



Cicu, Luciano (2009) *Lettura letteraria dell'Egloga X di Virgilio*.  
Sandalion, Vol. 31 (2008), p. 5-47.

<http://eprints.uniss.it/4562/>

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI





Università degli Studi di Sassari  
Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità

Per scambi e Riviste:  
gmpintus@uniss.it

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Teresa Laneri  
Anna Maria Mesturini  
Giovanna Maria Pintus  
Anna Maria Piredda

Dipartimento di Scienze Umanistiche e dell'Antichità  
Piazza Conte di Moriana, 8 - 07100 Sassari  
Tel. 079.229623/229607 - Fax 079.229619



a cura di

**Antonio M. Battagazzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni**

LUCIANO CICU, Lettura letteraria dell'*Egloga X* di Virgilio □ GIANCARLO MAZZOLI, Paolo e Seneca: virtualità e aporie di un incontro □ MARC MAYER I OLIVÉ, Vibia Aurelia Sabina, una imprendedora hija de Marco Aurelio. Notas Epigráficas □ GIAMPIERA RAINA, Semantica della δόξα in Luciano □ CLARA BURINI DE LORENZI, Il linguaggio celebra il Logos. Sull'*Inno a Cristo Salvatore* di Clemente Alessandrino □ VINCENZA MILAZZO, La beffa di Lorenzo □ ANDREA LAI, Flavio Pancrazio δούξ Σαρδινίας: un contributo alla prosopografia altomedievale sarda dal codice Laudiano Greco 35 □ VALENTINA PROSPERI, Per un bilancio della fortuna di Lucrezio in Italia tra Umanesimo e Controriforma □ MAURO SARNELLI, Contro un «cattivo modello»: Gravina e Quadrio *vs* Seneca tragico □ SOTERA FORNARO, Omero 'maestro' e l'amore dall'Antichità al Settecento □ PIERRE JUDET DE LA COMBE, L'intérêt pour l'Antiquité classique en France: arguments, institutions, comparaisons □ LUIGI G. G. RICCI, A proposito di alcune recenti iniziative scientifico-editoriali italiane dedicate alla figura e all'opera di Einar Löfstedt □ ALESSANDRO SODDU, Feudalesimo bizantino: una questione aperta □ Recensioni, schede e cronache.

Sassari 2008

LUCIANO CICU

## LETTURA LETTERARIA DELL'EGLOGA X DI VIRGILIO

### 1. *Un testo singolare*

Nelle *Bucoliche* virgiliane «la *Decima Egloga* è la più singolare, così singolare che in buona parte gli interpreti vi si sono rotti sopra la testa invano» ha scritto Friedrich Klingner nel suo noto saggio<sup>1</sup>. Una dozzina d'anni più tardi G. B. Conte<sup>2</sup> ha indicato l'essenza di quella "singolarità" in certa sfuggevolezza e inafferrabilità: «riluttante ad un senso conclusivo e unitario» – così egli la descrive – «sembra quasi sempre cedevole alla lettura; salda in sé, succede che di colpo si scomponga in parti staccate e non più congruenti. Essa ha eluso ogni formula che per essere troppo comprensiva offrisse una pacificazione solo superficiale dei contrasti del testo: la complessità stessa dell'espressione, così desultoria ed ellittica, restringe l'accesso al suo senso più pieno. A chi invece avrebbe voluto risolverla nella minuzia esegetica di singole parti emergenti, essa ha opposto (di suo) una compatta e continua architettura d'insieme, e soprattutto un'organizzazione dinamica del discorso poetico».

Forse proprio questa problematicità ha alimentato l'interesse di filologi e critici. Nei primi anni del XX secolo F. Skutsch<sup>3</sup> vi ha cercato possibili testimonianze del perduto Gallo. Caduta ben presto questa ipotesi sot-

---

\* La bibliografia virgiliana è notoriamente infinita. In questo lavoro ho preferito limitarla all'essenziale sia per non appesantire l'esposizione sia perché sarebbe stata comunque parziale. Il testo virgiliano segue l'edizione critica di E. de Saint-Denis, Paris, «Les Belles Lettres», 1970.

<sup>1</sup> Vergil, *Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich-Stuttgart 1967, p. 166.

<sup>2</sup> *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, p. 13. "Composición variopinta" la definisce V. CRISTÓBAL, *La poesía bucolica romana*, in *Generos literarios poéticos grecolatinos*, Madrid-Santiago de Compostela 1998, p. 259.

<sup>3</sup> *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig 1901.

to i colpi di F. Leo<sup>4</sup> e di P. Jahn<sup>5</sup>, il discorso ermeneutico ha continuato su altre basi e con altri intenti ad opera, tra gli altri, di K. Witte<sup>6</sup>, R. Pfeiffer<sup>7</sup>, M. Pohlenz<sup>8</sup>, F. Klingner e M. C. J. Putnam<sup>9</sup>, G. B. Conte<sup>10</sup> ed E. A. Schmidt<sup>11</sup>. Fra questi ultimi, Conte ne ha proposto una interpretazione in chiave metaletteraria – «la poesia riflette consapevolmente un discorso di poetica<sup>12</sup>» – mentre Schmidt, sviluppando le intuizioni di B. Snell<sup>13</sup>, ha focalizzato l'attenzione sul suo carattere simbolico (*die ganze Hinterwelt wird zum Symbol*), e sulla centralità della poesia stessa come materia del canto (*Dichtung der Dichtung*).

Sorprendente per più aspetti la recentissima interpretazione di N. Holzberg<sup>14</sup>. La sua tesi, seguendo un percorso tortuoso e avventuroso, è che Virgilio “rivaleggia” con Licoride e propone se stesso come “amante” di Gallo: «semmai tu dovessi immaginarti inserito nel mondo bucolico, allora augurati me come partner erotico, non questa donna!». Solo per un attimo lo studioso prende in considerazione la possibilità che l'*amor* possa essere rivolto alla “poesia di Gallo”, ma subito la scarta: «poiché poesia ed *eros* sono strettamente legati l'uno all'altro nel libro delle egloghe, se ne può dedurre certamente che il poeta-pastore trova Gallo attraente non solo come poeta elegiaco, ma come uomo». Su questa linea critica gli orizzonti sono infiniti.

---

<sup>4</sup> *Vergil und die Ciris*, «Hermes» 37 (1902), pp. 14 ss.

<sup>5</sup> *Aus Vergil Frühzeit*, «Hermes» 37 (1902), pp. 161 ss.

<sup>6</sup> *Der Bukoliker Vergil*, Stuttgart 1922.

<sup>7</sup> *Vergils Bukolika. Untersuchungen zum Formproblem*, Stuttgart 1933.

<sup>8</sup> *Das Schlussgedicht der Bucolica*, in AA.VV., *Studi virgiliani*, Mantova 1930, pp. 205 ss. (= *Kleine Schriften*, II, Hidesheim 1965, pp. 97 ss.).

<sup>9</sup> *Vergil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*, Princeton 1970.

<sup>10</sup> CONTE, *Virgilio. Il genere*, pp. 13-42.

<sup>11</sup> *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt am Main-New York 1987, pp. 140-141.

<sup>12</sup> CONTE, *Virgilio. Il genere*, p. 22.

<sup>13</sup> Aveva aperto la strada B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963, p. 414, il quale aveva già segnalato come «le cose nominate non sono nello stesso tempo reali e significative [...] Ciò che si è appreso dai Greci si trasforma in allegoria, e l'arte diventa un regno di simboli».

<sup>14</sup> *Virgilio*, Bologna 2008, pp. 112-118.

Ritengo sia preferibile tornare alla oggettività del testo e ad una esplorazione sistematica di tutte le sue componenti e articolazioni mediante una "lettura letteraria": un esame cioè dell'opera in quanto prodotto afferente alla sfera della letteratura, partecipe quindi di un preciso sistema di norme e convenzioni, dove le parole per lo più non hanno i referenti nelle cose o nei concetti e comunque in un universo non-verbale, ma piuttosto nell'universo stesso del linguaggio<sup>15</sup> da cui traggono forza di significazione, echi ed aure connotative. Effettueremo perciò in primo luogo una lettura ravvicinata, "lineare", per illuminare gli angoli bui della comunicazione, poi una radiografia per verificare la natura e la consistenza delle strutture portanti, individuare la presenza di eventuali livelli di senso e i loro rapporti dialettici e, ove possibile, anche le matrici generative di ordine letterario ed emotivo.

## 2. La lettura "lineare"

2.1. L'egloga si articola in tre parti: il prologo, il corpo centrale e l'epilogo. Virgilio dispone nella sequenza proemiale, com'è d'uso, una serie di notizie utili a introdurre il lettore nell'atmosfera e nei contenuti del carme.

<i>Extremum hunc, Arethusa, mihi concede laborem:</i>	1
<i>pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris,</i>	
<i>carmina sunt dicenda; neget quis carmina Gallo?</i>	
<i>Sic tibi, cum fluctus supterlabere Sicanos,</i>	
<i>Doris amara suam non intermisceat undam;</i>	5
<i>incipere; sollicitos Galli dicamus amores,</i>	
<i>dum tenera attendent simae virgulta capellae.</i>	
<i>Non canimus surdis: respondent omnia silvae.</i>	

---

<sup>15</sup> L. JENNY, *La stratégie de la forme*, «Poétique» 27 (1976), p. 257, definisce come segue la lettura letteraria: «C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production de sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que dans l'œuvre littéraire, le mots ne signifient par référence à des chose ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentation déjà entièrement intégrés à l'univers langagier».

Il primo verso ha i caratteri solenni della preghiera alla divinità e la concisione dell'epigrafe. Compiuto in sé, isolato ma non chiuso al contesto, essenziale nella formulazione, contiene sia l'indicazione che l'egloga è l'ultima (*extremum*) della raccolta, sia l'invocazione canonica alla divinità. Il deittico *hunc* congiunto con *laborem* dà un senso di concretezza materiale al carne e alla fatica del comporre. Entrambi elementi esterni alla finzione e connessi con l'attività dell'artista. *Arethusa* è collocata intenzionalmente al centro dell'esametro per richiamare su di sé l'attenzione e attivare una serie di rapporti interni ed esterni, piuttosto complessi, su cui avremo modo di soffermarci più avanti.

Il secondo e il terzo verso introducono sia il tema dell'elegia amorosa, rappresentato dalla vicenda di Gallo e Licoride, sia il mondo dei *poetae novi*. A quest'ultimo si riallacciano il criterio della *brevitas*, implicito in *pauca*, e il dovere morale di comporre versi per un amico in difficoltà, mentre il motivo dell'eccellenza dei *carmina* perché siano degni della lettura da parte di Licoride e quello degli *amores solliciti* rinviando di nuovo al codice dell'elegia erotica romana.

Da questo momento il tema bucolico si avvicenda, con significativa e non casuale alternanza, con quello elegiaco. L'ampio sintagma *dum tenera attondent simae virgulta capellae* apre il sipario sul paesaggio e fissa le prime tessere del mosaico con cui un poco per volta Virgilio compone la scenografia.

Il proemio si chiude (v. 8) con un significativo riferimento al destinatario, *non canimus surdis*. L'ultimo emistichio, *respondent omnia silvae*, le selve che 'rispondono' al canto, può essere interpretato o come un tratto descrittivo del paesaggio bucolico – in tal caso significa l'eco del canto nei boschi –, oppure come una metafora con cui Virgilio accenna in maniera indistinta agli altri poeti che faranno da cassa di risonanza al suo carne rispondendo alla maniera neoterica con altri componimenti; oppure infine come l'uno e l'altro insieme secondo un'ambivalenza che dovremo incontrare di nuovo nella lettura.

2.2. Esaurite le funzioni informative, si entra nel secondo segmento dell'egloga che corrisponde ai preannunciati *pauca carmina*. Chi sia la voce che recita al momento non è dato sapere. Capiremo solo più avanti da una serie di piccoli segnali sparsi che è il medesimo *ego* del primo verso (*mibi*), ripreso da *dicamus* e *canimus* (vv. 5 e 7), confermato e reso esplicito da *vidimus ipsi* (v. 26) e dalla suggestiva figura dell'epilogo: un "io" proteifor-

me, sempre uguale e sempre diverso, che poi altri non è se non il poeta stesso nel doppio ruolo di autore e di personaggio.

La domanda incalzante alle Naiadi, ninfe dei boschi,

*Quae nemora aut qui vos saltus habuere, puellae  
Naiades, indigno cum Gallus amore peribat?*

è introdotta con uno stacco netto ed improvviso, che coglie di sorpresa. Nulla segnala il passaggio da una sezione all'altra e il lettore, come uno spettatore all'apertura improvvisa del sipario, è messo di fronte ad una scena inaspettata: sul fondale si vedono i monti d'Arcadia, tutt'attorno un paesaggio tipicamente bucolico, al centro il poeta Gallo e accanto le Naiadi. Ci troviamo dunque proiettati all'improvviso *in medias res* e siamo chiamati subito ad esercitare l'inferenza per darci ragione dei personaggi, del luogo e del tono fortemente risentito che innerva il distico. L'io parlante chiede, infatti, alle Ninfe, interlocutrici silenziose, dove fossero mentre Gallo si struggeva d'amore. Perché non erano accorse immediatamente? La loro assenza appare inspiegabile, perché esse non potevano essere state trattenute sul Parnaso, sul Pindo e sull'Elicona, presso la fonte Aganippe, cioè sui monti e presso le sorgenti sacre alla grande poesia ispirata: il territorio loro assegnato erano i boschi e i pascoli montani, cioè gli spazi propri del mondo bucolico. Per sopperire alla grave mancanza, erano accorsi a portare solidarietà gli allori e le tamerici, il Menalo, pinifero monte d'Arcadia sacro a Pan, e il Liceo, monte d'Arcadia anch'esso, freddo, aspro e selvaggio, sacro a Pan e a Giove: si era mossa insomma, improvvisamente animata, tutta la natura di una regione inospitale e selvaggia, ma dal cuore tenero.

Con poche, essenziali pennellate Virgilio disegna la scenografia sul palcoscenico virtuale, dove si svolgerà la storia.

2.3. Gallo<sup>16</sup> dunque occupa il centro della scena, pensieroso, circondato dalle pecore immobili, dalle Ninfe e dalla natura animata. Nessuno sa

---

<sup>16</sup> Per le problematiche poste dalla poesia di Gallo, i rapporti con Virgilio e la sua eredità in Propertio e Ovidio: L. NICASTRI, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli 1984.

come e quando sia giunto: sta lì, triste, a lamentare la sua pena d'amore, come Milanione e lo stesso Properzio nella *Monobiblos*<sup>17</sup>.

L'io parlante gli si rivolge ora direttamente e, poiché sa che il poeta è uomo di città e perciò non è avvezzo alla presenza del gregge, lo invita a non dispiacersi del luogo e della compagnia. Si consoli, gli dice, pensando che anche Adone, il bellissimo Adone, il giovane conteso da Persefone e Venere – il mito, ancora una volta in linea con la poetica callimachea, è solo evocato mediante il nome del protagonista e un brevissimo tratto del racconto – pascolò le pecore lungo le rive dei fiumi.

La scena, fin qui semivuota, comincia a riempirsi di personaggi. Entrano i pastori e i porcari dal passo lento e con loro Menalca, *alter ego* di Virgilio nell'*Egloga IX*, non qui (piccola delusione dell'aspettativa); è ancora bagnato dalle gocce di pioggia caduta dalle fronde di quercia ghiandifera da cui evidentemente ha raccolto da poco i frutti:

*Venit et upilio; tardi venere subulci;  
uvidus hiberna venit de glande Menalcas.*

Poiché le ghiande si raccolgono sul finire dell'autunno e all'inizio dell'inverno per darle in pasto ai maiali, *hibernus* suggerisce l'idea che l'inverno sia alle soglie. Il narratore non semina altre tracce della stagione.

Dopo gli umili abitanti d'Arcadia, ecco arrivare – la *climax* iniziata con le piante è ora al terzo grado – le divinità: Apollo, Silvano e Pan. La scena ora è al completo.

All'unisono chiedono a Gallo l'origine del suo strano amore, strano perché sconosciuto in Arcadia<sup>18</sup>: "*Unde iste amor tibi?*". Apollo in particolare gli fa rilevare quanto sia 'folle' la sua sofferenza e lo invita ad essere più razionale: deve prendere atto che ormai la donna è andata via, in

---

<sup>17</sup> Prop. 1, 1, 9 ss., in partic. vv. 11-13: *nam modo Putheniis amens errabat in antris / ibat et hirsutas ille videre feras*. Prop. 1, 18, 1-4: *Haec certe deserta loca et taciturna querenti / et vacuum Zephiri possidet aura nemus. / Hic licet occultos proferere impune dolores, / si modo sola queant saxa tenere fidem*.

<sup>18</sup> La filosofia dell'Arcadia riguardo all'amore è quella sintetizzata da Virgilio nel v. 73, l'ultimo, della II *Egloga*: *invenies alium, si te hic fastidit, Alexin*. Coridone, il giovane pastore innamorato, deve liberarsi dalla *dementia* (v. 69) di un amore troppo coinvolgente e pensare che se Alexi non gli corrisponde, qualche altro di certo sarà più disponibile.

maniera definitiva, e non tornerà. Anche Pan, sopraggiungendo, lo invita a porre un termine alla sua amarezza e completa il discorso sulla inutilità del dolore, ribadendo che Licoride non si cura affatto delle lacrime di Gallo e che l'Amore – naturalmente quello elegiaco – è di per sé così crudele che non si sazia del pianto dell'innamorato più di quanto non si sazi l'erba dell'acqua dei ruscelli, le api del citiso e le capre delle fronde. Meglio dunque porre un limite, *modus*, al suo dolore.

Ognuno di loro parla con pacatezza e buon senso, direi con affetto spontaneo, e sembra fare breccia nel cuore di Gallo che risponde con un lungo monologo, usando i toni dimessi e amari di chi è in preda ad un pensiero doloroso.

Convinto dalle parole amichevoli e sagge appena udite, il poeta innamorato intravede nella vita bucolica una possibile liberazione dalle pene d'amore. Per un attimo si abbandona al sogno di diventare egli stesso flebile eroe nei canti degli Arcadi, definiti *soli cantare periti*<sup>19</sup>. Con languido *pathos*, proprio degli elegiaci latini quando trattano il tema della propria morte, Gallo immagina i pastori suonare la *fistula* presso la sua tomba. Quella musica cullerà il sonno definitivo, ma sembra già fare da colonna sonora al rimpianto di non essere vissuto in quel mondo esente dall'inquietudine degli *adfectus*.

*Atque utinam ex vobis unus, vestrique fuisset,  
aut custos gregis aut maturaе vinitor uvae!*

Se fosse stato un pastore o un contadino, avrebbe amato una Fillide o un Aminta, anche se il colore abbronzato del giovane fosse stato diverso dal candore che la società romana cercava nel *puer delicatus*. I giovani "bucolici", a differenza della infedele Licoride "elegiaca", gli sarebbero rimasti vicini, e durante il suo riposo sotto i salici l'una avrebbe intrecciato per lui corone di fiori e l'altro avrebbe cantato. L'amore in Arcadia, come si vede, è libero di rivolgersi in tutte le direzioni.

Fantasticherie che non riescono a sbiadire il ricordo di Licoride, sem-

---

<sup>19</sup> La fama degli Arcadi come abili cantori sembra derivare da Polibio (IV 20). Lo storico, che proveniva da quella regione, ha infatti raccontato che gli abitanti dell'Arcadia venivano esercitati nel canto fin dalla prima giovinezza e perciò erano molto abili in quell'attività: SNELL, *La cultura greca e le origini*, p. 387.

pre in agguato. All'improvviso infatti la *puella* torna prepotente in primo piano e Gallo si abbandona alla *rêverie*<sup>20</sup>, immaginando quanto dolce sarebbe stata la vita con lei in quel paesaggio da favola, fra le sorgenti d'acqua fresca, i prati sempre verdi e i boschi. Ma il sogno si scontra subito con due ostacoli: il primo, molto concreto, è che egli ora fa il soldato nell'esercito di Ottaviano (per i vantaggi del *negotium* ha sostituito l'antico "elegiaco" *furor amoris* con l'*insanus*<sup>21</sup> *amor duri Martis*); l'altro, non meno solido, è che Licoride è ormai lontana<sup>22</sup>.

Contro la prassi elegiaca, Gallo accetta la *medicina furoris*, e appare deciso a convertirsi al nuovo genere letterario: abbandonerà lo stile di Euforione<sup>23</sup> e abbraccerà la musica silvestre del "pastore di Sicilia". Ed ecco nell'immaginazione si finge dedito ad una vita sana e forte, seguace di Diana, la dea che da sempre rappresenta l'alternativa a Venere, e, come Dafni, cacciatore<sup>24</sup> fra i boschi e le forre selvagge, intento a inseguire i cinghiali, preceduto e circondato dai cani che abbaiano e corrono fra i cespu-

---

<sup>20</sup> Un motivo simile in Theocr. *buc.* XI 63-66.

<sup>21</sup> Cicerone (*Tusc.* III 5) effettua una netta distinzione tra *insania*, pazzia, e *furor*, pazzia furiosa. La prima ha un'area semantica più vasta e ingloba anche la *stultitia*, la seconda indica una forma estrema della malattia: *enim censuerunt, constantia id est sanitate vacantem, posse tamen tueri mediocritatem officiorum et vitae comune cultum atque usitatum; furorem autem esse rati sunt mentis ad omnia caecitatem*. "Insana" per tutti gli elegiaci è sempre la guerra.

<sup>22</sup> Non andremo forse lontani dal vero supponendo che anche la bella Licoride in quell'intervallo sia stata colta dal dubbio (realistico) di venire abbandonata e pragmaticamente abbia accettato la corte di un ufficiale. È possibile, inoltre, che la sua bellezza cominciasse a sfiorire, che qualche ruga incidesse la pelle candida del volto e qualche capello bianco segnalasse l'avanzare inesorabile dell'età. Per Licoride non era più tempo, dunque, di coltivare ambizioni di alta società, come aveva fatto sino ad allora frequentando uomini come Bruto e Antonio, ma doveva adattarsi ad una soluzione "borghese", meno prestigiosa senza dubbio, ma più concreta e stabile. Il *tribunus* e la provincia lontana da Roma, dove nessuno poteva spettegolare sulla sua vita passata, rappresentavano tutto questo. Di Volumnia non sapremo più nulla. Sul personaggio di Volumnia: G. TRAINA, *Licoride, la mima*, in *Storia delle donne*, Bari 1994, pp. 95-122.

<sup>23</sup> Qualche commentatore ha interpretato lo stile calcidico come lo stile delle elegie. In realtà Euforione non compose nulla che si potesse comparare all'elegia romana.

<sup>24</sup> *Ov. rem.* 199: *vel tu venandi studium cole: saepe recessit / turpiter a Phoebi victa sorore Venus*; la caccia è uno dei rimedi per allontanare l'amore.

gli. O guarirà o costringerà Eros ad essere clemente nei suoi confronti (vv. 58-61):

*Iam mihi per rupes videor lucosque sonantis  
ire; libet Partho torquere Cydonia cornu  
spicula; tamquam haec sint nostri medicina furoris,  
aut deus ille malis hominum mitescere discat!*

Il vagheggiamento dura poco. Di nuovo con una brusca inversione egli torna all'antico, convinto che nulla di ciò che sogna si potrà realizzare, nulla cancellerà la passione che lo sconvolge, neanche un viaggio nelle regioni estreme del mondo, come di solito si consigliava agli innamorati senza speranza<sup>25</sup>. L'amore è infatti una forza invincibile e l'unico rimedio è assecondarlo.

Un saluto alle Amadriadi, ninfe delle piante, un addio alle selve. La breve illusione è finita a contatto con la luce impietosa della razionalità ed il protagonista abbandona la scena con una massima che suona alto (v. 69) sull'ineluttabilità della passione amorosa:

*Omnia vincit amor: et nos cedamus amori*

Gallo torna al luogo consueto, al luogo cioè dove le passioni forniscono la materia viva di cui si nutre l'elegia amorosa, senza le quali il genere è destinato a spegnersi, proprio come accadrebbe alla sua ispirazione se egli si trattenesse nella immobile e tranquilla Arcadia.

Il poetico *solacium*, generosamente offerto dall'amico, dunque, non raggiunge il suo fine, e Gallo si piega eroico e paziente al suo destino.

Il carne ha la struttura di un atto unico, come si vede, e racconta una vicenda lineare e semplicissima imperniata sul turbamento e la tristezza di Gallo. L'azione è statica, e tutta giocata sul dramma interiore del protagonista, che non a caso determina con la sua entrata e uscita di scena i confini del componimento.

Fin qui la fabula teatralizzata.

---

<sup>25</sup> Cic. *Tusc.* IV 74: *Abducendus* (scil. *amore adfectus*) *etiam est non numquam ad alia studia, sollicitudines, curas, negotia, loci denique mutatione.*

2.4. Ancora uno stacco brusco e l'egloga imbocca la terza parte avviandosi alla conclusione:

*Haec sat erit, divae, vestrum cecinisse poetam,  
dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco,  
Pierides; vos haec facietis maxima Gallo,  
Gallo, cuius amor tantum mihi crescit in horas,  
quantum vere novo viridis se subicit alnus.  
Surgamus: solet esse gravis cantantibus umbra,  
iuniperi gravis umbra; nocent et frugibus umbrae.  
Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae.*

L'amico poeta, nel cui nome l'egloga era cominciata, cui era stato destinato il carme consolatorio, è al centro anche dell'ultima sezione. L'io parlante, qui Virgilio nel ruolo di amico insieme intradiegetico ed extradiegetico, gli dedica l'opera in nome di un affetto che di giorno in giorno cresce. Confessa però un cruccio, quello di avere composto un'opera troppo umile e poco appropriata (*aprepès*) per la statura e la personalità di un artista come Gallo; per questo si rivolge alle Muse perché innalzino il suo canto per quanto possono. Si tratta di un omaggio alla grandezza del poeta elegiaco, e al contempo un segnale metaletterario.

Prima di congedarsi Virgilio ritaglia per sé un piccolo cammeo: si rappresenta come l'umile personaggio che pacatamente canta, mentre le sue mani intrecciano verghe d'ibisco per allestire un cestino, e che alla fine esorta le capre a rientrare a "casa".

Il paesaggio è vestito della luce crepuscolare, come nella chiusa della I *Egloga*, e le ombre cominciano ad impregnare lo spazio fra cielo e terra. Tutto è fioco e silente e fra poco scenderà la notte. Il nuovo giorno porterà altre vicende e carmi nuovi, forse di maggior respiro e intensità, ma sarà un altro giorno e un altro *labor*.

### 3. *Le relazioni intertestuali*

3.1. Tra i parametri e le norme del sistema letterario greco-latino aveva fondamentale rilevanza il principio d'imitazione per cui era prassi che uno scrittore scegliesse un *exemplar* come punto di riferimento.

Virgilio non fa eccezione. La struttura tripartita dell'*Egloga X* infatti prende come modello l'idillio primo di Teocrito, noto con il titolo di *Tirsi*

o *Il canto*, e ne trae sia la struttura generale, sia la scenografia, la tecnica ad incastro, già adottata peraltro dai Neoteri<sup>26</sup>, in parte la teatralizzazione del racconto.

La scelta non è senza conseguenze, perché il contatto costante comporta l'instaurazione di rapporti intertestuali ed in particolare di una dialettica<sup>27</sup> tra ipotesto e ipertesto che approda a soluzioni ora condivise e quindi a veri prestiti e citazioni, ora mediate con variazioni determinanti innestate nel tessuto verbale e tematico originario, ora del tutto nuove.

Il modello fornisce dunque un concreto punto di partenza, apre la strada, la traccia e fa da guida all'autore lungo tutto il percorso, sicché gli schemi e le strutture, le storie, i pensieri e le immagini, le parole letterarizzate, che il nuovo scrittore prende e fa propri mediante processi di assimilazione, digestione, ri-creazione, diventano i testimoni del dialogo e rivelano ad un esame attento il grado di elaborazione e di allontanamento dei due testi. Una certa somiglianza resta, e nei casi migliori, una certa familiarità, come dice Seneca<sup>28</sup>, "come di figlio con il padre", perché dal continuo confronto si genera una sorta di scrittura parallela, ma la *facies* è *nova*<sup>29</sup> in quanto la materia assume l'impronta originale del nuovo artista<sup>30</sup>.

Naturalmente l'operazione non era senza rischi, soprattutto se lo scrittore per giovinezza, come il Celso di Orazio<sup>31</sup>, o altra causa possedeva una tecnica approssimativa e non riusciva a resistere alla tentazione di usare un testo in maniera parassitaria. Questo procedimento era bollato come illegittimo e significato mediante il verbo *surripere* che marchiava l'autore

<sup>26</sup> Catull. 68.

<sup>27</sup> Sull'argomento: L. CICU, *Le api, il miele, la poesia*, Roma 2005.

<sup>28</sup> Sen. *epist.* 84, 1: *Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fieri, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est.*

<sup>29</sup> Sen. *epist.* 79, 6: *formam suam impressit.*

<sup>30</sup> Sen. *epist.* 84, 8.

<sup>31</sup> Hor. *epist.* I 3, 15-20: *quid meus Celsus agit, monitus multumque monendus / privatasque ut quaerat opes, et tangere / scripta Palatinus quaecumque recepit Apollo / ne, si forte suas repetita venerit olim / grex avium plumas, moveat cornicula risum / furti- / vis nudata coloribus.*

con epiteti infamanti come *fur*, ladro: al contrario quello legittimo<sup>32</sup>, ovvero quello compiuto alla luce del sole, era indicato dal verbo *sumere*.

La pratica era diffusissima nella letteratura greca, almeno a partire dall'*Odisea*, e nella letteratura latina: se c'era una differenza, consisteva nel fatto che di solito gli scrittori greci attingevano solo alla produzione della loro letteratura, gli scrittori latini a quella di entrambe.

I critici erano perciò molto attenti alle relazioni intertestuali e per lo più la loro valutazione partiva proprio dal confronto (*conferre*) tra ipotesto e ipertesto.

Anche nella nostra lettura, dunque, sarà conveniente partire dal confronto con il modello, non per effettuare una sterile critica delle fonti, ma per registrare e misurare la qualità dei rapporti fra i due testi e i gradi di rigenerazione che l'*exemplar* ha subito nell'attraversare il filtro di una nuova sensibilità.

A Virgilio gli estimatori riconobbero il pregio di essere uno degli artisti che più e meglio avevano saputo mettere a frutto il procedimento seguendo i canoni legittimi, mentre i suoi censori più feroci denunciarono il suo continuo ricorso ai testi altrui e l'additarono come la testimonianza della sua incapacità a realizzare una scrittura originale.

3.2. Nella X *Egloga* la dialettica intertestuale compare sotto due forme: una più ampia e competitiva con l'ipotesto dell'idillio teocriteo, e una di tipo citazionale con gli *Amores* di Gallo. Con il *Tirsi* è continua: in alcune parti è tanto stretta da esitare nella riproduzione dell'enunciato, in altre piuttosto rilassata e distante.

Teocrito apre l'idillio con un dialogo fra il pastore Tirsi e un capraio senza nome che invita l'interlocutore a cantare dietro la promessa di un premio. Tirsi invita il capraio a «sedersi sul declivio del colle, dove crescono le tamerici e suonare la zampogna». «Non è lecito, o pastore, nel meriggio – questi risponde –, non è lecito a noi suonare la zampogna; Pan lo temiamo. A quest'ora riposa, stanco della caccia. È collerico e sempre l'amara bile gli sta nelle narici. Ma tu canti, o Tirsi, le pene di Dafni, e sei

---

<sup>32</sup> Plin. *nat. hist.* I 21-23: *Scito enim conferentem autore me deprehendisse a iuratis ex proximis veteres transcriptos ad verbum neque nominatos, non illa Vergiliana virtute ut certent, Tulliana simplicitate qui de Re publica Platonis se comitem profitetur.*

divenuto maestro della musa bucolica: e dunque sediamoci qui, sotto l'olmo, di fronte a Priapo e alle Ninfe, dov'è quel sedile di pastori, e le querce; ché, se tu canterai, come quando in gara cantasti con il libico Cromi, una capra ti darò, madre di due gemelli, da mungere tre volte, una capra che ha due piccoli, e riempie due secchi di latte; e poi ti darò una coppa capace, spalmata di cera soave, a due manici, appena fabbricata, ancora odorosa di cesello; verso i bordi, in alto, si distende l'edera, l'edera intrecciata con l'elicriso; e intorno a questo serpeggia la voluta, lieta del croceo frutto ...». Il testo continua con l'*ekphrasis* minuta della coppa per circa trenta versi e alla fine il capraio invita Tirsi a cantare.

Virgilio conserva la sezione proemiale, ma ne cambia radicalmente l'argomento – scompaiono i due personaggi dialoganti, essenziali per l'unitarietà del testo – e ne riduce la misura da sessantatré versi a soli otto. Salva l'invito al canto, ma effettua una variazione qualificante: nell'idillio Tirsi canta per il piacere estetico del suo interlocutore, nella X *Egloga* l'io parlante canta per consolare Gallo.

Parallelo in entrambi i componimenti è il tema, l'amore infelice, ma con situazioni ed esiti contrari. Nel *Tirsi* Dafni ama una ragazza non identificata, disponibile ad assecondare la sua passione, ma il giovane testardamente si ritrae in se stesso e pur di non piegarsi al giogo di Venere, preferisce morire; nell'egloga Gallo soffre per l'abbandono di Licoride, ma continua a cercarla e a desiderarla. Si realizzano dunque due percorsi diversi e due soluzioni contrarie: la prima ha forte sentore euripideo, la seconda riproduce uno schema proprio dell'elegia erotica romana.

Il primo contatto formale con il testo di Teocrito è *incipie* (v. 6), che sotto il profilo formale sembra tradurre, adattandolo, l'ἄρχετε Μοῖσσαι, l'inizio del ritornello con cui Tirsi segna le "strofe" del suo canto dal v. 64 al 126; in realtà Virgilio riprende l'esortazione del capraio a iniziare il canto: «Suvvia, mio caro, la tua canzone non la vorrai serbare per l'Ade che dà l'oblio». Mancando nel testo virgiliano il capraio o una figura sostitutiva, l'invito resta senza interlocutore. Chi legge di solito va oltre senza soffermarsi sulla ellissi, anche perché *incipie* è la formula che Virgilio usa nelle altre egloghe<sup>33</sup>, sebbene indichi sempre il personaggio cui è rivolto.

La serie di contatti continua poi in quello che abbiamo identificato

---

<sup>33</sup> Verg. *buc.* 3, 58; 4, 10; 8, 21; 9, 32.

come un “carne consolatorio”. Riporto i due testi per consentire a chi legge un riscontro anche visuale

πῆ ποκ' ἄρ' ἦσθ', ὅκα Δάφνης ἐτάκετο, πῆ ποκα Νύμφαι;  
 ἦ κατὰ Πηνειῷ καλὰ τέμπεα, ἦ κατὰ Πίνδῳ;  
 οὐ γάρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπῳ,  
 οὐδ' Αἶτνας σκοπιᾶν, οὐδ' Ἄκιδος ἱερὸν ὕδωρ.  
 ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς. 70  
 τῆνον μᾶν θῶες, τῆνον λύκοι ὠρύσαντο,  
 τῆνον χῶκ δρυμῶιο λέων ἔκλαυσε θανόντα.  
 ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς.  
 πολλὰ οἱ πᾶρ ποσσὶ βόες, πολλοὶ δέ τε ταῦροι,  
 πολλὰ δὲ δαμάλαι καὶ πόρτιες ὠδύραντο. 75  
 ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς.  
 ἦνθ' Ἐρμᾶς πρᾶτιστος ἀπ' ὄρεος, εἶπε δέ· Δάφνι,  
 τίς τυ κατατρύχει; τίνος, ὠγαθὲ τόσσον ἔρασαι;  
 ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' αἰοιδᾶς.  
 ἦνθον τοὶ βοῦται, τοὶ ποιμένες, ὠπόλοι ἦνθον, 80  
 πάντες ἀνερώτευν, τί πάθοι κακόν. ἦνθ' ὁ Πρίαπος  
 κῆφα? Δάφνι τάλαν, τί νυ τάκεαι; ἅ δέ τυ κόρα  
 πάσας ἀνά κράνας πάντ' ἄλσεια ποσσὶ φορεῖται.

«Dove mai eravate, quando Dafni si struggeva, dov'eravate, o Ninfe? Forse nelle belle vallate del Peneo, o in quelle del Pindo? Certo non abitavate la grande corrente del fiume Anapo né la cima dell'Etna, né la sacra acqua dell'Acì. *Intonate, Muse dilette, intonate il bucolico canto.* Per lui (*scil.* Dafni) ulularono di dolore gli sciacalli, per lui ulularono i lupi, lui morto anche il leone della boscaglia pianse. *Intonate, Muse dilette, intonate il bucolico canto.* Molte mucche ai suoi piedi, molti tori, molte giovenche e vitelli gemettero. *Intonate, Muse dilette, intonate il bucolico canto.* Venne Hermes per primo dalla montagna, e disse “Dafni, chi ti tormenta? Di chi, o caro, sei tanto innamorato?”. *Intonate, Muse dilette, intonate il bucolico canto.* Vennero i bovani, i pastori, i caprai vennero; tutti chiedevano quale male patisse. Venne Priapo, e disse: “Povero Dafni, perché ti struggi? La ragazza per tutte le fonti, per tutti i boschi si aggira, cercandoti ...”»<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Teocrito, *Idilli e epigrammi*, introduzione, traduzione e note di B. M. Palombo Stracca, Milano 1999<sup>3</sup>.

Ed ecco il testo di Virgilio (X 12-25):

*Quae nemora aut qui vos saltus habuere, puellae  
Naiades, indigno cum Gallus amore peribat?  
Nam neque Parnasi vobis iuga, nam neque Pindi  
ulla moram fecere, neque Aoniae Aganippe. 15  
Illum etiam lauri, etiam flevere myricae;  
pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem  
Maenalus, et gelidi fleverunt saxa Lycaei.  
Stant et oves circum (nostri nec poenitet illas,  
nec te poeniteat pecoris, divine poeta: 20  
et formosus ovis ad flumina pavit Adonis);  
venit et upilio; tardi venere subulci;  
uvidus hiberna venit de glande Menalcas  
omnes: «Unde amor iste» rogant «tibi?». Venit Apollo:  
«Galle, quid insanis?» inquit «tua cura Lycoris...» 25*

Come si vede, Virgilio conserva lo schema espositivo della sequenza teocritea, ma ne varia qua e là l'ordine e i contenuti e soprattutto lo spessore.

La matrice di E X 12-13 è Theocr. *buc.* 1, 66. Il testo greco è in parte riprodotto alla lettera nei calchi e in alcuni spunti verbali e nella comunanza del tono ansioso della domanda, ma è variato in maniera sostanziale dalla sostituzione di Dafni con Gallo<sup>35</sup>.

Subito dopo, *peribat* traduce ἐτάκετο, “si struggeva d'amore”, ma il verbo latino è arricchito di senso dal sintagma *indigno ... amore*. *Indignus* stigmatizza il comportamento scorretto della *puella* che rompe il patto (*foedus*) liberamente sottoscritto<sup>36</sup>. La situazione diviene squilibrata perché, mentre l'innamorato onora gli accordi e generosamente si dona, riceve in cambio un trattamento iniquo. Che è appunto la situazione di Gallo. L'egloga dunque ospita una referenza elegiaca, inesistente per ragioni ovvie nel *Tirsi*.

Dei monti citati nel modello sopravvive nel testo latino solo il Pindo,

---

<sup>35</sup> Sulla dafnizzazione di Gallo, «non semplice elemento di confronto erudito, ma elemento dinamico, quello con cui tutti gli elementi della composizione virgiliana devono fare i conti»: CONTE, *Virgilio. Il genere*, p. 20.

<sup>36</sup> Vi si sente l'eco del sintagma *ingrato amore* di Catull. 76, 6.

in clausola, come nel corrispettivo verso greco (v. 67), in modo che il lettore possa avvertire il contatto: vengono esclusi invece i monti Peneo, Etna, e i fiumi Anapo e Aci, inutilizzabili ai fini del ragionamento infratestuale, e introdotti *ex novo* il Parnaso e l'Elicono insieme al Menalo e al Liceo, con intenti simbolici.

Segue in entrambi il tema del pianto della natura: nel *Tirsi* «ululano di dolore gli sciacalli, i lupi, piange il leone della boscaglia e gemono ai suoi piedi molte mucche, molti tori, molte giovenche e vitelli»; nell'*Egloga X* la situazione è simile, ma la selezione è più contenuta: piangono gli allori e le tamerici, il Menalo coperto di pini e il Liceo sassoso. Mancano, come si vede, sciacalli, lupi, leoni, mucche, tori, giovenche e vitelli e al loro posto compaiono le pecore, che Virgilio forse non si sente di rappresentare piangenti.

Teocrito inserisce a questo punto la processione delle divinità intramezzata da quella degli abitanti dell'Arcadia. Entra per primo Ermes, seguono i bovani, i pastori e i caprai e per ultimo Priapo senza una logica apparente. Virgilio presenta al contrario i personaggi secondo la linea di una *gradatio* ascendente che propone, nell'ordine, prima le piante e i monti, poi i pastori e i porcari e infine le divinità, Apollo, Silvano e Pan: cancella dalla lista Ermes e Priapo, ma fa salve le loro domande sui motivi della sofferenza d'amore assegnandole ad altri visitatori. Tralascia, inoltre, dando prova tangibile della sua presa di distanza dal modello, il personaggio di Venere (vv. 95 ss.), in particolare il passo, narratologicamente decisivo nella logica della *fabula* in cui la dea irride Dafni per la sua incapacità ad assecondare l'impulso amoroso e in pratica così lo spinge al suicidio. Recupera invece il motivo dell'orgoglio doloroso dell'eroe pastorale e lo attribuisce all'*alter ego* di Dafni. Anche Gallo, a suo modo, è un eroe perché potendo restare in Arcadia ed evitare i *pathe* d'amore, va incontro 'eroicamente' e forse "romanamente" al suo destino. Davanti alla forza di Eros le soluzioni sono soltanto due (la terza, la fuga, non è qui contemplata): cedere o morire. Gallo cede, Dafni muore.

Si segnalano altri contatti in collocazione simmetrica o asimmetrica, tratti da luoghi del medesimo testo teocriteo afferenti ad altri contesti narrativi. Fra le prime segnaliamo *myrica* (v. 13) in fine del verso come  $\mu\upsilon\rho\acute{\iota}\kappa\alpha\iota$  (v. 13); Liceo e Menalo (v. 15), eco rispettivamente del lontano Theoc. *buc.* I 123-124. Un'operazione simile riguarda Adone (v. 18), introdotto un po' a sorpresa accanto a Gallo: lo deriva dal distante Theoc. *buc.*

I 109. Come altre volte Virgilio si appropria solo di quanto gli serve, qui della immagine di pastore, e trascura gli attributi di cacciatore di lepri e di ogni tipo di selvaggina. Simile è il caso di Aretusa. La ninfa menzionata nel patetico addio di Dafni alla vita, esattamente al v. 117, viene spostata nel prologo con il ruolo di matrice generativa.

Le ultime prove di scrittura parallela si registrano nel congedo. Entrambi i segmenti finali condividono lo stacco rispetto alla parte mediana del carme, la brevità della dimensione, la chiusura della struttura ad anello impostata nei rispettivi prologhi: il capraio paga il premio promesso a Tirsi, Virgilio fa dono dell'egloga a Gallo. Simile, infine, è in entrambi i carmi la cifra finale, connotata da un'immagine di serenità: non senza un filo di giocosità nel *Tirsi*, soffusa di tranquilla operosità nella *X Egloga*.

3.3. Secondo la tecnica dotta e paziente dell'oraziana *apis Matina*<sup>37</sup>, l'intertestualità virgiliana non si limita alla pura ipertestualità, ma si arricchisce con prestiti tratti da altri testi. A questa categoria appartiene la citazione dagli *Amores* di Gallo (vv. 10, 45-49):

*Tu procul a patria (nec sit mihi credere tantum)  
Alpinas, a, dura nives et frigora Rbeni  
me sine sola vides. A, te ne frigora laedant!  
A, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!*

La sequenza è stata senza dubbio dedotta da una delle ultime elegie composte da Gallo dopo il *discidium*. Il poeta esprime tenera apprensione per Licoride in viaggio verso la Gallia, ormai lontana dalla patria e da sé, indifesa, con i piedi delicati esposti al freddo e alla neve dei passi alpini e al clima impietoso del Nord, senza che lui possa fare niente per proteggerla.

Nulla meglio di questi versi, velati di delicate sfumature patetiche, avrebbe potuto esprimere la *Stimmung* dell'elegia di Gallo. La citazione è infatti pertinente, efficace, funzionale, elegante.

Che la fonte del passo siano gli *Amores* di Gallo, nonostante qualche

---

<sup>37</sup> Hor. *carm.* IV 2, 27 s.

dubbio recentemente espresso<sup>38</sup>, è attestato sia da Servio<sup>39</sup> nel commento alle *Bucoliche*, sia da Properzio<sup>40</sup> che riproduce il motivo e lo schema di Gallo:

*Tu pedibus teneris fulcire pruinas,  
tu potes insolitas, Cynthia, ferre nives?*

Anche Cinzia sta per partire con un nuovo amante per l'Illiria, regione fredda e impervia non meno delle Alpi e delle lande del Reno, anche Properzio è preoccupato per le sofferenze e i rischi che dovrà affrontare senza di lui. *Teneri pedes, pruina* e *insolitae nives* sono echi abbastanza chiari del modello di Gallo rivitalizzati nel nuovo contesto.

#### 4. *Le isotopie*

4.1. La lettura lineare ha messo in evidenza una trama esile, dall'andamento desultorio ed ellittico, mentre dal confronto con l'egloga teocritea è emerso che la tripartizione del testo riproduce lo schema del modello senza conservarne peraltro la fluidità e la compattezza narrativa; mi sembra anzi che proprio l'adozione di quest'ultimo sia origine e causa di quella sensazione di fragilità e d'incompiutezza e di debole assetto unitario che si percepisce al primo approccio. Ma è davvero così?

L'*Egloga X* è sorretta, oltre che dallo schema teocriteo, da alcune isotopie principali, che possiamo denominare rispettivamente della poesia bucolica, della poesia elegiaca, dell'amicizia e dell'io narrante.

Alle prime due sono aggregati i materiali necessari al dibattito metaletterario sulla natura dei due generi e i rispettivi quadri ideologici, alla terza ciò che riguarda il rapporto umano e artistico fra i due poeti, all'ultima ciò che attiene l'evanescente ma pervasiva figura di Virgilio. Le une si

---

<sup>38</sup> HOLZBERG, *Virgilio*, p. 115, ritiene inattendibile l'affermazione di Servio: «il commentatore (che forse spaccia anche come dato di fatto ciò che è soltanto una sua supposizione) non fornisce alcuna indicazione precisa».

<sup>39</sup> Serv. *ad loc.*: *Hi autem omnes versus Galli sunt, de ipsius translati carminibus.*

<sup>40</sup> Prop. 1, 8, 7.

embricano nelle altre e instaurano un fitto dialogo dall'inizio alla fine. Vediamo come.

Il rapporto fra poesia bucolica ed elegia amorosa latina è rappresentato da una serie alternata di concetti, immagini e lessico propri dei due generi, distribuiti in brevi sequenze.

Il capo della linea è costituito dai personaggi di *Arethusa* e *Gallus* (vv. 1-2) che aprono il prologo: a Gallo sono collegati i vv. 2-3 (*pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris / carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?*); alla ninfa i vv. 4-5 (*sic tibi, cum fluctus subterlabere sicanos, / Doris amara suam non intermisceat undam*) e poi di nuovo rispettivamente il v. 6 (*Incipe; sollicitos Galli dicamus amores*) e il v. 7 (*dum tenera attondent simae virgulta capellae*). Le due linee si fondono nel v. 8 (*non canimus surdis: respondent omnia silvae*), dove il primo emistichio sa d'ideologia neoterica e il secondo ha netta caratura bucolica. Le successive alternanze seguono uno schema di tipo amebeico fino alla chiusa dell'egloga, come ognuno può agevolmente verificare.

L'isotopia bucolica è disegnata mediante piccole tessere del paesaggio "arcadico" – luoghi, piante, animali, oggetti, personaggi, divinità – distribuiti lungo l'intero testo, spesso usati con valenze simboliche o metonimiche. Eccoli nell'ordine: *nemora, saltus, Naiades* (vv. 9-10); *lauri, myricae* (v. 13); *Maenalus* (v. 15); *oves* (v. 16); *upilio, subulci* (v. 19); *Menalcas* (v. 20); *Apollo* (v. 21); *Silvanus* (v. 24); *Pan, Arcadia* (v. 26); *fistula* (v. 34); *custos gregis, vinitor* (v. 36); *Phyllis, Amyntas* (v. 37); *inter salices, lenta sub vite* (v. 40); *gelidi fontes, mollia prata, nemus* (vv. 42-43); *avena pastoris Siculi* (v. 51); *spelaea ferarum* (v. 52); *meos incidere amores* (v. 53); *venabor apros* (v. 56); *Hamadryadae* (v. 62); *silvae* (v. 63); *gracili fiscellam texit hibisco* (v. 71); *gravis cantantibus umbrae* (v. 75); *saturae capellae* (v. 77). Ovvero: boschi e ninfe, Apollo, Silvano e Pan, l'Arcadia, territorio della poesia bucolica, e poi luoghi incolti, abitati dai cinghiali, caccia, fonti, pascoli, ruscelli, greggi di pecore e di capre; il lavoro manuale, sereno e proficuo, amori ingenui e schietti; e infine il suono di strumenti primitivi come la *fistula* e l'*avena*, il canto e la poesia.

L'isotopia elegiaca è rappresentata a sua volta mediante sintagmi e parole chiave che caratterizzano alcuni temi e l'ideologia del codice dell'elegia erotica latina: *carmina, quae legat ipsa Lycoris* (v. 2); *pauca carmina* (vv. 2-3); *sollicitos amores* (v. 6); *indigno Gallus amore peribat* (v. 10); *unde iste amor?* (v. 21); *quid insanis, tua cura* (v. 22); *ecquis erit modus?* (v. 28);

*crudelis amor* (v. 29); *molliter* (v. 33); *insanus amor duri Martis* (v. 44); *Alpinas, ab, duras ...* (vv. 47-49); *chalcidico versu* (v. 50); *medicina furoris* (vv. 60-61); *omnia vincit amor* (v. 69).

L'amore è crudele, quindi, pieno di affanni, è malattia che rasenta il *furor*, ma al tempo stesso sentimento tenero, fragile, a volte patetico, a volte percorso da nuvole d'ira; incompatibile con la guerra (i *castra* sono definiti *horrida*, v. 23, come sempre negli elegiaci) e, per converso, a suo agio negli *otia*, nella pace, nella vita senza ambizioni di politica e di ricchezza – tutti elementi questi in comune con il genere bucolico – è anche così potente che nessuno dei mezzi umani<sup>41</sup> può piegarlo.

Se ordiniamo i luoghi citati dell'uno e dell'altro campo e riempiamo gli spazi vuoti, attivando le giuste connessioni, ci troviamo davanti le griglie dei rispettivi codici.

4.2. L'intreccio costante delle due isotopie mira senza dubbio a generare sorpresa e ammirazione, ma anche a produrre *enargeia*, materializzare cioè, davanti agli occhi del lettore, dialoganti i generi proposti per la fusione.

Il carattere metaletterario<sup>42</sup>, per quanto mimetizzato nel linguaggio e nell'infratesto, è a questo punto evidente, ed in linea con le tendenze degli ultimi decenni della Repubblica, quando più di una volta le questioni di poetica assursero esse stesse ad oggetto di canto<sup>43</sup>.

Inizialmente l'intreccio continuo dei temi favorisce l'illusione che i due generi siano contigui e che la fusione sia a portata di mano. È proprio il personaggio di Gallo l'incaricato d'impersonare il messaggio: Gallo, il poeta elegiaco che subisce la fascinazione del luogo e della poesia bucolica, ma anche colui che dissolve in un attimo l'illusione passeggera. Sebbene infatti bucolica ed elegia condividano il medesimo livello stilistico e abbiano tratti ideologici in comune e a volte situazioni e immagini simili, ciò non basta per stabilire una parentela di sangue, perché il sistema letterario ha assegnato a ciascuna di loro un ambito ben preciso, segnato da concrete

<sup>41</sup> Solo gli dèi possono aiutare il poeta disperato: Catull. 76.

<sup>42</sup> CONTE, *Virgilio. Il genere*, p. 21.

<sup>43</sup> Catull. 95; Prop. II 1; IV 1; Ov. *am.* 1, 15; 2, 1; *trist.* 1, 1, 39 ss.; 3, 14.

differenze che non si possono annullare senza violare i rispettivi codici.

L'elegia erotica romana germoglia nella fertile terra dei sentimenti e ricerca, gustandolo, il sapore dolce-amaro (*glykypikros*) delle pulsioni irrazionali, dall'esaltazione inebriante alla depressione più masochistica. Questo modo di vivere l'emotività si scontra con i modelli culturali della società cittadina: rovescia i rapporti gerarchici tra uomo e donna, rappresenta situazioni imbarazzanti, come il mettere in piazza le proprie debolezze e umiliazioni, scandalizza i benpensanti con atteggiamenti provocatori. A tutto ciò occorre aggiungere che, grazie ad uno stratagemma del codice che impone al poeta di parlare in prima persona, il racconto comunica un senso di verità e suscita nel lettore empatia e processi di immedesimazione.

Il procedimento è di solito realizzato con tanta abilità che è riuscito nel suo intento per molti secoli, tanto che perfino lettori attrezzati sono cascati nella trappola<sup>44</sup>. Eppure sarebbe stato sufficiente riflettere sull'affermazione di Ovidio nei *Tristia*<sup>45</sup> per capire che nell'interpretare l'elegia erotica latina è sempre necessario effettuare una netta distinzione fra arte e vita vissuta.

Il mondo della bucolica virgiliana vive al contrario di sentimenti tenui: gli amanti si attraggono e separano senza drammi<sup>46</sup>, tutt'al più con piccole dosi di rimpianti e malinconie; si lasciano "comprare" con qualche frutto a differenza delle *dominae* elegiache, avidi di oggetti preziosi e di denaro, e, infine, tutti i personaggi divini e umani si muovono in uno spazio che possiamo definire "virtuale".

<sup>44</sup> Anche in tempi non lontanissimi sono state proposte interpretazioni letterali, in cui il dato testuale veniva ingenuamente confuso con la confessione autobiografica. Cito per tutti G. VITALI, *Introduzione alla lettura delle elegie di Tibullo*, in Tibullo, *Elegie*, Bologna 1958, p. XV: Tibullo «canta *ex imo corde*; e, poiché il suo cuore è più spesso triste, canta in tono dolente [...] la sua nota è flebile, irosa, amara»; le donne lo abbandonano e la ragione sta nel fatto che egli è «essenzialmente nello spirito come nel corpo, un pigro [...] in senso militare, nel senso sentimentale, nel senso georgico ...».

<sup>45</sup> *Trist.* IV 10, 65-68: *Molle Cupidineis nec inexpugnabile telis / cor mihi, quodque levis causa moveret erat. / Cum tamen hic essem minimoque accendere igni, / nomine sub nostro fabula nulla fuit.*

<sup>46</sup> Si pensi alle parole di conforto rivolte al ciclope innamorato in Teocr. *buc.* XI 76: "Troverai un'altra Galatea, forse più bella". SNELL, *La cultura greca e le origini*, p. 395: «Il sentimento non è più impetuoso e appassionato, anche l'amore è nostalgia sentimentale».

Il loro mondo è, infatti, l'Arcadia<sup>47</sup>, un territorio che ben poco ha a che fare con la geografia della regione del Peloponneso, e molto invece con i luoghi dell'utopia e perciò al riparo dalla storia<sup>48</sup>. *Un paraíso sin serpientes y con muchos árboles de variados y sugerentes nombres*, lo ha definito di recente Vicente Cristobal<sup>49</sup>. Per certi aspetti essa evoca l'età dell'oro<sup>50</sup>, un tempo e una civiltà ignoti all'esperienza della società cittadina e del *negotium*, un rifugio immaginario creato dal disagio di vivere dentro le prime caotiche metropoli<sup>51</sup>.

Non è un caso che il genere bucolico sia nato ad Alessandria, la sterminata città delle "Siracusane" di Teocrito, e che abbia trovato terreno fertile nella turbolenta Roma di Cesare e Ottaviano: immensa (*maxima*) anch'essa come la descrive Properzio<sup>52</sup>, brulicante di vita e di passioni, rumorosa e in perenne movimento. Per i suoi *cives* colti, con l'anima ormai bruciata dalla durezza del vivere e dei compromessi, che con gli uomini

---

<sup>47</sup> SNELL, *La cultura greca e le origini*, p. 390: «La sua Arcadia non esiste sulla carta geografica [...] e i filologi hanno dovuto aggirarsi a lungo in mezzo a questa nebbia per rintracciare la figura storica di Gallo». G. JACHMANN, *L'Arcadia come paesaggio bucolico*, «Maia» 5 (1952), pp. 161-174; E. A. SCHMIDT, *Poetische Reflexion, Vergils Bukolik*, München 1972, pp. 172 ss. HOLZBERG, *Virgilio*, pp. 93-95, ha scritto che «arcadica non è, come spesso si legge, la terra in cui dobbiamo pensare che siano ambientate le scene pastorali rappresentate nelle Bucoliche». Pertanto, a suo parere, sarebbe sbagliata la tesi di Snell, (cfr. saggio citato) secondo la quale l'Arcadia costituirebbe lo sfondo del canto pastorale nelle *Bucoliche* «perché essa non sarebbe il "simbolo di un'esistenza radiosa, di una terra ideale della sensibilità e della pace idillica dell'età dell'oro". A suo parere, Virgilio per quanto nelle egloghe si immagini al di fuori del suo tempo, esprime tuttavia [...] alcune aspettative che si focalizzano sulla persona di Ottaviano». Poco più avanti ribadisce che l'Arcadia è senz'altro, in un certo senso un "paesaggio spirituale": «non si tratta però dell'idillio di Snell, per l'evasione di un'anima sensibile dalla realtà della terrena valle di lacrime, bensì – per dirla parimenti con una punta di *pathos* – del regno della poesia». A suo conforto cita gli studi di SCHMIDT, *Poetische Reflexion*, p. 172 ss.

<sup>48</sup> CONTE, *Virgilio. Il genere*, p. 42.

<sup>49</sup> CRISTÓBAL, *La poesia bucolica*, pp. 247 ss.

<sup>50</sup> Tibull. I 3, 35-48, in partic. vv. 47-48: *Non acies, non ira fuit, non bella, nec ensem / immitti saevus duxerat arte faber.*

<sup>51</sup> CRISTÓBAL, *La poesia bucolica*, p. 249.

<sup>52</sup> Prop. IV 1, 2: *Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est / ante Phrygem Aeneam collis et herba fuit.*

delle origini lontane avevano in comune solo il nome<sup>53</sup>, i *loci amoeni* e i loro ingenui e schietti abitanti costituivano un mondo alternativo, utopico, eppure oscuramente radicato nella memoria a causa della naturale somiglianza con i luoghi e i *mores antiqui* dei rocciosi *agricolae*. Per certi versi, infatti, l'Arcadia evoca la Roma pura delle origini, dislocata fra colline e vallate verdi, sorgenti e fiumi, abitata da pastori e contadini<sup>54</sup>. Una Roma idealizzata, custodita e sepolta nell'inconscio collettivo con ammirazione e nostalgia infinita.

Anche la vita sociale semplice e solidale dell'Arcadia rimanda a quel tempo perduto, quando ogni cosa, persona o divinità, aveva una dimensione "minore": le abitazioni erano capanne, gli utensili di poco valore, le statue degli dei in terracotta. Ora, invece, nell'età burrascosa della Tarda Repubblica, tutto è grandioso e magnifico, dai templi ai palazzi giganteschi e lussuosi, dalle statue delle divinità in marmo e oro ai conviti fastosi e scintillanti di stoviglie in argento e coppe preziose ornate dai fregi di grandi artisti. Ma quanto diversi da allora sono i modelli culturali e sociali: alla serenità, alla forza d'animo e alla solidarietà sono subentrati l'ansia, la fame di ricchezze, l'ambizione e l'egoismo, la violenza e l'ingiustizia.

Nell'Arcadia virgiliana non alligna né la guerra né la violenza, soprattutto quella politica, e la vita cittadina filtra solo come un'eco distante: perfino la dolorosa perdita del patrimonio, a seguito della spartizione delle terre ai veterani, è vissuta da Virgilio più con un sentimento di tristezza e nostalgia che come un dramma. Le note più calorose sono quelle rivolte ai protettori e agli amici, Ottaviano, Pollione, Varo, Gallo. Per il resto tutto è interamente di ordine letterario<sup>55</sup>, al punto che non valgono in essa le normali coordinate spazio-temporali e le leggi della fisica: i personaggi possono apparire e scomparire o muoversi come nelle favole o in un gioco di specchi.

Ambiguamente qualcosa di questo clima, commisto con il mito della Roma primitiva, si è trasferito nella *Stimmung* dell'elegia amorosa di

---

<sup>53</sup> Prop. IV 1, 37.

<sup>54</sup> Prop. IV,1, 1-40; *passim*.

<sup>55</sup> Hanno mostrato una certa dose di ingenuità perciò quei critici (F. LEO, *Vergil und die Ciris*, seguito da H. J. ROSE, *The Eclogues of Vergil*, Berkeley 1942, pp. 104 ss.) che hanno ipotizzato una presenza fisica di Gallo in Arcadia.

Tibullo e molto marginalmente in quella di Propertio: del primo sono note le sortite nel mondo agreste e contadino, del secondo le brevi peregrinazioni in luoghi selvatici e solitari. È probabile che entrambi sviluppino temi degli *Amores*.

4.3. Gallo, nel duplice ruolo di poeta e soprattutto di amico fraterno, è il perno della terza isotopia che, marcata da un *pathos* delicato e da intensa affettività, attraversa l'intero componimento. Ad essa conducono alcune tracce verbali – *meus* (v. 2); *neget quis carmina Gallo* (v. 3); *divine poeta* (v. 17) – ma soprattutto i temi del prologo, l'intero carme consolatorio, il congedo e la dedica, e l'*amor*, l'affetto amicale che continua a crescere di ora in ora con la velocità delle fronde dell'ontano a primavera.

Tutto contribuisce a disegnare un rapporto caloroso e intatto.

*Meus* è il possessivo con cui nella produzione neoterica si indicava, oltre al senso di appartenenza degli amanti, anche il rapporto d'affetto fra gli amici, una relazione profonda di sentimenti che impegnava sia sul versante dell'arte sia sul versante umano.

Proprio da questa duplice fonte ha origine la consuetudine che giustifica l'inserimento del carme consolatorio nel centro dell'egloga. Una sorta di galateo, vigente fra i *poetae novi*, imponeva infatti ai poeti del "circolo" di dimostrare tangibilmente solidarietà all'amico, triste per l'abbandono della sua donna, mediante la composizione di un carme apposito<sup>56</sup>, ed era considerato un gesto di grave scortesia un eventuale rifiuto o l'ignorare la domanda d'aiuto.

Di questa prassi è testimone Catullo. Nel c. 38 è lui stesso il soggetto in crisi che rimprovera l'amico Cornificio per avere lasciato cadere la sua richiesta di conforto:

*Malest, Cornifici, tuo Catullo,  
malest, me hercule, et laboriose,  
et magis magis in dies et horas.  
Quem tu – quod minimum facillimunque est –*

---

<sup>56</sup> Il rito si fonda forse su un motivo cantato da Teocrito XI 1-6: "Non c'è altro rimedio contro l'amore, o Nicia, né unguento, a me pare, né polvere fuor che le Pieridi: rimedio lieve, e dolce, è questo per i mortali, ma trovarlo non è facile. Lo conosci bene tu, credo, che sei medico, e caro oltremodo alle Muse". (trad. di B. M. Palumbo Stracca).

*qua solatus es allocutione?  
 Irascor tibi. Sic meos amores?  
 Paulum quid lubet allocutionis,  
 maestius lacrimis Simonideis.*

Nel c. 68 è invece lo stesso Catullo a dovere porgere le sue scuse. Un certo Allio, infatti, che gli ha prestato la casa per incontrare segretamente Lesbia, gli ha mandato a Verona una lettera, *epistolium*, “scritta con le lacrime”: *desertus in lecto celibe*, è precipitato nello sconforto.

La risposta di Catullo è garbata: comprende che se Allio si rivolge a lui, è perché lo considera un amico, e di ciò si rallegra, ma purtroppo, soggiunge, non può esaudire la richiesta: lui stesso ha l’animo affranto dal dolore per la morte del fratello, e in queste condizioni nessuno può scrivere buoni versi, come ribadirà più tardi Ovidio nei *Tristia*<sup>57</sup>.

Il rifiuto è giustificato anche con un motivo tecnico: Catullo non ha libri con sé, perché ne ha portato a Verona soltanto una cassetta, e senza la sua biblioteca, l’amico lo sa, la composizione deluderebbe le attese. «Stando così le cose – conclude alla fine con rammarico – non vorrei che tu pensassi ad una forma di malignità e grettezza, se non ti mando nessuno dei doni che mi chiedi: spontaneamente ti donerei anche di più, se mi fosse possibile».

L'*allocutio* consolatoria (vv. 9-69), dunque, altro non è che la risposta ad una implicita domanda di conforto (*quis neget carmina Gallo?*) e rientra perfettamente nello schema descritto.

Se ci fosse bisogno di dimostrare l’adesione di Virgilio nella giovinezza alla poetica neoterica e ai gusti dei letterati della sua e della generazione precedente, questa sarebbe una prova da non trascurare.

4.4. La terza isotopia però non veicola solo l’adesione ad un rituale letterario, ma anche l’espressione di un sentimento autentico di amicizia, intensamente pervasivo. Per intenderlo nella sua pienezza occorre uscire dalla sfera puramente letteraria e ricercare motivi più profondi e meno formali nella biografia dei due poeti.

---

<sup>57</sup> Ov. *Trist.* 1, 1, 39-42: *carmina proveniunt animo deducta sereno: / nubila sunt subitis pectora nostra malis. / Carmina secessum scribentis et otia quaerunt; / me mare, me venti, me fera iactat hiems.*

Virgilio era amico di Gallo fin dagli anni della scuola. Provenivano entrambi dalla provincia, Virgilio da *Andes*, vicino a Mantova, e Gallo da *Forum Iulii* nella Gallia Narbonese, e s'erano incontrati a Roma. Gallo, più giovane di un anno, aveva frequentato la colonia dei poeti cisalpini, specialmente Valerio Catone e Furio Bibaculo. Ben presto s'era fatto notare per un audace sperimentalismo sulle orme di Euforione di Calcide<sup>58</sup>, un mediocre ma dotto poeta del III a.C., probabilmente segnalatogli da Partenio di Nicea, e s'era quindi impigliato nella rete delle polemiche anti-neoteriche. Non si può escludere che quel velenoso e spregiativo *cantores Euphorionis* che Cicerone nel 44 a.C. scagliò contro i denigratori di Ennio, fosse rivolto proprio a lui.

Intelligente e ambizioso quanto sanno essere talora i giovani provinciali quando si tuffano a capo fitto nella vita turbolenta della metropoli, Gallo dedicò la giovinezza alla letteratura. Intorno ai venticinque anni pubblicò il suo capolavoro, i quattro libri degli *Amores*, che diverranno il modello di tutti gli elegiaci romani successivi<sup>59</sup>. Non molto dopo entrò nella vita politica – la X *Egloga* lo descrive già intento a militare nell'esercito di Ottaviano – e lasciò la poesia attiva.

L'amicizia fra i due uomini durò fino alla tragica morte di Gallo nel 28 a.C. per le note vicende egiziane. A malincuore, possiamo immaginare, Virgilio, costretto dalla *damnatio memoriae*, si piegò allora a sostituire il finale delle *Georgiche* che, come le *Bucoliche*, gli aveva dedicato.

4.5. L'ultima isotopia, quella imperniata sull'io narrante, è la più sfuggente perché compare nel testo con segnali ambigui. Quell'io è la voce che nel primo verso, rompendo la finzione letteraria, invoca Aretusa, che poi recita l'*allocutio* consolatoria e alla fine dedica il carne a Gallo. Ora assume il volto di Virgilio poeta-scrittore in posizione extradiegetica, ora quello di poeta-personaggio, di cantore e narratore intradiegetico, come la figura di Tirsi in Teocrito, ora è l'uno e l'altro, in maniera inestricabile, come nel finale quando proclama il suo *amor* per Gallo o quando con il

---

<sup>58</sup> SNELL, *La cultura greca e le origini*, p. 405, sulla base di *Etymol. Magn.*, p. 327, 5; *Sud.* s.v. ἐλεγεῖων 2, 241, 15 A, e O. Crusius, PW 5, 2260 ss., individua dietro l'aggettivo "calcidico" Teocle di Calcide.

<sup>59</sup> Prop. 2, 34, 91; Ov. *am.* 1, 15, 29.

*surgamus* annuncia la fine dell'egloga. Proprio questo continuo mutare di panni e ruoli e la relativa polivalenza comunicativa guidano un gioco sottile dentro il quale un lettore rischia di perdersi. L'uomo, il poeta e il personaggio sono infatti un tutt'uno di volta in volta con referenze nella realtà fattuale e nel mondo dell'immaginario. Nel carme è come un profumo persistente che penetra e lo avvolge per intero.

## 5. Strumenti d'arte letteraria

5.1. Con una tale impalcatura, robusta e sinergica, è difficile continuare a parlare di un testo disarticolato e privo di unità. Non dev'essere stato facile per Virgilio adattare la struttura tripartita del *Tirsi* al suo progetto, ma questo imponeva la prassi: perciò l'ha spogliata della veste diegetica e rivestita di elementi nuovi, in superficie disgiunti, ma in realtà connessi da solide correnti affettive.

Il processo di costruzione, s'intuisce, non ha nulla di spontaneo e tanto meno di dilettantistico, ma è il risultato di scelte consapevoli, di adattamenti e di competenze maturate in primo luogo all'ombra della esperienza neoterica.

Lo stile si avvale dei registri convenienti al genere e agli argomenti e di conseguenza delle appropriate scelte in ambito del lessico e dell'ornato. Virgilio, in coerenza con l'estetica che governa il sistema letterario antico, gli dedica tutte le sue cure convinto, come la stragrande maggioranza dei letterati e critici<sup>60</sup>, che nello stile sta la vera grandezza dell'opera d'arte.

Il linguaggio letterario di cui parliamo non è naturalmente quello della comunicazione quotidiana, ma è la "lingua secondaria", in gran parte

---

<sup>60</sup> Il concetto ha dominato nell'arco di almeno quattro secoli, come dimostrano le formulazioni di "Demetrio", *eloc.* 75, Filodemo di Gàdara, *poem.* V 12; V 13 e 26, e Luciano di Samosata, *hist. conscr.* 51, 62. Sulla medesima linea troviamo anche l'auto-revole *Sublime* (8, 1). Anche "Longino", dopo avere individuato nella capacità di concepire grandi idee e nella passione violenta e ispirata le fonti dell'arte sublime, definendole doti innate e perciò non acquisibili, conclude affermando che la grandezza dell'opera letteraria è riposta nello stile, ed è perciò misurabile dalla costruzione delle figure, dalla scelta delle parole e dall'*ornatus* retorico, dall'uso appropriato quindi degli *schemata*, dei tropi, e infine dalla disposizione delle parole.

artificiale e costruita sulla base del contributo di innumerevoli *parole* di saussuriana memoria. Collocata in un spazio appartato e specialistico rispetto alla lingua d'uso, essa nel sistema letterario greco-romano è il risultato di una selezione rigorosa di vocaboli consueti o sovente desueti, di solito connotati da cariche stranianti, e marcati dall'appartenenza alla sfera della letterarietà. Di norma la sua articolazione in discorso è governata dai paradigmi della retorica e muta in relazione ai generi e alle loro gerarchie, per cui solo un professionista, uno scrittore cioè che oltre alle doti naturali possieda le cognizioni e le competenze tecniche e dottrinali adeguate, può maneggiarla con proprietà e sicurezza.

Virgilio lo era, se è vero che Servio lo definiva poeta *scientia plenus*<sup>61</sup> e Macrobio *studiosissimus vates*<sup>62</sup>, e la critica gli riconosceva il merito di lavorare *more ursino*, di essere cioè un artista incontentabile che in ossequio a uno dei cardini del callimachismo neoterico, dedicava alla rifinitura del testo una cura infinita, facendo ricorso a tutte le cognizioni apprese e perfezionate con l'esperienza sul campo.

5.2. Come accade quasi sempre nella produzione letteraria antica, la norma che governava tutto con rigore era la *virtus elocutionis* che i Greci chiamavano *prepon* e i Romani *decorum* o *aptum*<sup>63</sup>: un concetto che, condito dalle categorie dell'etica e dell'estetica, era uno strumento indispensabile per lo scrittore ogniqualvolta venivano meno altri parametri e precetti guida. *Aptum* o *decorum* indicavano ciò che era conveniente, si adattava, era opportuno per l'opera. Nello specifico letterario<sup>64</sup> esso regolava i rapporti

---

<sup>61</sup> *Servii grammatici quae feruntur in Vergilii carmina commentarii*, rec. G. Thilo, Lipsiae 1881 (rist. anast. G. Thilo - H. Hagen, Hildesheim-Zurich-New York 1986), vol. II, p. 1: *Totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum, cuius ex Homero pars maior est. Et dicuntur aliqua simpliciter, multa de historia, multa per latam scientiam philosophorum, theologorum, Aegyptiorum, adeo ut plerique de his singulis huius libri integras scripserunt pragmatias.*

<sup>62</sup> *Macr. Sat.* VI 4, 1: *Ego conabor ostendere* – dice il personaggio di Cecina – *hunc studiosissimum vatem et de singulis verbis veterum altissime iudicasse et inseruisse electa operi suo verba quae nobis nova videri facit incuria vetustatis.*

<sup>63</sup> Dopo la traduzione ciceroniana con *decorum* (*or.* 70; *off.* 1, 27) e *aptum*, il concetto viene indicato anche con sinonimi e perifrasi quali *decens*, *quid deceat*, *conveniens*.

<sup>64</sup> Sull'uso letterario del *decorum* dà orientamenti precisi Orazio, *ars* 86-119.

fra il livello della materia e del genere da un lato e la scelta dei registri espressivi dall'altro. In breve, esemplificando, se l'argomento era classificabile come "alto", "medio" o "umile", il livello stilistico doveva essere rispettivamente "alto", "medio" e "umile". Tutto questo era normale grammatica del comporre, solo molto di rado o molto tardi<sup>65</sup> messa in discussione.

Per sua natura il *prepon* non possiede metri rigidi di riferimento e perciò non si può insegnare: è flessibile e l'uso appropriato dipende dallo spessore culturale del suo utilizzatore, per cui la scuola può dare indirizzi e suggerimenti, ma la scelta finale è sempre affidata alla decisione e alla responsabilità del singolo. Virgilio vi si attiene in tutte le opere, e nelle *Bucoliche*, precisamente nell'*Egloga* IV (vv. 1-3), ne ha lasciato anche un'esplicita testimonianza:

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus:  
non omnes arbusta iuvant humilesque myrica<sup>66</sup>;  
si canimus silvas, silvae sint consule dignae*

Le Muse di Sicilia, ovvero il genere bucolico, possono trattare argomenti più elevati dei soliti pastori e caprai, ma in quel caso hanno l'obbligo di innalzare adeguatamente i registri stilistici: "se cantiamo le selve, le selve siano degne di un console". Che è poi la stessa norma invocata nel finale della X *Egloga*, quando Virgilio chiede alle Pieridi di adeguare il suo canto all'altezza della personalità di Gallo<sup>67</sup>.

5.3. Determinata dalla "convenienza" è la scelta dei miti e delle divinità, tutti di caratura minore, come vuole il genere: Aretusa e Adone, Pan e Silvano, e in una posizione ambigua Apollo<sup>68</sup>. La stragrande maggioranza

---

<sup>65</sup> E. AUERBACH, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità e nel Medioevo*, Milano 1983.

<sup>66</sup> Il nome della pianta, come metafora dello stile umile, compare in *buc.* 4, 2; 6, 10, e già in Theocr. *buc.* 1, 13.

<sup>67</sup> *Buc.* X 72: *vos haec facietis maxima*.

<sup>68</sup> Serv. *ad loc.*, sorpreso dalla combinazione anomala delle tre divinità, la spiega affermando che la scelta è dovuta al fatto che tutte sono state coinvolte in storie d'amore: *Apollo amavit Daphnen, Pan Syringa, Silvanus Cupressum*. È possibile; a me pare, comunque, da non trascurare il motivo connesso con il *prepon*.

è di matrice teocritea (manca nel *Tirsi* solo il “romano” *Silvanus*), e di afferenza bucolica.

In linea con il principio enunciato, anche la loro descrizione ha un che di popolare: Silvano, dio latino dei boschi e dei campi, degli alberi nati spontaneamente e di quelli piantati dagli uomini, protettore delle greggi e fautore della loro fertilità, è rappresentato, secondo l'iconografia tradizionale, con la testa cinta di fiori campestri e con in mano gigli e rami fioriti; Pan, a sua volta dio greco dei boschi e degli animali selvatici, dei pastori e dei cacciatori, inventore della siringa e del flauto pastorale, ha la faccia dipinta dal rosso delle bacche sanguigne dell'ebbio e dal minio. Aretusa è una ninfa, e appartiene perciò alla categoria più bassa degli immortali, mentre Adone è solo un mortale, innalzato al grado di eroe per il fatto di essere stato conteso da Afrodite e Persefone.

Sorprende a prima vista la presenza di Apollo perché, essendo divinità olimpica, appare fuori luogo in questa compagnia e in questo luogo. Tutto rientra nell'ordine previsto, però, se si tiene conto della leggenda secondo la quale il dio, per amore<sup>69</sup>, pascolò greggi e tori del re Admeto, a Fere in Tessaglia. L'episodio ne fa figura adatta sia all'elegia amorosa sia alla bucolica.

5.4. Il *decorum* determina anche la qualità dell'*ornatus*, calibrato e parco.

Nella disposizione delle parole Virgilio ricorre abbastanza spesso all'iperbato, seguendo la pragmatica usuale: le parole-chiave sono collocate nelle posizioni di rilievo nel verso, cioè nella prima sede o nella seconda, oppure in cesura e nella quinta o sesta sede<sup>70</sup>. Usa di frequente

---

<sup>69</sup> Tibull. 2, 3, 11-30: *Pavit et Admeti tauros formosus Apollo / nec cithara intonsae profuerunt comae ...*

<sup>70</sup> *Buc.* X 1, *hunc ... laborem*; v. 20, *uvidus ... Menalcas*; v. 6, *sollicitos ... amores*; v. 10, *indigno cum Gallus amore peribat*; v. 4, *Sic tibi cum fluctus / subterlabere Sicanos*; v. 5, *Doris amara suam / non intermisceat undam*; v. 15, *Maenalus, et gelidi / fleverunt saxa Lycaei*; v. 71, *dum sedet et gracili / fiscellam texit hibisco*; v. 50, *Ibo, et Chalcidico quae sunt mihi condita versu*; v. 57, *frigora Parthenios canibus circumdare saltus*; vv. 77-78, *Ite domum saturae / venit Hesperus, ite capellae*; iperbato con *enjambement*: vv. 2-3, *pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / carmina sunt dicenda*; *Pierides* (v. 72) concordato con *divae* (v. 70).

l'anafora<sup>71</sup>, mentre più di rado il parallelismo, talora rinforzato dall'anafora (vv. 29-30).

Di figure retoriche resta poco altro da segnalare: un'antonomasia (v. 51); un'anastrofe (v. 47), forse di derivazione esterna perché si trova in una citazione; qualche *variatio* (vv. 4 e 5); un'ipallage (v. 55); un chiasmo (v. 41); un *polyptoton* (v. 69); qualche perifrasi (v. 72); un'anadiplosi (vv. 72-73). Mancano, secondo le previsioni, le glosse, le parole composte, gli arcaismi, le metafore ardite, e l'armamentario che caratterizza lo stile alto.

La sobrietà dell'*ornatus* contribuisce a suggerire l'idea di una scrittura semplice e chiara, alla portata di ogni genere di lettore, anche di media cultura letteraria. È un inganno perché la trama verbale è assai più ricca e complessa di quello che appare e Virgilio fatica non poco per adeguarsi alle *leges* dello stile umile e per renderlo comunque elegante strappandone i caratteri della rusticità. Misuratissimo è anche il dosaggio delle parole "belle" e preziose o rese tali dalla combinazione sintagmatica.

5.5. Oltre che del *prepon*, la prosa letteraria e la lingua poetica tengono conto di altre tre *virtutes* fondamentali della lingua d'arte: *perspicuitas*, *concisio*, *Latinitas*. La prima sta alla base della straordinaria limpidezza dell'enunciato delle *Bucoliche*, la seconda dà ragione dei procedimenti ellittici, la terza della purezza della lingua priva di barbarismi, arcaismi, *verba peregrina*.

Entrando nel concreto del testo, osserviamo subito che Virgilio pesa i vocaboli con cura, uno per uno, in linea con parametri prefissati, e non lascia niente al caso. La selezione lessicale è disposta su tre livelli: nel primo troviamo le parole che Aristotele classificava *kyria*, comuni, attinte cioè dal serbatoio del quotidiano; nel secondo un gruppo di vocaboli che producono un modesto innalzamento del registro espressivo; nel terzo i termini connotati dall'uso letterario.

Registriamo nella prima categoria parole o nessi convocati per la prima volta, almeno per quanto ci è dato constatare, nella *lexis poietikè*: *simae*

---

<sup>71</sup> Alcuni esempi: vv. 42-43, *Hic gelidi fontes, hic mollis prata, Lycori, / hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo*; v. 11, *neque... neque*; v. 13, *etiam ... etiam*; vv. 16-17, *poenitet ... poeniteat*; vv. 19-20, *venit et upilio; tardi venere subulci; venit Menalcas*; v. 39, *nigrae ... nigra*; vv. 47-48, *frigora... frigora*; v. 54, *crescent illae, crescetis, amores*; vv. 72-73, *vos haec facietis maxima Gallo / Gallo cuius amor*.

*capellae* (v. 7); *spelaea ferarum* (v. 52); *upilio* e *subulci* (v. 19); *glans* (v. 20); *ferula* (v. 25); *vinitor* (v. 36); *avena* (vv. 12 e 51); *fiscella* e *hibiscus* (v. 71). Provengono tutti dal vocabolario del mondo pastorale o agricolo e sono nobilitati dal solo fatto di essere introdotti nel verso e ospitati nella lingua poetica.

In un grado, diciamo, *paulo maior* si possono collocare i sintagmi *Doris amara* (v. 5); *pastor Siculus* (v. 51); *Parthenii saltus* (v. 57); *Cbalcidicus versus* (v. 51), mai prima documentati nella produzione poetica latina; e infine il nome proprio *Silvanus* (v. 24), connotato dalla medesima caratteristica.

Al livello più elevato appartengono vocaboli già resi 'illustri' dall'uso poetico: *Sicanus* (v. 3); *saltus* (v. 9); *uvidus* (v. 20); *aevum* (v. 43); *lustrare* (v. 55); *Hesperus* (v. 77); i nomi appartenenti alla geografia letteraria, come *Parnasus*, *Pindus* e *Aonie Aganippe*, *Maenalus* e *Lycaeus*; i personaggi del mito, come *Arethusa* (v. 1); *Doris* (v. 5); *Adonis* (v. 17); le ninfe *Naiades* (v. 10); *Hamadriades* (v. 62); e infine la perifrasi *divae Pierides* (v. 72) e i 'dotti' *Cydonia spicula* (v. 59) e *sidus Cancrici* (v. 68). In conclusione possiamo indicare in *fiscella* e *subulcus* da un lato, *Aonie* e *Pierides* dall'altro, le parole che segnano rispettivamente la linea inferiore e quella superiore della banda linguistica dentro la quale Virgilio si muove in quest'egloga.

5.6. La critica antica apprezzava molto la *concisio* nella prosa<sup>72</sup> e la *brevitas* nella poesia. L'una e l'altra miravano ad un enunciato così essenziale che nessuna parola poteva essere cancellata senza rendere monco il messaggio. È intuitivo che in questo caso l'espressione tendeva a divenire più densa per coprire con i processi metonimici il vuoto del non detto, più rapida e per necessità ellittica. L'operazione non era priva di rischi perché poteva approdare all'oscurità o, peggio, all'incompiutezza del messaggio.

Ancora una volta la *techne* di Virgilio trova la giusta misura, come notavano già i suoi antichi estimatori<sup>73</sup>, e trasforma un possibile difetto in un pregio.

---

<sup>72</sup> Quintiliano (VIII 3, 83) definisce la concisione una dote "bellissima" perché consente allo scrittore di esprimere molto con poche parole: *ea minus praestat quotiens nihil dicit nisi quod necesse est ... est vero pulcherrima cum plura paucis complectimur*. La norma vale per l'oratoria e la poesia.

<sup>73</sup> Macr. sat. 8, 3, 2.

Nella X *Egloga* perciò scarnifica il discorso e lo tiene in bilico sul filo dell'ambiguità. Il racconto si presenta simile ad un ricamo su una tela, nel quale gli spazi vuoti e gli intervalli di silenzio servono ad alleggerire ed impreziosire l'enunciato e le immagini e i nomi sono metonimie evocatrici.

Questa tecnica investe l'intero testo e produce nel lettore un senso di spaesamento, anche perché più di una volta è unita alla *suspense* prodotta dall'ellissi. Si pensi alle sequenze narrative del prologo. Chi è l'io parlante? Chi il cantore cui è rivolta l'esortazione? Qual è il motivo per cui il poeta deve scrivere *carmina* per Gallo e perché devono piacere a Licoride? Perché del mito di Aretusa si racconta solo il passaggio della ninfa sotto il mare? Perché gli amori di Gallo sono tormentosi? Perché l'egloga è indirizzata ai "non sordi"? Ed ancora, perché il brano intermedio è introdotto *ex abrupto*? Perché non è detto come mai Gallo si trovi in Arcadia, come vi sia pervenuto, dove esattamente sieda, se siede, come si diffonda la voce che richiama i visitatori? Perché, infine, milita, *insanus*, sotto le insegne del crudele Marte?

La *brevitas* induce anche all'uso sistematico dell'antitesi, uno strumento che permette allo scrittore di saltare le connessioni esplicite e di demandare al lettore l'integrazione dei vuoti attingendo al proprio patrimonio di conoscenze.

Virgilio la impiega soprattutto nell'*allocutio* consolatoria: il cenno autobiografico di Gallo alla vita militare, ad esempio, fa scattare nella memoria il ricordo di un altro soldato – ma il testo non lo dice – che si porta via la sua Licoride; il dolore intenso di quell'immagine lo spinge ad apprezzare l'Arcadia, ad abbracciare la sua filosofia di vita e l'arte relativa e vi si crogiola illudendosi di trovarvi una medicina per il suo *furor amoris*; immediatamente, convinto della ineluttabilità della passione amorosa, però, ci ripensa e torna indietro.

Il discorso procede rapido, ancora una volta incurante del lettore poco attento o di modesta cultura. Basta confrontare in proposito l'andamento nervoso del testo virgiliano con quello disteso del *Tirsi* per rendersi conto della profonda differenza fra lo stile delle due opere.

5.7. Altro effetto della *brevitas* è il ricorso a tecniche di scrittura molto sofisticate, capaci di attivare connessioni di senso multiple quali l'allegoria, la comunicazione per simboli, le immagini e le parole evocative. Le ultime tre sono ampiamente rappresentate da tutto l'apparato del genere bucolico, mentre lo schema allegorico serve a disporre la materia su più livelli.

Il primo livello contiene il racconto e il suo mondo fantastico; compiuto in sé, ha vita propria ed è fruibile anche da solo. Il secondo discorre di questioni letterarie segnalate in superficie talora mediante un *surplus* di senso e particolari inspiegabili in un contesto meramente bucolico. Si pensi ad *Aonie Aganippe* e a *Chalcidico versu* di X 50. Sebbene autonomi, i due livelli sono interconnessi e si echeggiano l'un l'altro.

A dire il vero, la trattazione teorica è piuttosto criptica, suggerita più che esposta, e avrebbe avuto bisogno di una diversa modalità di scrittura, nella fattispecie quella del saggio critico. Virgilio lo sa, ma sa anche che la poesia ha regole proprie per cui quei temi devono essere espressi con modalità nuove e appropriate, attraverso simboli e metonimie o parole dotate di cariche polisemiche o polivalenti, capaci di saturare i due livelli del discorso.

Di solito il procedimento in quest'egloga è così ben mimetizzato che non appare immediatamente e non turba perciò l'impressione di linearità e semplicità dell'enunciato, ma genera al contempo un gioco sottile di echi e rimandi che suscita la curiosità e l'acutezza del destinatario, come prova nel prologo il caso di Aretusa.

Nel primo verso il nome della ninfa ha la funzione primaria di richiamare alla memoria di chi legge il nome di Teocrito, sistematicamente evitato nella raccolta per sfuggire al declassamento stilistico della notizia diretta. Il riferimento si decodifica senza fatica, ma per arrivare a questo significato occorre passare attraverso quattro gradi ermeneutici. Nel primo, infatti, quello denotativo, Aretusa è solo una Nereide, il personaggio di un racconto mitologico e come tale organica al genere bucolico, fuori luogo però nel ruolo di Musa<sup>74</sup>; nel secondo è la fonte di Siracusa; nel terzo indica per sineddoche la città di Siracusa e quindi la patria di Teocrito; nel quarto Teocrito stesso. Il percorso esprime dunque l'equazione: ninfa > fonte > Siracusa > Teocrito, per cui invocare Aretusa significa rendere omaggio all'*euretés* del genere.

Il fatto che quest'ultimo sia il senso prioritario nel contesto iniziale, non comporta però la perdita automatica per Aretusa delle sue altre valenze, soprattutto quelle del mito, come fra breve vedremo continuando la lettura.

---

<sup>74</sup> HOLZBERG, *Virgilio*, p. 113: «essa assume addirittura il ruolo della decima musa, poiché Virgilio la invoca all'inizio di un carne preceduto da altri nove».

Doride significa mare. Potrebbe essere una pura metonimia, la cui forza espressiva si arresterebbe sulla soglia della funzione esornativa, ma non è solo una metonimia. Doride, in quanto figlia di Oceano e Teti e sorella e sposa di Nereo, è infatti madre delle ninfe Nereidi e quindi anche di Aretusa. Virgilio sta dunque attirando la nostra attenzione sul rapporto di parentela che lega nella leggenda i due personaggi e ci sta avvertendo che tutte le opzioni sono aperte.

Ci accorgiamo a questo punto che Aretusa è al centro di un gioco complesso di valenze e rimandi. Ancora una volta l'ellissi suscita curiosità e spinge a porsi interrogativi. Per quale ragione, ad esempio, dopo la domanda retorica "chi negherebbe un carne a Gallo?", Virgilio inserisce l'augurio ad Aretusa? Quale rapporto c'è tra la ninfa e Gallo? A prima vista nessuno, per cui il *sic tibi* (v. 4), l'augurio, appare slegato da ciò che precede e segue. In realtà un legame esiste e anche solido, solo che è lasciato all'inferenza: Aretusa è infatti coinvolta in una storia d'amore infelice con tratti simili a quelli di Licoride e Gallo.

Narrava infatti la leggenda che un giorno d'estate la ninfa, mentre accaldata ritornava dal bosco stinfalio, vide una sorgente e, attratta dalla frescura, prima introdusse i piedi nell'acqua, poi un poco alla volta si tolse gli abiti e nuda cominciò a nuotare. Fu allora che Alfeo, il dio del maggior fiume del Peloponneso che scorre nella regione dell'Elide, vicino all'Arcadia, s'innamorò perduto di lei e le parlò dal fondo della sorgente. Aretusa spaventata fuggì inseguita dal fiume che aveva assunto nel frattempo sembianze umane. Corse fino ad Orcomeno, a Psofide, a Cillene e ai recessi del Menalo, fino al gelato Erimanto, riuscendo a non farsi agguantare. Corse per campi, per monti coperti di alberi, su per le rupi e per dove non c'era via. Quando il sole stava ormai per tramontare, vedendosi perduta, invocò Diana, che la nascose dentro una nuvola. Alfeo lo intuì e cercò in ogni modo di raggiungerla. Fu allora che avvenne la metamorfosi di Aretusa da fanciulla in acqua dolce di sorgente. Subito anche Alfeo lasciò le forme umane e si sciolse in acqua di fiume per potersi confondere con le acque della ninfa. Anche sotto il nuovo aspetto, però, Aretusa continuò a fuggire e per aiutarla Diana infine le aprì il suolo<sup>75</sup> ed essa cominciò a scorrere dentro le grotte sotterranee, *finché passando sotto*

---

<sup>75</sup> *Ov. met. 5, 639: Delia rupit humum.*

*il mare Ionio*, emerse nell'isola di Ogigia, a Siracusa. Alfeo la seguì anche sotto il mare, ma non poté congiungersi con l'amata, e rimase *come Gallo*, innamorato e pascolianamente solo "come l'aratro in mezzo alla maggese".

Per comprendere l'impiego della breve sequenza, occorre dunque completarla con l'intera storia. È chiaro che Virgilio ha pensato la vicenda di Alfeo ed Aretusa quale paradigma di quella di Gallo e Licoride e le ha intrecciate; siccome poi la fuga della donna amata costituisce il motivo centrale di entrambe le storie, ha focalizzato l'attenzione proprio su questo particolare.

Ci saremmo aspettati, a dire il vero, che in omaggio a Gallo, l'autore adottasse un punto di vista favorevole ad Alfeo, e quindi imperniasse la narrazione sul personaggio maschile, innamorato infelice, invece fa ruotare la storia (e la simpatia) intorno alla figura della ninfa che fugge da un corteggiamento indesiderato e ossessivo.

Michel Derrida o Paul de Man si sarebbero soffermati su questo particolare apparentemente secondario per mettere in crisi molte certezze ermeneutiche. Escluso infatti che si tratti di un caso o di distrazione, occorre spiegare con quali intenzioni Virgilio ha mantenuto il punto di vista tradizionale. Gallo poteva intenderla come un'esortazione a non essere invadente e ossessivo come Alfeo, e risentirsi, oppure, come di certo avvenne, sorridere davanti al messaggio criptato dell'amico. Se questa, come sembra, è l'ipotesi più plausibile, il quadro si arricchisce di una vena sottile di giocosa ironia che si lega al tema dell'amicizia. E ciò a maggior ragione se i successivi consigli delle divinità a Gallo sono echi delle parole che con saggezza epicurea Virgilio gli aveva più volte ripetuto. Il procedimento ha sapore callimacheo, romanizzato con civetteria tutta neoterica: come neoterici, si badi bene, sono i richiami dei versi seguenti, che gettano il ponte verso la poesia di Gallo e l'elegia.

## 6. *Il destinatario*

L'intero percorso dell'analisi del testo letterario è incompleto e carente se trascura il convitato di pietra, ovvero la figura del destinatario, che in apparenza assente, esercita una grande influenza sui processi della composizione e li orienta. Virgilio lo indica con il sintagma *non surdi*. Ma chi è? Qual è il suo profilo? Quale ruolo ricopre agli occhi del poeta e quale influenza esercita nella fase della scrittura?

L'avvertimento di Virgilio è un altro indicatore di poetica, per nulla originale e nuovo, dato che l'attenzione dell'autore nei confronti del pubblico esiste da sempre, anche se la riflessione teorica comincia a farsi strada nella cultura greca solo al seguito della retorica.

Si colgono i primi segnali nel pensiero di Pitagora, quando egli formula il concetto di *kairòs* e richiama l'attenzione sul rapporto oratore-ascoltatori, avvertendo che chi parla deve valutare la qualità di chi ascolta. Sulla sua scia si posero, fra gli altri, Gorgia<sup>76</sup> e Isocrate che rinforzarono il precetto di Pitagora, abbinandovi opportunità e convenienza. I due concetti entrarono nella tradizione scolastica e furono diffusi e osservati per tutta l'Antichità.

Gran parte del successo e delle abilità di persuasione di un oratore – si insegnava – dipendeva proprio dalla sua capacità di mettersi in sintonia con il pubblico e di sollecitarne il rispetto e la simpatia. Non lo si doveva perciò irritare o farlo sentire ignorante con inutili lungaggini e spiegazioni, perché, diceva Teofrasto<sup>77</sup>, l'ascoltatore «si rende conto di essere intelligente grazie al fatto che tu gli offri l'occasione per esercitare la sua intelligenza: se invece dici tutto come se parlassi ad uno sciocco, sembri accusare il tuo ascoltatore di essere tale».

Ci si rese conto ben presto, dunque, della funzione attiva del fruitore e dei condizionamenti che esercitava sull'emittente del messaggio. Più era elevata la qualità intellettuale del pubblico, più l'oratore era stimolato ad innalzare il grado della sua prestazione. Scriveva in proposito significativamente Cicerone<sup>78</sup> che *semper oratorum eloquentiae moderatrix fuit auditorum prudentia. Omnes enim probari volunt voluntatem eorum qui intuentur ad eamque et ad eorum arbitrium et nutum totos se fingunt et accommodant.*

Con Aristotele troviamo il concetto insediato nel campo letterario. Nella *Poetica*<sup>79</sup> egli divide infatti il pubblico teatrale in due categorie, quella delle persone colte e quella delle persone ignoranti, e mette a fuoco l'influsso negativo che i peggiori possono esercitare sullo scrittore. A tal proposito osserva infatti che certi tragediografi, alla ricerca di un facile

---

<sup>76</sup> A. PLEBE, *Breve storia della retorica antica*, Bari 1968, pp. 18-34.

<sup>77</sup> Demetr. *eloc.* 222.

<sup>78</sup> *Or.* 24.

<sup>79</sup> *Poet.* 1453 a 34 ss.; 1461 b 28-32.

successo e di applausi a buon mercato, assecondano il loro gusto e le loro aspettative e finiscono non solo per raccontare per filo e per segno tutti i particolari del mito, ma arrivano addirittura a violare le norme del codice della tragedia concludendo la storia con un lieto fine. Molto meglio avrebbero fatto ad ascoltare la tacita pressione dei migliori, perché avrebbero potuto contare sulla integrazione intelligente del non detto senza sacrificare né le norme né i ritmi della rappresentazione.

Il destinatario accresce la sua influenza durante il periodo alessandrino, quando i letterati, come ha scritto R. Pfeiffer<sup>80</sup>, e non solo in campo teatrale, componevano le loro opere destinandole in pratica ad un pubblico ristretto e raffinatissimo, in gran parte formato da altri poeti e scrittori.

Qualcosa di simile accadde nella irrequieta cultura romana dell'ultimo secolo della Repubblica, soprattutto a partire dai Neoteri, quando si consolidò l'idea che la letteratura doveva essere indirizzata ad una *élite* di competenti trascurando i lettori di cultura medio-bassa.

Anche Virgilio "guarda ai cavalieri", come avrebbe detto la mima *Arbuscula*, alle persone colte e ai letterati che costituivano i selezionati Circoli culturali romani, quei medesimi che qualche anno dopo Orazio avrebbe indicato come i destinatari della sua poesia. È nella memoria di tutti il suo perentorio *Odi profanum vulgus et arceo*, dove *vulgus* non ha connotazioni sociologiche, come non ne ha *plebs* nel sintagma *media plebs*, con cui Ovidio<sup>81</sup> designa il nuovo, mediocre destinatario dei *Tristia*. La più o meno esplicita accusa di "volgarità" è rivolta al diletterantismo e alla cultura modesta del lettore medio, "piccolo borghese", come, ad esempio, il povero Sulla<sup>82</sup> catulliano e i suoi disprezzati colleghi *litteratores*, o antiquata di chi non aveva saputo cogliere la direzione del vento e continuava ad apprezzare acriticamente i vecchi scrittori.

Tornando alla domanda iniziale, possiamo dunque identificare i *non surdi* (v. 8) in un ristretto gruppo di persone con un alto grado d'istruzione, di *doctrina* e di sensibilità letteraria. Ideologicamente dei progressisti.

---

<sup>80</sup> R. PFEIFFER, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli 1973, p. 172: «Certamente dovevano scrivere i loro libri per circoli di coltissimi *connoisseurs* ...».

<sup>81</sup> *Trist.* 1, 1, 88: ... *ut satis a media sit tibi plebe legi.*

<sup>82</sup> Catull. 14.

La loro aspettativa, il loro gusto, la loro acribia critica costituivano per lo scrittore uno stimolo acuto e severo, ma gli fornivano anche la certezza che il suo *labor* avrebbe incontrato lettori competenti e capaci di apprezzarlo. Con un tale genere di lettori, fra i quali dobbiamo annoverare anche molti pettegoli e boriosi grammatici e retori, egli non poteva concedersi pause (*dormitare*) o cedimenti ed era costretto a dare in ogni momento il meglio di sé e della propria 'arte'.

Tra loro egli includeva senza dubbio lo stesso Gallo, artista-lettore o lettore-artista, e altri poeti viventi, pronti a fare eco ai suoi componimenti, secondo una prassi in voga durante la prima generazione dei Neoteri, o a giudicarlo severamente e senza pietà.

### 7. Il collante della sensibilità virgiliana

La decostruzione del testo e la lettura letteraria hanno fornito una serie di dati concreti sui quali è possibile ora tentare di tracciare un quadro d'insieme. Ripercorrendo il discorso, abbiamo riscontrato che: a) il testo, in apparenza esile sotto il profilo narratologico, poggia su strutture portanti robuste, parte prese a prestito dall'*exemplar* e adattate, parte create dallo stesso Virgilio; b) la variazione di cifra, apportata alla struttura teocritea a prezzo di profondi mutamenti narratologici e stratagemmi stilistici, ha impresso un profilo nuovo sulla materia. In particolare l'ambientazione della storia e dei personaggi in Arcadia, vero "paese dell'anima"<sup>83</sup>, accentua l'atmosfera magica e crea la suggestione di un luogo e di un tempo propri dell'utopia dell'età dell'oro, quando le persone non si vergognavano di lavorare con le loro mani e di parlare agli animali, erano solidali e compassionevoli, quando la natura stessa era buona e gli dèi si occupavano ancora della sorte umana e venivano in soccorso. Perciò il mondo reale resta chiuso fuori. Lontano. È "altro", il "negativo": il luogo delle passioni e della sofferenza, del tradimento e del rimpianto, della violenza e dell'arroganza, come sanno anche i personaggi di alcune egloghe precedenti; il luogo dove l'unica luce è rappresentata dall'amicizia e dalla poesia, non a caso i soli elementi che gettano un ponte con questo rifugio.

---

<sup>83</sup> SNELL, *La cultura greca e le origini*, p. 410.

I due mondi sono alternativi, incompatibili e separati ideologicamente l'uno dall'altro, proprio come i due generi letterari che vi fanno capo; c) lo stile, frutto di una elaborazione indefessa, rispetta tutti i parametri dell'arte letteraria e si caratterizza per il dosaggio dell'impasto lessicale, l'appropriata dimensione dell'*ornatus*, la densità espressiva della polisemia e delle stratificazioni semantiche. Pare un abito tagliato su misura con precisione e gusto finissimi. Quel genere di scrittura i retori lo chiamavano *glaphyròs*, elegante, e consisteva in un dettato sorvegliatissimo, dalla superficie levigata, distesa, striata soltanto con lievi mazzature, lineare e complesso, semplice e insieme di somma raffinatezza. Perfetto correlativo del messaggio.

Sembra proprio che Virgilio, arrivato all'ultima fatica – occorre non sottovalutare la forza pregnante di *labor* – abbia voluto dare prova della sua maturità artistica e vi abbia impegnato tutte le risorse per sorprendere perfino il suo dotto compagno di studi e d'arte.

L'opera è omogenea al sistema letterario, ma diversa da ogni altra della medesima specie; un organismo dotato di vita propria<sup>84</sup>, nuovo ed originale, realizzato mediante gli strumenti dell'*imitatio* e dell'*aemulatio*, saldamente unitario non tanto e non solo per l'architettura razionale, quanto per la *Stimmung* che lo permea in ogni sua parte e di cui sono generatori tre sentimenti egualmente forti e autentici: l'amicizia, la passione per la letteratura, la sensibilità virgiliana.

### 8. Dalla parte del lettore

Un critico strutturalista potrebbe fermarsi qui, ma il recente ammonimento di Tzvetan Todorov<sup>85</sup>, che dello strutturalismo è stato uno dei padri nobili, ci avverte che la radiografia del testo e la scansione delle impalcature e dei mezzi e materiali con cui è stato costruito non basta a farci rendere conto della sua perennità, qualora questo sia il caso, ma occorre “andare oltre” la mera descrizione, per cercare quel *quid* che ce lo fa amare al di là del tempo e dello spazio. La critica, a suo parere, ha il

---

<sup>84</sup> Sen. *epist.* 84, 2.

<sup>85</sup> T. TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Milano 2008.

compito di esplicitare alla fine del processo di decodificazione le ragioni della sua fruibilità, che in ultima istanza sono anche le ragioni stesse della letteratura.

Egli non rinnega il formalismo e le sue derivazioni e integrazioni né i metodi che si fondano su basi storiche, filosofiche, psicanalitiche o altro ancora, ma rimprovera loro di operare prevalentemente sul versante dell'autore e dei processi compositivi e di trascurare il versante della fruizione e quindi del rapporto tra opera e lettore. Non è detto, infatti, che un testo ineccepibile sul piano della costruzione e dello stile sia poi automaticamente anche capace di interessare e coinvolgere il destinatario o il lettore comune oppure entrambi. Perché mai altrimenti una così grande quantità di opere antiche e moderne ineccepibili sul piano formale sono cadute nell'oblio presso i contemporanei e i posteri? Che cosa mancava loro se non il *quid* che arrivava dritto alla sensibilità e alla ragione di chi leggeva? Quando un testo lo possiede, non sono di ostacolo al suo successo né il luogo e il tempo della scrittura, né il luogo e il tempo della lettura. Esso attraversa i secoli dialogando proficuamente con la teoria infinita delle generazioni di lettori che vi trovano sempre qualcosa di attuale e vicino alla propria sensibilità culturale e umana. Allora di consueto parliamo di "classico" e indichiamo nella sua durata, sulla scia del *Sublime*, la prova della sua grandezza. La prova, appunto, non la ragione che rimane tutta da scoprire.

Su questo aspetto deve indagare la critica perché questo è infine ciò che conta. Gli eccessivi tecnicismi, i diagrammi e gli schemi della recente critica hanno diffuso la sensazione che un libro si legge più per capirne i segreti della composizione che per lasciarsi "prendere" dall'*apate* (inganno) di cui parlava Gorgia e dal suo messaggio<sup>86</sup>. «In linea generale – scrive in proposito Todorov – il lettore non specialista, oggi come un tempo, non legge le opere per padroneggiare meglio un metodo di lettura, né per ricavarne informazioni sulla società in cui hanno visto la luce, ma per trovare in esse un significato che gli consenta di *comprendere meglio l'uomo e il mondo*, per *scoprire una bellezza che arricchisca la sua esistenza*; così facendo riesce a *capire meglio sé stesso*. La conoscenza della letteratura non è fine a se stessa, ma rappresenta *una delle vie maestre che conducono alla realizzazione di ciascuno*».

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 24.

Questo è il nocciolo della questione.

Occorrerebbe dunque domandarsi a questo punto se la *X Egloga* e più in generale le *Bucoliche* riescano ancora a comunicare al lettore moderno quei valori e quelle sensazioni indicate dal grande maestro bulgaro-francese.

La risposta è di somma difficoltà. Si può solo azzardare, ben sapendo che in operazioni di questo genere il rischio di soggettività, con quanto di arbitrario comporta, è sempre in agguato, anche perché la fruizione è connessa con un'infinità di sensazioni emotive, che quasi sempre sfuggono alla misura del razionale e del geometrico.

Virgilio colloca il contingente della storia a lui contemporanea sullo sfondo, quasi sulla riva dell'orizzonte, ma non lo ignora: non si comprenderebbe altrimenti la sua sconfessione, la fuga e la ricerca di un rifugio dentro il ventre caldo di un mondo utopico. Un ruolo determinante viene assunto di conseguenza dal punto di vista orientato verso l'infinito e l'universale, perché questo gli consente di evadere dalla turbolenza e dai condizionamenti del reale, e di approdare nel territorio più sicuro dell'immaginario.

In questo modo anticipa le molte fughe e i molti rifugi cercati dalla letteratura, penetra più a fondo di quanto a prima vista non sembri i bisogni e le ansie della condizione umana, e si presenta a noi *compagno di viaggio*.

Per convinzione epicurea e per temperamento Virgilio ama vivere appartato, e sceglie uno spazio dominato dal silenzio, per guardarsi dentro, ascoltarsi ed esprimere le sue passioni e i suoi affetti più autentici, il calore umano dell'amicizia in particolare e l'amore per la letteratura, e per realizzare il lavoro preferito chiuso nel laboratorio dell'arte, più di una volta affondando nella notte *per amicae silentia lunae* dietro una clausola armoniosa o l'eco di un autore amato. La *techne* lo aiuta a trovare i percorsi per comunicare e a condurre per mano, affascinandola, l'anima del lettore.

Le *Bucoliche* sono il frutto saporoso della sua giovanile sensibilità e la *X Egloga* è un punto d'arrivo e insieme di partenza, un discrimine tra la giovinezza e la maturità, dove Virgilio esegue il suo gioco serio di artista e di uomo: arguto e dolce, vigile sempre nell'arte. Qui fa risuonare le note della sua sorridente umanità e l'eleganza del dire disegna le immagini levi-

gate immergendole nella luce ferma dell'immaginario.

La sua voce è quella di un uomo dal temperamento schivo, in sintonia con gli innumerevoli individui che in ogni tempo amano la penombra e la bellezza. La sua sensibilità, delicata e sommessa, filtra con garbo e cautela attraverso i fili tesi della trama diafana, fra i toni morbidi, quasi un sotto-voce di un crepuscolare pianissimo, luce tonale di vespro che avvolge ogni cosa.

L'effetto è di grazia e d'impalpabile, riposante serenità.