal suo giudizio tecnico-estetico, che come si vedrà, presiedeva non solo alla raffinata limatura, ma prima ancora alla scelta dei materiali contenutistici e linguistici e stabiliva le misure del loro impiego, che i sondaggi testuali individuano e restituiscono nella loro concretezza.

Procedendo nell'esposizione del metodo, ai paragrafi 23-25, la *Vita* si sofferma sulla composizione dell'Eneide e fornisce tra l'altro le seguenti notizie: *Aeneida prosa prius oratione formatam digestamque in XII libros particulatim componere instituit, prout liberet quidque, et nihil in ordinem arripiens. Ac ne quid impetum moraretur, quaedam imperfecta transmisit, alia levissimis verbis velut fulsit, quae per iocum pro tibicinibus interponi aiebat ad sustinendum opus, donec solidae columnae advenirent.*

La composizione dell'Eneide appare subito più complessa. Né poteva essere altrimenti, non solo per la dimensione stessa del racconto e del libro, ma per il livello in cui l'epica era stata collocata nella graduatoria dei generi letterari, che comportava, per la norma del *prepon*, l'impiego di tematiche e situazioni attinenti l'area storica, politica, filosofica e religiosa oltre che, ovviamente, mitologica.

---

*mala seria* per un pubblico di lettori spigoloso e pronto alla malevola derisione. Sul tema anche HOR. *ars* 289-294.

<sup>(16)</sup> CATULL. *carm.* 95; HOR. *sat.* I 4,9-18; I 9,23 e lo stesso Virgilio, *buc.* 6,4-5. Sul problema: A. RONCONI, *Poetica e critica in Catullo*, in *Interpretazioni letterarie nei classici*, Firenze 1972, p. 52; A. LA PENNA, *Virgilio*, cit., p. 15.

Il primo atto secondo la biografia donatiana fu quello di imbastire la struttura generale dell'opera e di distribuire la materia in dodici libri con il preciso disegno di condensare in questa misura i due poemi omerici, *quasi amborum Homeri carminum instar* (Vita 21).

Virgilio avrebbe operato anche una stesura in prosa della trama già *formatam et digestam*. La notizia non sembra del tutto attendibile <sup>(17)</sup>, ma certamente egli dovette organizzare la materia secondo un certo ordine, che può anche aver mutato parzialmente nel processo compositivo. La raccolta dei materiali durò infatti almeno fino al 22 a.C., come lo stesso Virgilio conferma nella lettera inviata ad Augusto e in parte conservata da Macrobio (*sat.* I 24, 11). La loro messa a punto non fu definitiva neanche in quella data, se è vero che prima di dare l'ultima mano volle recarsi in Grecia e Asia per ulteriori conferme e precisazioni <sup>(18)</sup>.

La verseggiatura cominciò ben prima che l'insieme dei materiali fosse stato interamente radunato <sup>(19)</sup>.

*Instituit componere particulatim*, mise in versi cioè episodi singoli, *prout liberet quidque*, secondo l'ispirazione o piuttosto più realisticamente secondo uno schema mentale che gli faceva privilegiare alcuni argomenti rispetto agli altri. I *familiares*, che conoscevano quel procedere, amavano forse pensare al «divino» *impetus*, che alimenta la grande poesia e comunque così vollero tramandarlo alla memoria dei posteri.

Arrivò dunque il momento, in cui la maggior parte degli episodi era compiuta ed egli per avere una visione d'insieme congiunse le varie parti con *tibicines* «brani provvisori messi come «puntelli»» <sup>(20)</sup>, fatti con quel genere di versi dettati al mattino, sui quali si riprometteva di tornare.

Il poema dunque saliva lentamente — i biografati sottolineano il numero degli anni impiegati per realizzare questa fase <sup>(21)</sup> — per successive stra-

<sup>(17)</sup> E. PARATORE, *Una nuova ricostruzione del De Poetis di Suetonio*, Bari 1950<sup>2</sup>, pp. 231-239.

<sup>(18)</sup> *Vita Donati* 35: *anno aetatis quinquagesimo secundo, impositurus Aeneidi summam manum statuit in Graeciam et in Asiam secedere triennioque continuo nihil amplius quam emendare.*

<sup>(19)</sup> G. D'ANNA, *La stratificazione compositiva dell'Eneide*, «Cultura e Scuola» 80 (1981), p. 34.

<sup>(20)</sup> G. D'ANNA, *La stratificazione*, cit., p. 32, n. 7.

<sup>(21)</sup> *Vita Servii* 25-27; *Vita Donati* 25. Le citazioni e i riferimenti alle biografie virgiliane sono tratte da *Vitae Vergilianae antiquae*, ed. Colinus Hardie, Oxford 1967.

tificazioni verso livelli di organicità, pur con continui ripensamenti, di cui restano tracce nelle attuali aporie <sup>(22)</sup>. Quando sopravvenne la malattia e la morte, l'amalgama definitivo era ancora da raggiungere. Nessuna sorpresa dunque se uno scrittore «perfezionista» come Virgilio ne desiderò sinceramente la distruzione. Mancò dunque l'estrema *emendatio* e la decisiva *litura*. In questo stadio, con pochissimi ritocchi <sup>(23)</sup>, il libro è giunto sino a noi, pregnante ancora dell'ansia dell'artista, con il fascino di splendida incompiutezza.

### *Omoiotes.*

5. Nel delineare il sistema di composizione virgiliano le testimonianze antiche insistono anche nel mettere in luce, con diversi punti di vista, l'impiego disinvolto e massiccio delle occorrenze, attinte dalla produzione letteraria latina e il ricorso frequente a brevi traduzioni dal greco.

Tra i primi a sottolineare il fenomeno furono gli *obtrectatores* di Virgilio <sup>(24)</sup>. Q. Ottavio Avito così, racconta la *Vita* 45, raccolse ben otto volumi di *omoiotes*, dove elencò i versi incriminati e le loro fonti. Perellio Fusco poi radunò quelli che considerava i *furta* dell'opera virgiliana.

Gli ammiratori del poeta non negano il fatto; obiettarono però che egli si servì di quei preziosi materiali con somma abilità, tanto che Asconio Pediano nel suo libro *Contra obtrectatores Vergilii* <sup>(25)</sup>, sfida i critici malevoli a imitare, se ne hanno il coraggio, i suoi procedimenti.

Sulla stessa linea si attestano i giudizi di Seneca <sup>(26)</sup>, Quintiliano <sup>(27)</sup> e Gellio <sup>(28)</sup>. Plinio infine paragonando *illa Vergiliana virtus* con la goffaggine e la malafede di certi scrittori, che trascrivevano *ad verbum* senza citare le fonti, passi dei *veteres*, osserva che Virgilio non si limita alla citazione meccanica, ma modifica i *loci* utilizzati con intenti emulativi <sup>(29)</sup>.

Che era poi un atteggiamento comune agli scrittori dell'età augustea <sup>(30)</sup>.

<sup>(22)</sup> G. D'ANNA, *Il problema della composizione dell'Eneide*, Roma 1957, pp. 53-58.

<sup>(23)</sup> *Vita Donati* 41: *summatim emendata*.

<sup>(24)</sup> *Vita Donati* 43-46. Sugli atteggiamenti della critica contemporanea al poeta: G. D'ANNA, *Gli inizi della fortuna di Virgilio*, «Sileno», 1-4 (1979-80), pp. 373-385.

<sup>(25)</sup> *Vita Donati* 46: *cur non illi quoque eadem furta temptarent?*

<sup>(26)</sup> SEN. *controv.* 7,1,27.

<sup>(27)</sup> QUINT. 10,1,56.

<sup>(28)</sup> GELL. 9,9,3.

<sup>(29)</sup> PLIN. *nat. hist.* 1, 22.

<sup>(30)</sup> A. LA PENNA, *Orazio e l'ideologia del principato*, Torino 1963, p. 180.

Il problema del *vertere* andrebbe invero separato da quello delle occorrenze latine, ma in generale, come testimonia con le sue *synchriseis* Gellio<sup>(31)</sup> e si potrà constatare nella successiva analisi, tale distinzione si rivela di modesta importanza, almeno per le sequenze brevi, in quanto il comportamento di Virgilio non presenta sostanziali difformità.

L'occorrenza, quando non è casuale<sup>(32)</sup>, ma è una scelta espressiva dello scrittore, si carica di funzioni allusive<sup>(33)</sup>. Eco lunga di passate emozioni artistiche, è una vibrazione che, viva nella memoria del poeta, ne influenza l'atto creativo, sia che egli si abbandoni al piacere della citazione o che si ponga in atteggiamento emulativo.

Erano queste in fondo le funzioni precipue, che anche la critica antica riconosceva alla *imitatio* e quindi alle occorrenze, come testimonia e chiarisce senza lasciare ombre una pagina del Sublime (XII 2-4): «Molti sono divinamente mossi dall'altrui ispirazione nello stesso modo con cui la Pizia ... invasata dalla potenza del nume, subito detta oracoli secondo l'ispirazione: così dal genio degli antichi giungono agli spiriti degli imitatori.. degli effluvi, dai quali vengono trascinati anche i non troppo dotati di ispirazione, fino ad essere presi da divino furore per l'altrui grandezza.. Fare così non è *plagio*, ma è come ritrarre da belle caratteristiche o da immagini o da altre opere artisticamente elaborate».

Subito dopo, constatando che Platone imita Omero, osserva che lo fa «come un giovane lottatore che sfida un campione già ammirato». E conclude: «In realtà è bella e degnissima questa gara e corona di gloria, nella quale l'esser vinti dagli antichi non è senza onore»<sup>(34)</sup>.

*Sumere*<sup>(35)</sup> dunque dai sacri *veteres* era insieme un atto di omaggio e di sfida, che prevedeva una sicura consapevolezza dei propri mezzi per evitare deprecabili cadute.

<sup>(31)</sup> GELL. 9,9, 4-17; 17,10, 8-19.

<sup>(32)</sup> Puntualizzazioni sull'intenzionalità o meno delle occorrenze, in M. WIGODSKY, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden 1972, pp. 8-15.

<sup>(33)</sup> Sull'arte allusiva: G. PASQUALI, *Pagine stravaganti*, II, Firenze 1968, pp. 275-282; G.B. CONTE, *Memoria*, cit., pp. 1-14; I.A. RICHARDS, *I fondamenti della critica letteraria*, Torino 1976, p. 206.

<sup>(34)</sup> La traduzione è di G. MARTANO, Pseudo - Longino, *Del Sublime*, Bari 1965.

<sup>(35)</sup> Il verbo *sumere* illumina aspetti determinanti della problematica relativa alla «traduzione artistica» e più in generale al rapporto con i modelli. La sua area semantica acquisì, a partire almeno dal II secolo a.C., una nuova accezione tecnico - letteraria. Fu infatti adoperato per indicare quel procedimento con cui gli scrittori latini «prendeivano» scene o per-

Non a caso Asconio Pediano (*Vita* 46) si dichiara convinto che *facilius esse Herculi clavam quam Homero versum subripere*. Il rischio del confronto era sempre presente e quindi anche del ridicolo, se il divario tra il testo citato e il contesto, in cui veniva inserito, era eccessivo.

L'occorrenza infine, proprio per il suo legame col passato, specie quando si moltiplicava in fitta ragnatela, era la testimonianza più tangibile del radicamento di un'opera nel sistema letterario.

Per la produzione virgiliana gli antichi hanno tramandato un elenco piuttosto lungo di fonti greche e latine <sup>(36)</sup>.

Plinio <sup>(37)</sup> avverte che Virgilio *Democriti secutus ostentationem* nel trattare la relazione tra i lavori dei campi e le fasi lunari. Servio <sup>(38)</sup> che si documentò sui testi di Senofonte, Magone, Afro, Catone, Varrone e Cicerone per i problemi agricoli. Seneca il retore <sup>(39)</sup> ricorda che imitò Varrone di

---

sonaggi, se poeti di teatro, o in ambito più vasto, immagini o *loci* dalle opere dei Greci. (Ter. *adelpb.* 9: *eum hic locum sumpsit sibi*). Il verbo sottintendeva l'idea di *eligere*, come rileva Nonio 396,20, interpretando il frammento X,1 Chardin (386-87 M.) di Lucilio: *Horum est iudicium, crisis ut discrimimus ante, hoc est, quid sumam, quid non, quoque locemus*. L'incrocio semantico manifesta che il processo dell'*imitatio* era una operazione guidata dalla *crisis*, dal *iudicium* ovvero dalla scelta ponderata e consapevole dello scrittore, rispondeva cioè a criteri di discrezionalità e di *aemulatio*, che aprivano gli spazi dove si realizzava l'espressione nuova e originale. Era forse questo il motivo per cui la fonte doveva essere dichiarata apertamente, come fanno per primi gli autori comici. E non senza orgoglio: lo scrittore prescelto veniva indicato infatti come il «campione», con cui ci si misurava. Non menzionarlo era quindi un atto di viltà e di paura, un voler evitare il confronto aperto, un appropriarsi della sua opera di nascosto, sottraendone parti, come un ladro (Ter. *adelpb.* 13-14). Non a caso il termine che significa il plagio è *furtum* e *surripere* (Cic. *Brut.* 19,76) il verbo che descrive l'azione di rubare di soppiatto. *Sumere* quindi esprime l'operazione legittima e letterariamente dignitosa: il suo *contratio* è ovviamente riprovevole. Su questa concezione si innesta l'arte allusiva e ne è in fondo una logica conseguenza. Per suo tramite infatti si dichiara la fonte, si richiama l'attenzione del lettore sulla tensione emulativa, lo si coinvolge in una dotta intesa e si manifesta nel contempo la propria raffinata erudizione.

<sup>(36)</sup> Raccolte sistematiche delle occorrenze in Virgilio sono state realizzate da C. REGEL, *De Vergilio poetarum imitatore testimonia*, diss. Gottinga 1907; F. EICHHOFF, *Études grecques sur Virgile, ou recueil de tous les passages des poètes grecs imités dans les Bucoliques, Géorgiques et l'Éneide*, Paris 1925. Numerosi gli studi sul rapporto tra Virgilio e i singoli autori imitati.

<sup>(37)</sup> PLIN. *nat. hist.* 18,75.

<sup>(38)</sup> SERV. *ad georg.* 1, 43.

<sup>(39)</sup> SEN. *controv.* 7,1,27.

Atax (*frg.* 8 Morel) e Quintiliano <sup>(40)</sup> che attinse da Nicandro. Gellio poi <sup>(41)</sup> tramanda una vera lista, dove si leggono i nomi di Omero, Esiodo, Apollonio, Partenio, Callimaco, Teocrito e di *quorundam aliorum* fra i quali di certo anche Pindaro <sup>(42)</sup>. Probo <sup>(43)</sup> infine aggiunge Eratostene, Servio <sup>(44)</sup> e Arato.

Mancano in questa serie i vari Ennio, Lucrezio, Catullo e i molti altri autori latini e greci la cui opera è per noi perduta <sup>(45)</sup>.

Questa ricchezza di fonti rappresenta anch'essa un segnale importante del suo modo di lavorare. Vero *poeta doctus* prima di passare alla fase esecutiva, raduna e ordina i materiali tematici e linguistici e dopo una ponderata selezione li inserisce e li fonde nel proprio tessuto espressivo.

Realizzare questo procedimento nel concreto non è semplice e richiede tempi lunghi, pazienti tentativi e rigorosa professionalità. È necessario imitare l'artigiano, che nella sua officina privata costruisce i manufatti, partendo da materiali più o meno pregiati, ma inerti e grezzi, e lentamente, per stadi successivi, dà loro forma utilizzando l'attrezzatura che possiede e imprimendo al prodotto un grado di finitura proporzionale al livello di abilità professionale acquisito con l'esperienza e alla qualità del destinatario.

La similitudine non è gratuita, ma suggerita dall'insegnamento retorico. Da quest'ambito e dalla memoria scolastica è assai probabile scaturissero le metafore dei *tibicines* e delle *columnae* con cui Virgilio designava rispettivamente i luoghi dell'Eneide destinati a revisione e le parti finite.

Anche i manuali di retorica infatti ricorrevano a similitudini tra l'*ars dicendi* e l'architettura o la nautica per veicolare il concetto che certi procedimenti della scrittura letteraria dovevano modellarsi sull'empirismo della arti pratiche.

Illuminante a questo proposito un passo di Dionisio di Alicarnasso (*de comp. verb.* 6,40): «L'architetto, quando possiede il materiale, con cui sta per costruire la casa, pietre, legno e mattoni e tutto il resto, realizza l'opera prendendosi cura di queste cose: quale pietra o legno o mattone si connetta

---

<sup>(40)</sup> QUINT. 10,1,56.

<sup>(41)</sup> GELL. 9,9,3.

<sup>(42)</sup> GELL. 17,10,8.

<sup>(43)</sup> PROB. *ad georg.* 1,233.

<sup>(44)</sup> SERV. *ad georg.* 1, 354.

<sup>(45)</sup> K. BÜCHNER, *Virgilio, cit.*, p. 379.

meglio con un'altra pietra, legno o mattone; poi come e in quale parte collocare ciascuno dei materiali combinati; per terzo, se qualcosa è difficile da collocare, spezzarla o smussarla tutt'attorno e renderla tale da poterla inserire convenientemente nella costruzione. Anche chi costruisce navi si prende cura delle medesime cose. Simili attenzioni devono avere anche coloro che si apprestino a disporre opportunamente le parti del discorso...».

Per tutto questo però non esistono regole precise, afferma Dionisio (7,44) e solo l'esperienza può insegnare le combinazioni di volta in volta convenienti, ἡ πείρα αὐτῆ διδάσκει.

Determinante a questo punto diventa dunque il *kairòs*, la norma discrezionale che dovrebbe fornire le opportune soluzioni empiriche. «Ma l'arte del *kairòs*, ribadisce ancora Dionisio, non è stata ancora definita da nessun retore o filosofo» né si presta ad essere inquadrata con rigore scientifico». Pertanto «solo chi si esercita molto e a lungo riesce ad impadronirsene» (12,68).

Ritorna in primo piano il ruolo dell'esperienza, che irrobustisce la capacità di giudizio e di valutazione sia del proprio che dell'altrui operare artistico, come osserva anche l'autore del Sublime (46).

La lezione di Dionisio, come quella dell'Anonimo, scaturiva dalla pratica del maestro e del critico militante e rifletteva appieno le convinzioni dell'estetica ellenistica, che attribuiva appunto grande importanza alla μελέτη «l'esperienza dello scrittore e dell'esercizio che gli consente di fare buon uso del suo talento e della sua conoscenza dell'arte» (47) e la poneva con pari dignità accanto alla φύσις — *ingenium* e alla τέχνη — *ars*.

Il poeta insomma doveva agire come ποιητής, nel significato originario del termine: «artefice, non soltanto creatore di poesia» (48). Occorreva pertanto recuperare una dimensione «artigianale», δημιουργική, come appunto sottolinea Dionisio (6,40,3). Non sarà forse un caso che per indicare l'elaborazione formale dell'enunciato non si sia trovato niente di meglio di una metafora tratta dall'officina del fabbro: *labor limae*.

(46) *De sublim.* VI.

(47) W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica, cit.*, p. 284. Sul concetto: Varr. *de re rust.* 1,18,7 (in relazione però alla scienza agricola), ma specialmente Cic. *orat.* 44,150 *stilus exercitatus efficit facile formulam componendi*. Sulla capacità dell'*ars* di «regolare» la produzione letteraria è indicativa la fantasiosa etimologia di Varrone, *frg.* 233 Fun. (*Grammaticae Romanae fragmenta*, Lipsiae 1907): *ars vero dicta est, quod nos suis regulis artet atque costringat*.

(48) W. TATARKIEWICZ, *Storia dell'estetica, cit.*, p. 48.

*Poesia che si «dissolve in musica».*

6. C'è ancora almeno un'altra componente che condiziona il sistema di lavoro virgiliano, di grande importanza per la testura del verso: l'esigenza di musicalità.

La *Vita* donatiana vi accenna a più riprese in forma indiretta. Dapprima (*par.* 26), quando ricorda che il successo delle Bucoliche fu così straordinario che *in scena quoque per cantores crebro pronuntiarentur*. Più avanti (*par.* 28), quando dà notizia sulla «tecnica» di lettura di Virgilio: *Pronuntiabat autem cum suavitate et lenociniis miris*. E aggiunge che dimostrava l'abilità di un attore consumato sia per l'impostazione della voce che per l'espressione del volto e la forza drammatica con cui recitava i suoi versi, tanto da suscitare la gelosia dei poeti contemporanei, come quel Giulio Montano che, a detta di Seneca<sup>(46)</sup>, era solito affermare *involuturum se Vergilio quaedam si et vocem posset et os et hypocrisin*. Infine (*par.* 33), quando, riferendo sulle letture dell'Eneide, afferma che ne recitò alcune parti *pluribus, sed neque frequenter et ea fere de quibus ambigebat, quo magis iudicium hominum experiretur*, con l'intento di saggiarne l'effetto sonoro ed emotivo presso uno scelto uditorio.

La poesia latina, fin dai primordi<sup>(47)</sup>, aveva curato la *compositio* fonico-ritmica, vuoi per il singolare legame antico tra poesia e musica<sup>(48)</sup>, vuoi per la lunga riflessione di filosofi e retori, da Pitagora<sup>(49)</sup> a Platone<sup>(50)</sup>, ad Aristone di Chio, lo stoico<sup>(51)</sup>, a Cicerone<sup>(52)</sup> e Dionisio d'Alicarnasso<sup>(53)</sup>, che aveva fornito in ogni epoca un solido sostrato teorico.

(46) SEN. *controv.* 7,1,27.

(47) S. MARIOTTI, *Letteratura latina arcaica e alessandrinismo*, «Belfagor» 20 (1965), p. 47.

(48) Significative, anche perché scolastiche e quindi componenti basilari della comune formazione culturale, le affermazioni di Dionisio d'Alicarnasso, *de comp. verb.* 11,55-57; 17,104, *passim*. Sul problema dei rapporti musica-poesia: O. TIBY, *La musica in Grecia e a Roma*, Firenze 1942, p. 33, *passim*; B. GENTILI, *Metrica greca. Problemi di metodologia e rapporto metrica musica*, in *Storia e civiltà dei Greci*, III, 6, Milano 1979, pp. 681-684; F. DELLA CORTE, *La filologia latina dalle origini a Varrone*, Firenze 1981 (ed. riv.), pp. 205-210.

(49) IAMB. *Vita Pythag.* 64. Sull'argomento: A. PLEBE, *Breve storia della retorica antica*, Bari 1968, p. 20.

(50) PLAT. *Crat.* 426 c-427 d.

(51) M. POHLENZ, *La stoa*, I, Firenze 1967, p. 97.

(52) CIC. *orat.* 44,150; 49, p. 163.

(53) DIO. HAL. *de comp. verb.* 16-22.

Alla tessitura musicale dell'esametro Virgilio era dunque spinto sì da una norma profondamente radicata nella cultura letteraria e retorica del mondo classico, ma anche dal pubblico competente delle sale di lettura e perfino di teatro e ancora di più da quello della ristretta cerchia cenacolare. Al loro giudizio era affidato il successo e il plauso presso i contemporanei, stimolo non piccolo per gli artisti d'ogni tempo.

La cura delle combinazioni di ritmo e suono si percepisce agevolmente nella struttura metrico-fonica del verso di Virgilio e le soluzioni adottate coinvolgono l'*electio* e la *compositio verborum*, le figure attinenti l'organizzazione musicale della frase (onomotopia, allitterazione, assonanze e talvolta perfino rime) oltre naturalmente ai ritmi, di volta in volta finalizzati ad una precisa espressività. Un insieme che spesso «dissolve — come afferma A. La Penna — la poesia in musica»<sup>(7)</sup>.

Anche tutto questo non sorge spontaneo sulla pagina bianca, ma necessita di molto tempo e molta arte.

#### *L'analisi: georg. I 351-463.*

7. La dimensione «demiurgica» del comporre virgiliano, emersa dalle notizie biografiche e dalle testimonianze di critici e commentatori antichi, resterebbe per noi astratta se non potessimo constatarla nella realtà del testo. La messa a punto del problema sarà pertanto completata da qualche breve sondaggio nell'enunciato di *georg. I 351-463*.

Il passo si presta particolarmente all'indagine sia perché trattandosi di «traduzione», rivela il comportamento di Virgilio di fronte al modello greco sia perché contiene una serie di occorrenze provenienti da varie fonti.

L'individuazione sistematica delle stratificazioni nello spessore tematico-linguistico, l'enucleazione delle diverse componenti e dei meccanismi di assemblaggio e infine la focalizzazione della cura puntuale, con cui ogni esigenza della grammatica poetica veniva saturata, ci introdurranno nel cuore stesso del metodo di lavoro virgiliano.

---

<sup>(7)</sup> Sull'argomento: A. LA PENNA, *Virgilio, cit.*, pp. 26-27; 41; 87-94, J-P. CHAUSSERIE-LAPRÉE, *Una lecture des organisations sonores dans la poésie dactylique*, «Rev. Ét. Lat.» 57 (1979), 355-382; A. MICHEL, *Le style c'est l'homme même, cit.*, pp. 247-271; W. CLARKE, *Intentional alliteration in Vergil and Ovid*, «Latomus» 35 (1972), pp. 276-300, in part. 297; A. DE ROSALIA, *Strutture allitterative nelle Georgiche*, in *Atti del convegno virgiliano sulle Georgiche*, Napoli 1977, pp. 315-344; F. CUPAILO, *Sull'esametro delle Georgiche di Virgilio*, «Boll. St. Lat.» 15 (1985), pp. 3-17.

Di quel centinaio di versi (vv. 351-463) del primo libro delle Georgiche era ben nota anche agli antichi commentatori la matrice aratea <sup>(58)</sup>.

Trattavano dei segni premonitori del tempo, i *prognostica*, e la loro fonte precipua non poteva che essere il poemetto didascalico di Arato di Soli, *Phaenomena*, per la precisione l'ultima parte (vv. 733-1154). Il libro era considerato infatti l'opera più perfetta nel suo genere e circondata dall'ammirazione universale <sup>(59)</sup>, aveva ormai acquisito lo statuto di «classico» e quindi di modello privilegiato per l'imitazione <sup>(60)</sup>. A Roma, sull'onda dell'elogio di Callimaco <sup>(61)</sup>, fu uno dei testi sacri per i neoteri <sup>(62)</sup> e si ebbe le versioni di Cicerone e di Varrone Atacino.

Tutto questo spiega perché Virgilio vi attinse altre volte (*georg.* I 244-*phaen.* 45-48; *georg.* 4,233 - *phaen.* 593). Si era però sempre trattato di echi brevi: mai il confronto si era protratto per una tale estensione.

Un rapporto così prolungato comportava il rischio di asservimento al modello e di accettare il ruolo dell'*interpretes* con le note conseguenze <sup>(63)</sup>. Virgilio vi si sottrae attenendosi alla ormai secolare prassi della «traduzione artistica» consolidata nella letteratura latina <sup>(64)</sup>. Gellio la sintetizza nella formula: *partem reliquit, alia expressit*, che trova puntuale conferma anche in questo passo nella nota di Servio (*ad georg.* I 354): *ex hoc loco prognostica sunt traslata, pauca de multis*.

La trattazione dei *prognostica* nelle Georgiche risulta in effetti notevolmente più breve che nei *Phaenomena*: non viene preso in considerazione l'ultimo centinaio di versi e della parte precedente sono utilizzati i vv. 778-856; 909-1039. Anche in quest'ambito ristretto i tagli appaiono consistenti e di-

<sup>(58)</sup> SERV. *ad georg.* 1, 354.

<sup>(59)</sup> Il successo è documentato da almeno 27 commenti nell'antichità, tra cui uno di Ipparco di Nicea, il massimo astronomo del periodico classico. A Roma ne sono testimoni Varrone Reatino, *sat. Menipp.* 37,204; Cicerone, *de orat.* 1,16,69; *de rep.* 1,14,22; Ovidio, *am.* 1,15,16; Plinio, *epist.* 5,6,43; oltre ovviamente ai suoi «traduttori» Varrone Atacino, Germanico e Avieno. Una trattazione abbastanza esauriente della fortuna di Arato in Cicerone, *Les Aratea*, a cura di V. BUESCU, Paris - Bucarest 1941,19-21; Germanicus, *Les Phénomènes d'Aratos*, a cura di A. LE BOEUFFLE, Paris 1975, pp. XV-XXII.

<sup>(60)</sup> Sul concetto: G.B. CONTE, *Memoria, cit.*, p. 12.

<sup>(61)</sup> CALLIM. *epigr.* XXVII.

<sup>(62)</sup> CINNA, *frg.* 3 Traglia.

<sup>(63)</sup> HOR. *ars* 131-135.

<sup>(64)</sup> Sull'argomento: F. LEO, *Geschichte der römische Literatur*, I, Berlin 1913, p. 53; S. MARIOTTI, *Livio Andronico e la traduzione artistica*, Milano 1952; A. TRAINA, *Vortici barbare*, Roma 1970, pp. 11-12.

versa risulta la disposizione della materia (a *phaen.* 778-856 corrisponde *georg.* I 356-392; a *phaen.* 778-856, *georg.* I 427-446).

Inoltre anche all'interno dei singoli segmenti è violato l'ordine del modello e i vari componenti o trovano diversa collocazione o vengono «contaminati» o danno luogo a immagini nuove oppure sono affatto tralasciati.

Esemplare sotto questo profilo, e vi opereremo il primo sondaggio, il brano che descrive i pronostici dedotti dagli uccelli e da altri animali (*phaen.* 813-927; 999-1032; 1064-1141 - *georg.* I 360-423).

Arato, come si vede, dedica loro ampio spazio, Virgilio è più sobrio: attinge con maggiore frequenza dal primo gruppo di versi, assai meno dal secondo, niente dal terzo.

L'airone (v. 913), che apre la serie aratea, seguito dai gabbiani (v. 916), dalle anatre selvatiche (v. 918) e dalle folaghe marine (v. 918 s.), nella lista delle Georgiche (I 361-364) occupa l'ultimo posto, preceduto dai gabbiani e dalle folaghe marine. Non si fa cenno delle anatre selvatiche.

L'ordine viene dunque scompaginato e le immagini selezionate. Virgilio realizza però anche una sorta di *contaminatio*: i *signa* attribuiti da Arato all'airone (v. 913 s.) vengono ascritti ai gabbiani (v. 361 s.). Anche nello scambio il modulo descrittivo non è usato integralmente e la focalizzazione risulta in qualche particolare mutata. Nel rendere infatti il nesso *κινυμένον κε θάλασσαν* (v. 915) il poeta latino, con una sorta di interpretazione metonimica, descrive l'effetto dell'agitarsi del mare contro le fiancate delle navi. Il centro della scena è ora occupato da una situazione potenzialmente drammatica, *male temperat unda*, e non da una semplice notazione ecfastica.

In breve, Virgilio non si limita a trattare il contenuto del modello come *res nullius* <sup>(65)</sup>, ma stabilisce un rapporto costante di *aemulatio* <sup>(66)</sup> tra le forme espressive.

E su questo terreno che in realtà si attua la «sfida». La tensione non subisce pause e approda di volta in volta a soluzioni diverse. Così *ἐρχηται* (v. 914) è reso con un verbo più suggestivo e proprio, *revolant* ed *ἐξ ἁλός* (v. 915) con *ex aequore*, con un vocabolo cioè di caratura epica non meno

<sup>(65)</sup> Sulla legittimità e i modi dell'operazione: HOR. *ars* 131-135.

<sup>(66)</sup> Sulla concezione virgiliana dell'*aemulari*: A. LA PENNA, *Virgilio, cit.*, p. 49: «Emulare per Virgilio significa sfruttare largamente, ma mostrando continuamente la verità».

del corrispettivo greco. Ma mentre Arato nel verso successivo utilizza come sinonimo l'usuale *θάλασσα*, Virgilio mantiene alto il registro espressivo mediante una sineddoche, *unda*. Nei versi 362-363 riproduce perfino l'inarcatura del testo greco (vv. 918-919) col sintagma *marinae ... fulicae* e colloca l'aggettivo, forse con intento allusivo, in clausola, proprio come nel modello <sup>(67)</sup>.

Un altro breve sondaggio nel gruppo dei tre versi precedenti (*phaen.* 909-912 - *georg.* I 356-359), mentre conferma i criteri enucleati, fa emergere la ricercatezza stilistica di Virgilio, a fronte del pur elaborato testo arateo e ribadisce il rigore filologico della sua lettura.

La materia dei due brani è molto simile: una descrizione della natura con toni e coloritura quasi ossianici.

Arato insiste con tre immagini successive del mare che «s'ingrossa», delle «spiagge che muggiscono forte», e degli «scogli inaccessibili .. tutti risonanti di echi» e solo alla fine accenna alle «alte vette del monte piene di rimbombi» <sup>(68)</sup>.

Virgilio invece distribuisce la materia in modo da ottenere una equilibrata *concininitas* sia contenutistica che formale. Le immagini si susseguono a coppie, marcate da un *aut*, sul ritmo flessuoso delle continue inarcature: *continuo ventis surgentibus aut freta ponti / incipiunt agitata tumescere et aridus altis / montibus audiri fragor, aut resonantia longe / litora misceri et nemorum increbrescere murmur* <sup>(69)</sup>. Ogni combinazione contiene, come si vede, nell'ordine una descrizione del mare e una dei monti.

Il riferimento al *nemorum .. murmur* scaturisce forse, quale idea concomitante da *phaen.* 912 κορυφαί τε βοώμεναι οὐρεος ἄκραι, che gli accende nella memoria l'*ekphrasis* esiodea di Borea, quando nel mese di Leoneon «attraverso la Tracia... sul vasto mare soffia e lo sconvolge, mentre la terra muggisce... e l'immensa foresta tutta intera allora grida» <sup>(70)</sup>.

<sup>(67)</sup> G.B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, p. 17, n. 13, constata il medesimo procedimento fra *buc.* 10, 42-43 e Theocr. 8, 45-47.

<sup>(68)</sup> La traduzione è di G. ZANNONI, Arato di Soli, *Fenomeni e pronostici*, Firenze 1984.

<sup>(69)</sup> Sui rapporti fra Arato, Cicerone, Varrone e Virgilio in questo passo: G. BOCUTO, *I segni premonitori del tempo in Virgilio e Arato*, «Atene e Roma», 30 (1985), pp. 10-11. Sulla musicalità dei versi: A. LA PENNA, *Virgilio, cit.*, p. 41.

<sup>(70)</sup> HESIOD. *op.* 504-510.

La reminiscenza esiodea si mescola con lo spunto arateo <sup>(71)</sup> e gli permette sia di completare lo schema simmetrico sia di evocare, con un effetto musicale, l'eco del vento che attraversa le fronde di un bosco montano.

Non solo, ma Virgilio ha percepito la venatura omerica dell'enunciato greco (*phaen.* 911 - *Il.* 17,264 s.) e l'ha riprodotta contaminandola <sup>(72)</sup> con un altro luogo dell'Iliade (4.422), cui meglio si accosta il suo *resonantia longe / litora*.

La trama lessicale è tutta intessuta, come nel passo esaminato, di parole «belle» <sup>(73)</sup>, codificate nella *lexis* poetica e contribuisce a fissare ai più alti livelli il registro espressivo.

8. Nei *prognostica*, accanto alla reminiscenze greche, si registra anche un flusso di occorrenze latine.

Virgilio non ignorava, né poteva, gli scrittori che a Roma prima di lui si erano misurati con la difficile materia del poema arateo, come Cicerone e Varrone Atacino. Certo la modesta stima, che dovette nutrire <sup>(74)</sup>, come d'altronde l'intera antichità <sup>(75)</sup>, verso la produzione poetica di Cicerone, limitò i contatti con i suoi *Aratea*, anche se non al punto di trascurarli del tutto <sup>(76)</sup>. Le tracce sono piuttosto labili, ma il *tumescere* di *georg.* I 357 po-

<sup>(71)</sup> Il procedimento di «contaminazione» è attestato più volte. Un rapporto triangolare di Virgilio con Omero-Arato, e con Teocrito - Arato, oppure con Lucrezio - Arato ha messo in evidenza G. PERROTTA, *Virgilio e Arato*, «Atene e Roma» 5 (1924), pp. 13-18. G.B. CONTE, *Memoria*, cit., pp. 5-8, ne sottolinea uno con Catullo-Omero. Sull'imitatio di Omero attraverso Nevio ed Ennio: G. D'ANNA, *Ancora sul problema della composizione dell'Eneide*, Roma 1961, pp. 18-19.

<sup>(72)</sup> La tecnica non è nuova, era anzi comune ai poeti ellenistici, come osserva K. KUIPER, *Studia callimachea*, I, *De hymnorum I-IV dictione epica*, Lugduni Batavorum 1896, p. 54; i poeti alessandrini *miscendo... duos inter se locos homericos eruditionem suam simul ostentant et doctam auditorum voluptatem augere student*. Sul problema: A. RONCONI, *Arato interprete di Omero*, in *Filologia e linguistica*, Roma 1968 pp. 45-107; A. TRAINA, *Variazioni omeriche di Arato*, in *Vortit barbare*, cit., pp. 205-220.

<sup>(73)</sup> Per la definizione di «parole belle»: ARIST. *rhet.* III 2, 1405 b, 6-7. Il concetto influenzò a lungo la teoria del linguaggio letterario e poetico in particolare e venne fissato definitivamente da Teofrasto nel suo *Peri lexeos*, come testimonia anche DIO HAL. *de comp. verb.* 16, 101, Cfr. anche CIC. *de orat.* 3,37,150; HOR. *epist.* 2,2,111; PETRON. 118, 4. Sul l'argomento: W. KROLL, *La lingua poetica romana*, in *La lingua poetica latina*, cit., pp. 5-6.

<sup>(74)</sup> G. PERROTTA, *Virgilio e Arato*, cit., p. 1, n. 1.

<sup>(75)</sup> J. SOUBIRAN, *Ciceron, Aratea*, Paris 1972, pp. 69-72.

<sup>(76)</sup> È questa anche l'opinione di A. TRAGLIA, *La lingua di Cicerone poeta*, Bari 1950, p. 264; B. LUISELLI, *Sulla composizione degli Aratea ciceroniani*, «Riv. Cult. Class. Med.» 6 (1964), p. 161; L. GAMBERALE, *L'acredula di Cicerone: una variante d'autore?*, «Studi

trebbe anche essere eco di Cic. *Arat. frg.* 3,2 Soubiran. Siamo naturalmente nel campo delle occorrenze «verbali», spesso casuali e potrebbe quindi trattarsi di coincidenza fortuita.

Ben diverso invece si rivela il rapporto con Varrone Atacino, in particolare con il *frg.* 22 Morel, segnalato da Servio *ad georg.* I 375, a sua volta già libero «rifacimento» <sup>(7)</sup> di *phaen.* 942 ss; 954 ss.

Conviene riportare l'intero passo varroniano per poter constatare come letteralmente Virgilio lo smonti e lo riusi a piccoli moduli in *georg.* I 375-387:

*Tum liceat pelagi volucres tardaeque paludis  
cernere inexpletas studio certare lavandi  
et velut insolitum pennis infundere rorem;  
aut arguta lacus circumvolavit hirundo,  
et bos suspiciens caelum - mirabile visu  
naribus aerium patulis decerpsit odorem,  
nec tenuis formica cavis non evehit ova.*

Il primo contatto compare proprio nel v. 375 *aut bucula caelum / suspiciens patulis captavit naribus auras.*

Il messaggio del testo greco (v. 955) «i buoi .. volgendo gli occhi al cielo ne fiutarono l'odore nell'aria» è reso fedelmente da Varrone, come anche da Cicerone (*frg.* 3,10), pur non senza qualche tentativo di *aemulatio* formale. Virgilio costruisce il suo testo non sul modello arateo direttamente, ma su quello varroniano, come tra l'altro segnala subito *bucula*, che è singolare come *bos* del frammento, contro il plurale βόες (v. 954) di Arato e *boves* di Cicerone (*frg.* IV, 10 Soubiran).

La seconda occorrenza si incontra nel v. 377. Virgilio questa volta adotta un verso varroniano integralmente: *aut arguta lacus circumvolavit hirundo*, secondo una prassi che si riscontra anche in rapporto ad autori greci e latini <sup>(8)</sup>.

Ital. Filol. Class., 43 (1971), p. 252; J. SOUBIRAN, *Ciceron, Aratea, cit.*, 78-79; G. BOCUTO, *art. cit.*, p. 13. E. ROSTAGNO, *Quae Romana exempla Vergilius in Georgicis secutus sit*, Firenze 1888 e G. PERROTTA, *Virgilio e Arato, cit.*, p. 213 n. 1, propendono per negare un rapporto fra i due autori.

<sup>(7)</sup> G. PERROTTA, *Virgilio e Arato, cit.*, p. 11. Il frammento in relazione con il passo delle Georgiche è stato esaminato anche da G. PASQUALI, *Arte allusiva, cit.*, pp. 280-282.

<sup>(8)</sup> GELLIO (13,27) e MACROBIO (*sat.* 5,17,5) avvertono che *georg.* 1,437 è un calco quasi integrale di un verso di Partenio. Altri esempi del medesimo procedimento: *buc.* 3,1-2 - Theoc. 4,1-2; *georg.* 1,246 - *Arat. phaen.* 48. Tra le «allusioni» latine, oltre a Varrone, *Aen.* 6,460 - Catull. 66,39.

L'imitazione continua nel v. 379, con un sintagma variato per cataresi: *evebit ova* diventa *extulit ova*. Intatto resta invece il nesso *pelagi volucres* del v. 382, collocato tra l'altro nella medesima sede dell'esametro.

Il successivo v. 385, *largos umeris infundere rores* ricalca con modesti mutamenti il v. 3 del frammento. Una simile operazione viene eseguita anche per il v. 387, ispirato senza dubbio dal v. 2.

Nessuna parte del frammento dunque è stata trascurata, ma è sufficiente confrontare l'ordine rispettivo dei versi e degli argomenti, per capire con quale spirito e metodo Virgilio se n'è servito. Se si eccettua il v. 377, volutamente e quasi provocatoriamente allusivo <sup>(79)</sup>, egli ha operato variazioni spesso migliorative: si pensi alla espressività di *gestire* (v. 387) a fronte di *certare* (v. 2) o di *bucula*, «diminutivo pieno di dolcezza» <sup>(80)</sup> per lo spento *bos* o la reminiscenza omerica del v. 384 <sup>(81)</sup>, assoluta novità rispetto al modello greco e a quello latino.

Sono tutti segni che il poeta ha il pieno dominio del materiale utilizzato e che il flusso di reminiscenze non soffoca la sua voce inconfondibile. Basterà citare ancora due esempi a conferma.

In *georg.* I 390 ss. *ne nocturna quidem carpentes pensa puellae | nescivere hiemem, testa cum ardente viderent | scintillare oleum et putris concreescere fungos*, l'osservazione del presagio scivola in secondo piano e nella nostra mente resta il quadro di un interno operoso, con giovani donne intente a filare al lume fioco della lucerna, mentre arrivano i primi freddi. «C'è qualcosa di segreto, di raccolto, di intimo»; sulla scena aleggia davvero «un'ombra di lieve malinconia», tutta virgiliana <sup>(82)</sup>. Ed infine in *georg.* I 411-414 i corvi, che prima della pioggia *in foliis strepitant* e dopo volano *progeniem parvam dulcisque revisere nidos* offrono un saggio di quella «umanizzazione» degli animali, che permea tante pagine del poema georgico.

9. Nei passi considerati, ma non solo in essi, l'enunciato di Virgilio è

<sup>(79)</sup> Sulla poesia allusiva in Virgilio: J. KNIGHT, *Virgilio romano*, Milano 1949, pp. 51-53; P.V. COVA, *Arte allusiva in Georg.* IV 471-484, in *Atti del convegno virgiliano sulle Georgiche*, Napoli 1977, pp. 281-303.

<sup>(80)</sup> G. PERROTTA, *Virgilio e Arato, cit.*, p. 11. Sulla connotazione del termine cfr. anche V. TANDOI, *Le Bucoliche*, in *Lecturae vergilianae*, I, Napoli 1981, p. 308.

<sup>(81)</sup> G. PERROTTA, *Virgilio e Arato, cit.*, pp. 12-13.

<sup>(82)</sup> A. SALVATORE, *Scienza e poesia in Roma. Varrone e Virgilio*, Napoli 1978, p. 104.

risultato di un procedimento complesso, mediante il quale gli apporti multilaterali, come in un crogiolo, bruciano e si fondono in una nuova sostanza. Nessuna fase del processo, anche la piú minuta, sfugge al controllo dell'artista. Il suo comporre non concede niente all'improvvisazione. Sulla prima stesura lavora con infinita pazienza, mai sazio di perfezione: sceglie i vocaboli piú «preziosi», i sintagmi piú opportuni, le immagini care alla sua fantasia e al suo gusto, i temi che lo commuovono, e li manipola con una disinvoltura che appare provocatoria persino ai letterati della sua epoca. Per loro tramite si assicura l'avallo del sistema letterario, ma anche l'espressione piú compiuta e ricca di vibrazioni della sua interiorità.

Nessuna poesia fu mai piú dotta e frutto di tecnica e al tempo stesso così intrisa del mondo emozionale del poeta. Egli è davvero «demiurgo» e non soltanto nel senso artigianale del termine, ma anche nell'accezione platonica: plasmando i materiali, crea.

Il suo verso è frutto maturo di lunga meditazione, di un livello di professionalità altissimo, acquisito attraverso un diuturno lavoro d'officina. Esso era destinato ad un pubblico con le caratteristiche di quello che veleggiava sul «navigio» nel Paradiso di Dante, un pubblico cioè capace di cogliere le sfumature e di gioire degli echi della memoria nell'atto dell'agnizione<sup>(83)</sup>.

Ora possiamo davvero comprendere cosa significasse quel lungo *retrac-tare, emendare, limare*. Non andremo lontano dal vero se immaginiamo Virgilio nella sua casa sull'Esquilino o nelle ville di Campania e Sicilia, *per amica silentia lunae*, con il suo tarlo assiduo, intento a meditare, provare, girare lo stilo, consultare i modelli, inseguire una reminiscenza, rileggere il verso ad alta voce per sentirne l'eco musicale e infine riposare, rimuginando se qualcosa ancora si potesse migliorare.

---

(83) Il vocabolo è usato nell'accezione, in cui lo impiega G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, «Strumenti critici» 2 (1967), p. 192.