

Il programma poetico delle Bucoliche Virgiliane : un'analisi di Ecl. 1, 1-5

Autor(en): **Potenza, Paola Gagliardi**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische
Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité
classique = Rivista svizzera di filologia classica**

Band (Jahr): **75 (2018)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-813405>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Il programma poetico delle *Bucoliche* Virgiliane: un'analisi di *Ecl. 1, 1-5*

Paola Gagliardi, Potenza

Abstract: I primi 5 versi dell'*ecl. 1* sintetizzano il programma poetico della raccolta virgiliana, istituendo un riconoscibile confronto con il modello teocriteo, già superato nella nuova spiritualità di Melibeo, e con gli altri modelli fondamentali dell'opera, tra cui spiccano la tradizione callimachea e – in ambito latino – Lucrezio e molto probabilmente la nuova elegia di Cornelio Gallo.

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris avena;
nos patriae finis et dulcia linquimus arva.
nos patriam fugimus: tu, Tityre, lentus in umbra
formosam resonare doces Amaryllida silvas.*

Per la loro natura volutamente incipitaria¹ e dunque programmatica, per la scoperta allusività ad un grande modello teocriteo, per l'eleganza squisita della forma e la musicalità dei suoni i versi iniziali dell'*ecl. 1* di Virgilio sono stati sempre oggetto di particolare attenzione da parte degli studiosi. Al pari del celebre finale, l'esordio dell'ecloga ha acquisito da sempre, presso tutti i lettori, una risonanza difficilmente eguagliabile, anche all'interno della produzione stessa di Virgilio. Proprio questa straordinaria popolarità rischia tuttavia di oscurare certi aspetti del brano, che pure il poeta ha sicuramente voluto porre in luce, e ciò non solo da parte di lettori comuni, troppo familiari con il testo e perciò incapaci di coglierne tutte le sottigliezze, ma addirittura da parte dei commentatori, presso i quali si ripetono ormai come luoghi comuni certe affermazioni o certi rimandi, mentre si rischia di perdere di vista altri aspetti, ugualmente importanti. Soprattutto la ricerca dei modelli (oltre a quello teocriteo, ovviamente) a cui Virgilio allude programmaticamente nel passo può essere a mio avviso ulteriormente affinata: accanto agli elementi di poetica callimachea, infatti, e a Lucrezio, sono stati individuati riferimenti a Cicerone e addirittura ad Omero e Platone, ma non all'elegia d'amore latina (di Gallo, evidentemente), che invece mi sembra influenzare soprattutto a livello di concezione dell'arte questi versi e di fatto l'intera raccolta bucolica virgiliana. E' un apporto importante a spesso sottovalutato per la scomparsa dell'opera di Gallo e dei possibili, concreti riferimenti ad essa: nonostante ciò, io credo che nell'impostazione del discorso poetico Virgilio risenta ampiamente della visione artistica del suo amico Gallo, una presenza di gran

1 Al di là dei problemi di cronologia interna del *liber* bucolico e della difficoltà di definire l'epoca di composizione dell'*ecl. 1*, resta indiscusso il fatto che essa sia stata concepita dall'autore, al quale si deve la disposizione dei componimenti, come il testo di apertura della raccolta.

lunga più forte nel suo *liber* di quanto si possa immaginare. E' un debito che d'altronde il poeta riconoscerà apertamente nell'ecloga finale, quando nel confronto della sua bucolica con l'elegia di Gallo sottolineerà gli elementi di convergenza tra i due generi, più che quelli di contrasto, come comunemente si intende. Ritengo dunque che lavorare su questo fronte inesplorato sia utile e fruttuoso per meglio comprendere e soprattutto per guardare in una nuova luce non solo i versi iniziali delle *Bucoliche*, ma tutto il programma poetico che essi illustrano e che troverà ampia espressione nell'intera raccolta.

Scopo di ogni componimento iniziale è ovviamente quello di sintetizzare e presentare al lettore le caratteristiche dell'opera intera e – in presenza di una tradizione già affermata, come per Virgilio la bucolica teocritea – gli elementi di originalità rispetto ad essa. I primi cinque versi dell'*ecl.* 1 assolvono mirabilmente a questo compito, dichiarando anche, al tempo stesso, i debiti dell'autore verso altri modelli letterari diversi da Teocrito. L'elemento di novità più vistoso (e perciò sempre riconosciuto e segnalato) della poesia virgiliana è l'introduzione della realtà contemporanea nel mondo bucolico: a porlo in risalto è la scelta, nell'ecloga proemiale, del tema drammaticamente attuale delle espropriazioni fondiarie, che i versi iniziali annunciano *ex abrupto* (vv. 3–4). C'è però un altro tratto di grande originalità di questa bucolica rispetto alla tradizione del genere: anch'esso è chiaramente impostato nei primi cinque versi, ma non sempre è tenuto nella debita considerazione. E' la differenza dei caratteri dei due interlocutori, dietro la quale è un importante discorso di poetica: all'ideale teocriteo dell'ἄσυχία, cioè di un'arte che dia al lettore un piacere soprattutto estetico, basato sull'apprezzamento delle qualità formali del componimento, ma indifferente alla materia², la bucolica virgiliana oppone infatti una poesia pienamente coinvolta nei suoi temi, partecipe e sollecita delle vicende e dei sentimenti dei personaggi. Il suo fascino e il suo pregio non sono nell'ignorare o nel trasfigurare in un bel canto le sofferenze di coloro di cui parla, ma nel riprodurle e rinnovarle, provocando l'immedesimazione del lettore³.

Anche questo è enunciato nei primi cinque versi dell'*ecl.* 1, nei quali il dualismo tra Titiro e Melibeo riflette – tra l'altro – quello tra poesia teocritea e virgiliana. Titiro infatti, chiuso in un mondo ideale e necessariamente sordo al dolore degli altri e alla sconvolgimento che lo circonda, rispecchia in qualche misura i

2 Sull'ἄσυχία cfr. la sintesi di G. Serrao, *Enc. Virg.*, s. v. *Teocrito*, V (Roma 1990), 115, secondo il quale (cfr. *ibidem* e G. Serrao, *Problemi di poesia alessandrina*, I, Roma 1971, 67, ma anche T. G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley 1969, in particolare 70–73) la concezione teocritea dell'ἄσυχία sarebbe il riflesso del saggio ideale stoico e soprattutto epicureo; più scettico sul rapporto tra ideale teocriteo e influssi filosofici è R. Hunter, *Theocritus. A Selection. Idylls* 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13 (Cambridge 1999), 16–17, che preferisce attribuire l'una e gli altri alla temperie contemporanea.

3 Per un confronto tra la poetica teocritea e quella virgiliana cfr. P. Gagliardi, *Dafni e Gallo nell'ecl. 10 di Virgilio*, «A&A» 57 (2011), 62–71.

canoni dell'arte teocritea, circoscritta in un universo fittizio e impenetrabile ad una realtà che ne annullerebbe la finalità di evasione dal reale, momentanea ma appagante. Sintesi delle novità dell'arte virgiliana è invece chiaramente Melibeo, per il modo in cui è rappresentato il suo dramma, che lo rende diverso e di gran lunga più 'simpatico' di Titiro⁴. Laddove infatti questo appare distaccato, il suo parlare ha un tono 'oggettivo'⁵, né riesce ad entrare in sintonia con le emozioni e i pensieri dell'altro⁶, Melibeo, con la 'soggettività' che dà voce a ciò che sente, definisce la novità dell'arte virgiliana⁷. Se per certi versi la sua figura sembra anticipare l'Orfeo delle *Georgiche*, anch'esso caratterizzato da una squisita sensibilità e dall'ispirazione poetica, dalla tendenza alla passività e al rimpianto (e per converso Titiro appare vicino ad Aristeo, concreto e pratico nell'azione e poco incline alla riflessione e all'effusione dei sentimenti)⁸, si può affermare che già in Melibeo appaiono i tratti peculiari di una nuova concezione poetica, e nella misura in cui Orfeo è debitore dell'elegia erotica latina, non foss'altro che per i misteriosi ma tenaci legami che sembrano unirlo a Gallo, già in Melibeo si intravedono certi aspetti se non di quella produzione, della concezione che ne era alla base e che nelle *Bucoliche* Virgilio ha fatto sua, pur nei limiti impostigli dal genere⁹.

- 4 Le numerose differenze tra i due protagonisti sono sintetizzate e studiate da C. Perkell, *On ecl. I*, 79–83, «TAPhA» 120 (1990), 172–175 e 178. Per una lettura di essi come simboli delle due poetiche cfr. P. Gagliardi, *L'ecl. I e l'ecl. 10 di Virgilio: considerazioni su un rapporto complesso*, «Philologus» 157 (2013), 94–96 e 101–102.
- 5 Il suo comportamento e la sua visione del mondo sono improntati infatti a pragmatismo e concretezza, che gli consentono di realizzare i suoi obiettivi e gli fanno vedere il mondo dei pastori in modo utilitaristico: cfr. Perkell, *art. cit.* (n. 4), 172 e 174–175.
- 6 Sul punto in realtà le opinioni dei critici sono assai diverse, soprattutto a causa dei versi conclusivi, in cui molti scorgono la tardiva, ma attesa 'conversione' di Titiro al dramma di Melibeo e la partecipazione al suo dolore, espressi nell'invito per la notte: per un elenco, sia pure parziale, degli studiosi schierati su questa posizione (a cui vanno aggiunti I. M. Le M. Du Quesnay, *Vergil's First Eclogue*, in F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 3 (Liverpool 1981), 95 e Perkell, *art. cit.* (n. 4), 172, 176 e 179–180) cfr. A. Traina, *La chiusa della I ecloga virgiliana* (vv. 82–83), «Lingua e stile» 3 (1968), 45–53 = *Poeti latini (e neolatini)* I, 175–188 (Bologna 21986), 177–179 e note. Per altri invece i due pastori non si incontrano neppure qui, in quanto l'invito è destinato a non essere accolto e fino all'ultimo essi sembrano parlare lingue diverse: cfr. Traina, *ibidem*, 180 e 187; B. W. Breed, *Pastoral Inscription. Reading and Writing Virgil's Eclogues* (London 2006), 103–107 e 114–115, con bibliografia; altra bibliografia in A. M. Negri Rosio, *Enc. Virg.*, s. v. *umbra*, V, 378–384 (Roma 1990), 383; F. Michellazzo, *Enc. Virg.*, s. v. *Melibeo*, III, 458–461 (Roma 1987), 459.
- 7 Sulla sua caratterizzazione nel senso della sensibilità, della malinconia, della tendenza alla fuga dal reale e all'idealizzazione cfr. Perkell, *art. cit.* (n. 4), 172, 174–175 e 178–179. La studiosa dubita tuttavia che in Melibeo si possa riconoscere la voce autentica di Virgilio, la cui visione del mondo è più ampia e variegata, come dimostra la scelta di porre accanto a Melibeo la figura opposta (e più positiva) di Titiro: cfr. Perkell, *ibidem*, 180–181.
- 8 L'interessante parallelo tra i due pastori dell'*ecl. 1* e i due protagonisti dell'epillio georgico si deve a Perkell, *art. cit.* (n. 4), 178–179.
- 9 Sui debiti delle ecloghe di Virgilio verso la nuova concezione dell'arte sperimentata dai neoterici e verosimilmente portata avanti da Gallo cfr. P. Gagliardi, *Le ecloghe 'elegiache' di Virgilio*, «QUCC» 107 (2014), 159–171.

Di tutto questo bisogna tener conto nel leggere i versi iniziali dell'*ecl.* 1, pronunciati tutti da Melibeo, ma sapientemente modulati e variati per riprodurre le differenze di caratterizzazione dei personaggi¹⁰, così come sarà per i versi finali, pronunciati da Titiro, ma deputati ad esprimere anche il punto di vista di Melibeo¹¹.

Tradizione teocritea e novità virgiliana emergono già dalla presentazione dei due interlocutori e dai modelli poetici sottesi: Titiro, che compone un canto d'amore disteso sotto l'ombra del faggio, è la mirabile sintesi dell'idealizzato mondo bucolico teocriteo¹², dello scenario (l'ombra gradita delle piante), degli atteggiamenti tipici dei pastori (la rilassatezza fisica, la composizione artistica), dei loro temi prediletti (l'amore). In violenta opposizione, espressa dal duro chiasmo *tu / nos / nos / tu*, è la situazione anomala di Melibeo¹³ e di tanti come lui,

- 10 Sul problema della 'voce' che parla nelle ecloghe e sull'importanza dei singoli personaggi rispetto all'autore (sono essi semplici espedienti per far sentire la parola del poeta, o hanno ciascuno una sua personalità, che l'autore rappresenta ma trascende in una visione comprensiva di tutti i punti di vista e di tutti i caratteri?) cfr. il dibattito e la bibliografia in Perkell, *art. cit.* (n. 4), 171–172 e 180–181.
- 11 Sulle innumerevoli interpretazioni del finale dell'ecloga cfr. la nota 6; sulla lettura degli ultimi due versi come l'espressione di ciò che il tramonto rappresenta per i due personaggi, in situazioni e stati d'animo opposti (per Titiro, sereno nelle sue certezze, esso è il bramato ritorno all'intimità familiare dopo la giornata di lavoro, cfr. il v. 82; per Melibeo, già incamminato verso un esilio ignoto, il buio della notte che si allunga e rende paurosi anche i luoghi noti, è fonte di angoscia e di smarrimento, cfr. il v. 83) si veda P. Gagliardi, *Le umbrae nei finali virgiliani*, «Maia» 59 (2007), 462–463.
- 12 V. Pöschl, *Die Hirtendichtung Vergils* (Heidelberg 1964), 10, lo definisce infatti «das Urbild des Idylls». Sulla capacità di Virgilio di trasformare un τόπος della poesia bucolica (il riposo gradito nel fresco dell'ombra) in un simbolo filosofico con connotazione politiche, cfr. P. L. Smith, *Lentus in umbra: a Symbolic Pattern in Vergil's Eclogues*, «Phoenix» 19 (1965), 300–301.
- 13 A marcare la differenza dei due pastori come simboli poetici sono i nomi stessi. Titiro (e a v. 5 la sua amata Amarillide) è un nome teocriteo, come sottolineano i commentatori: cfr. J. de La Cerda, *P. Vergilii Maronis Bucolica et Georgica argumentis, explicationibus et notis illustrata a Ioanne Ludovico de la Cerda Toletano e Societate Iesu. Francorum Vada* (i. e. Frankfurt am Main 1608), ad *ecl.* 1, 1, 2; J. Conington – H. Nettleship, *P. Vergilii Maronis opera, with a commentary by J. Conington, vol. I., containing eclogues and Georgics*. Fourth edition, revised, with correct orthography and additional notes and essays by H. Nettleship (London 1881), ad *ecl.* 1, 1, 24; W. V. Clausen, *Virgil, Eclogues*, with an introduction and commentary by W. V. Clausen (Oxford 1994), ad *ecl.* 1, 1, 33; A. Cucchiarelli, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina (Roma 2012), ad *ecl.* 1, 1, 136–137; M. Gigante, *Lettura della prima Bucolica*, in M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, I (Napoli 1981), 19 e 21–23. Sul rapporto di Titiro con il canto, se se ne assume il senso pure tramandato di 'flauto', che a maggior ragione ne sottolineerebbe l'origine teocritea, cfr. F. Cairns, *Virgil, Eclogue 1.1–2: A Literary Programme?*, «HSCP» 99 (1999), 289–293; per Amarillide cfr. R. Coleman, *Vergil, Eclogues*, edited by R. Coleman (Cambridge 2001), ad *ecl.* 1, 5, 73; Cucchiarelli, *ibidem*, ad *ecl.* 1, 5, 141–142; Gigante, *ibidem*, 19–20; Melibeo invece non appartiene a quella tradizione (Coleman, *ibidem*, ad *ecl.* 1, 6, 73; Clausen, *ibidem*, ad *ecl.* 1, 6, 39; Cucchiarelli, *ibidem*, ad *ecl.* 1, 6, 142) e anche in questo senso rappresenta la novità di una poesia diversa da quella bucolica greca.

costretti ad abbandonare il loro mondo per andare esuli: per loro è la rinuncia a tutti gli aspetti della vita bucolica, dalla cura per il gregge (vv. 49–50) alla serenità dello stare distesi (v. 75) e soprattutto alla possibilità di continuare a cantare (v. 77). A marcare l'opposizione dei due destini sono i verbi e le espressioni, di stasi per Titiro (*recubans; lentus in umbra*), di moto per Melibeo (*linquimus; fugimus*, in vistosa κλῖμαξ)¹⁴. Il grande chiasmo che struttura il passo è costruito con mirabile equilibrio: le due parti, riferite l'una a Titiro, l'altra al generico *nos*, si compongono di un primo membro più lungo (i vv. 1–2 per Titiro, il v. 3 per gli altri) e di un secondo più breve (la prima parte del v. 4 per *nos*, la seconda metà del v. 4 e il v. 5 per Titiro), che condensa ed enfatizza il concetto espresso nel primo. Così per Titiro i vv. 4–5 ribadiscono l'atteggiamento tipico del pastore disteso all'ombra a cantare, ma aggiungono la connotazione psicologica della serenità (*lentus* definisce una condizione di tranquillità e di indifferenza¹⁵) e introducono i temi fondamentali dell'amore e della 'risposta' della natura alle passioni umane; per Melibeo la ripresa del concetto (*nos patriam fugimus*) lo radicalizza fino a renderlo paradossale: non solo si lasciano i dolci campi e la propria terra, ma addirittura si 'fugge la patria'¹⁶. Un assurdo. Ancora, i membri esterni del chiasmo, riferiti a Titiro, sembrano avvolgere e contenere il dramma di Melibeo, quasi a racchiuderlo ed assorbirlo nel mondo bucolico che esso rischia di frantumare; ma questo 'gesto' di rassicurante protezione non si ripeterà nel finale dell'ecloga, quando i due destini si divideranno e le due visioni della realtà appariranno dolorosamente inconciliabili nel momento in cui Melibeo si avvia verso l'esilio¹⁷.

14 Sarà così anche nel seguito dell'ecloga, in cui l'angoscia degli esuli traspare nei verbi impiegati da Melibeo, in prevalenza futuri, di contro ai presenti di Titiro: cfr. Traina, *op. cit.* (n. 6), 181–184, e A. Traina, *Musica e poesia nelle Bucoliche di Virgilio*, in *Poeti latini (e neolatini)* V (Bologna 1998), 70.

15 Cfr. Gigante, *art. cit.* (n. 13), 24; Clausen, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 4, 37.

16 Sul senso dell'espressione cfr. *infra*, nota 43.

17 Perkell, *art. cit.* (n. 4), 180, che nel finale legge la 'conversione' di Titiro verso Melibeo e dunque un finale 'positivo' dell'ecloga, scorge nel procedimento virgiliano un'analogia con la struttura del primo idillio teocriteo, nel quale il racconto doloroso della morte di Dafni è incorniciato tra lo scambio tra i due pastori e le ultime battute rivolte alle capre. A mio avviso invece il finale dell'*ecl.* 1 segna l'inconciliabilità delle due condizioni, negando quella possibilità di assorbimento e di comprensione che il mondo bucolico sembrava avere in apertura. Anche la notazione di Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), 134, che pure gli idilli teocritei si aprivano con una perdita, quella di Dafni (se – come sembra verosimile – il *Tirsi* era il primo della raccolta, cfr. Clausen, *comm. cit.* (n. 13), 29, nota 1; Hunter, *comm. cit.* (n. 2), 60–61; M. Lipka, *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin – New York 2001, 155), finisce per sottolineare una differenza, più che una consonanza con l'ecloga, poiché la dolorosa vicenda di Dafni, remota nel tempo, non solo è stata ampiamente assorbita dal mondo bucolico, tanto da essere presentata come un canto nel canto che non dà più dolore, ma solo piacere, ma è addirittura divenuta essa stessa fondamento e origine del canto bucolico (cfr. Hunter, *comm. cit.* (n. 2), 75; Breed, *op. cit.* (n. 6), 111–112 e 118), laddove la perdita di Melibeo non trova compenso né nella poesia, né nella realtà.

Anche a livello lessicale, metrico, fonico i vv. 1–5 rivelano il sapiente lavoro del poeta nella scelta e nella disposizione delle parole, nella mescolanza delle allusioni e dei rimandi ai modelli. Esempio è il celeberrimo verso iniziale: concepito per lasciare un'impressione memorabile e destinato a designare tutta la raccolta, esso appare studiato per riprodurre il suono del flauto pastorale¹⁸ ed evocare il ritmo, le sonorità e l'ἄδύ dell'*incipit* del *Tirsi* teocriteo¹⁹. Il sapiente gioco degli accenti e delle allitterazioni, le ripetizioni delle *t* e delle *u*, di cui solo la prima in sillaba accentata, per rendere la delicatezza della *tenuis avena*²⁰; la metrica, con la fuga iniziale dei dattili frenata dallo spondeo al quarto piede, in corrispondenza dell'immobilità di Titiro *recubans*, sono gli elementi che danno

- 18 Così come i versi iniziali di Theocr. 1, in cui il suono ἄδύ del flauto si ottiene con le ripetizioni di *ι* e *υ* (Hunter, *comm. cit.* (n. 2), ad vv. 1–11, 69). Se nell'*avena* di v. 2 si debba vedere il 'flauto di Pan' a più canne orizzontali, o una semplice *tibia* ad unica canna verticale, è un dubbio – in verità non fondamentale – che si sono posti e hanno discusso i commentatori, giungendo a risultati diversi: cfr. ad esempio Conington – Nettleship, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 2, 24; Coleman, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 2, 72; Clausen, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 2, 36; Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 2, 139; più ampiamente, Lipka, *op. cit.* (n. 17), 154–155, che vi vede il *monaulos* contrapposto alla σὺρυγξ del *Tirsi* teocriteo a denotare la novità della poesia virgiliana. Cairns, *art. cit.* (n. 13), *passim*, combinando invece il termine con τίτυρος nel senso pure attestato di 'flauto' (su cui cfr. P. L. Smith, *Vergil's Avena and the Pipes of Pastoral Poetry*, «TAPhA» 101 (1970), 497–510), legge *avena* come l'indicazione di un programma poetico di tipo teocriteo da parte di Virgilio, che caratterizzerebbe con questa scelta la sua poesia in senso 'dorico', proclamando la sua fedeltà a Teocrito. *Contra*, J. B. Van Sickle, *Virgil vs. Cicero, Lucretius, Theocritus, Plato, and Homer: Two Programmatic Plots in the First Bucolic*, «Vergilius» 46 (2000), 21–58, e J. B. Van Sickle, *Virgil, Bucolics 1.1–2 and Interpretive Tradition: A Latin (Roman) Program for a Greek Genre*, «CP» 99 (2004), 336–353. L'importanza metapoetica del termine *avena* nelle *Bucoliche*, che a me sembra indiscutibile, è d'altronde sottolineata anche da Lipka, *op. cit.* (n. 17), 66, e da Hunter, *comm. cit.* (n. 2), 116, che pure recupera l'associazione τίτυρος = 'flauto'. Come nota opportunamente Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 2, 139, *avena* tornerà ad *ecl.* 10, 51 e saranno queste le sue due uniche occorrenze nell'opera: la volontà del poeta di porre in relazione il primo e l'ultimo componimento della raccolta è evidente anche da dettagli come questo.
- 19 Cfr. Theocr. 1, 1–3: Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς αἰπόλε τήνα | ἅ ποτὶ ταῖς παραῖσι μελίσσεται, ἄδὸ δὲ καὶ τὸ | σὺρίσδες. Sul concetto di ἄδύ nella poetica teocritea cfr. Hunter, *comm. cit.* (n. 2), 60 e 70, R. Hunter, *The Shadow of Callimachus* (Cambridge 2006), 116; Breed, *op. cit.* (n. 6), 111–112. La volontà del poeta di affermare le differenze da Theocr. 1 nel momento stesso in cui lo cita sono notate finemente da Hunter 2006, 116 e 118, che rileva ad esempio come con lo scambio di complimenti tra Tirsi e il capraio in Teocrito contrasti nell'ecloga il sorprendente e drammatico discorso di Melibeo. Accanto all'esibito modello dell'*id.* 1, J. B. Van Sickle, *Epic and Bucolic (Theocritus, Id. VII; Virgil, Ecl. I)*, «QUCC» 19 (1975), 68, riconosce nella struttura dell'ecloga, e in special modo nella vicenda di Titiro, anche il richiamo all'*id.* 7 (lo schema del viaggio dalla campagna alla città o viceversa, l'incontro con una figura quasi divina).
- 20 Cfr. Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 1, 136. Anche la scelta del nome Titiro potrebbe essere stata motivata da ragioni di tipo fonico, come pensano molti studiosi – cfr. la bibliografia citata da Lipka, *op. cit.* (n. 17), 182 –, ovvero da motivazioni diverse, come l'origine teocritea o la presunta etimologia da un termine che indicherebbe il flauto (Lipka, *op. cit.* (n. 17), 155 e 191), o addirittura un possibile effetto comico (Lipka, *op. cit.* (n. 17), 183 e 191).

al verso la sua straordinaria musicalità e il suo fascino²¹. L'intento è quello di indicare il modello imprescindibile di Teocrito, ma anche di emularlo e superarlo, rivelando le ragioni di originalità del *liber* che si sta aprendo e gli altri generi e autori dei quali esso si dichiara debitore. Perciò all'interno dell'impianto teocriteo del verso si aprono altri squarci, si annunciano altri temi, si scoprono altri modelli²². La presentazione stessa del pastore disteso, insolita nella tradizione teocritea²³, rinvia forse – come farà poi esplicitamente il Gallo di *ecl.* 10, 14, *sola sub rupe iacentem* – all'Adone dell'*Epitafio* post-teocriteo²⁴; neppure il *fagus*, destinato a caratterizzarsi come albero simbolo della bucolica virgiliana²⁵, proviene da Teocrito, ma allude con ogni probabilità ai φηγοί dell'Aconzio callimacheo²⁶, inserendo in tal modo la nuova poesia virgiliana in quella tradizione (l'allusione all'intermezzo 'boschereccio' di Aconzio è la più adatta a recuperare da Callimaco lo scenario agreste e il tema fondamentale delle sofferenze d'amore).

Non mancano i modelli latini, e il primo è Lucrezio: chiaramente riconoscibile è la ripresa del nesso *sub tegmine caeli* (*rer. nat.* 2, 663²⁷) in *sub tegmine fagi*, in cui il ridimensionamento dell'immagine indica i limiti ristretti che la poesia

- 21 Acutamente Van Sickle, *art. cit.* (n. 18), 23, nella scia di J. R. G. Wright, *Virgil's Pastoral Programme: Theocritus, Callimachus and Eclogue I*, «PCPS» 29 (1983), 108, nota però come alla musica della natura evocata nei versi iniziali del *Tirsi* teocriteo Virgilio contrapponga la musica prodotta dall'uomo con l'*avena*.
- 22 Su di essi e sulla loro combinazione cfr. le illuminanti pagine di Hunter, *op. cit.* (n. 19), 118–119, che sottolinea l'abbondanza dei riferimenti virgiliani a letteratura precedente, di contro all'assenza di allusioni nell'*incipit* di Theocr. 1: laddove il poeta greco vuole infatti sottolineare la novità del suo genere, Virgilio mira invece a presentare la sua poesia bucolica nel solco di una tradizione ben delineata.
- 23 Cfr. Clausen, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 1, 34; Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), ad *loc.*, 137–138. Sul senso esatto di *recubans* come 'reclinato', cfr. A. Traina, *Un esperimento di traduzione. I vv. 1–18 della prima egloga virgiliana*, «Aufidus» 65–66 (2008), 34.
- 24 Di Adone colpito dal cinghiale si dice ad *A. E.* 7, κείται καλὸς Ἄδωνις; sul rapporto tra questo passo ed *ecl.* 10, 14, cfr. P. Gagliardi, *L'ecl. 10 di Virgilio e la poesia bucolica post-teocritea*, «REL» 92 (2014), 123–136. Sugli influssi dell'*Adonidis Epitaphium* e del *Bionis Epitaphium* nell'*ecl.* 1 cfr. Hunter, *op. cit.* (n. 19), 120–121.
- 25 Si pensi ai *densas, umbrosa cacumina, fagos* di *ecl.* 2, 3, ai *veteres fagos* di *ecl.* 3, 12 o ai *veteres iam fracta cacumina fagos* di *ecl.* 9, 9. Cfr. D. O. Ross, *Background to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome* (Cambridge 1975), 72. Su *fagus* come 'key word' della bucolica virgiliana, capace «to denote the bucolic setting *par excellence*», cfr. Lipka, *op. cit.* (n. 17), 31, 60, 124, 167–168, 195 (la citazione è a 168).
- 26 Cfr. *Aet. fr.* 73 Pf. In realtà il φηγός è una quercia, ma Virgilio gioca probabilmente sulle assonanze del nome, attuando quella che J. J. O' Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay* (Ann Arbor 1996), 63 e 243, definisce «translation with paronomasia»: cfr. Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), ad *loc.*, 138.
- 27 In realtà nel *De rerum natura* il nesso compare, sia pure non necessariamente in questa sequenza, anche ad 1, 988 e 5, 1016. Clausen, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 1, 34, ne rileva l'impiego anche in Cic. *Arat.* 47 (menzionato anche da Coleman, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 1, 71), deducendone una possibile origine enniana, nella scia di M. Guendel, *De Ciceronis poetae arte capita tria* (Diss. Leipzig 1907), 54–55: sul punto cfr. anche Lipka, *op. cit.* (n. 17), 18.

bucolica si dà rispetto alla visione ampia del poeta epicureo²⁸; si definisce così un atteggiamento verso la produzione scientifica di Lucrezio destinato ad essere ribadito nelle *Georgiche*²⁹. Ma il nesso finale del verso dice anche molto altro: *tegmen*, con la concretezza del suo significato³⁰, suggerisce un'idea quasi fisica di protezione, amplificata dall'ampia *traiectio patulae ... fagi*³¹, che abbraccia anche visivamente quasi tutto il verso, restituendo la sensazione benefica dell'ombra avvolgente e rassicurante, entro cui il pastore trova tranquillità e ispirazione. In questa visione idealizzata del mondo Tiro trova la sua collocazione naturale, ma da esso Melibeo è ormai escluso, poiché l'ombra e il riparo della natura non gli appartengono più, né gli garantiscono sicurezza e serenità, come riveleranno le ombre della notte che *maiores ... cadunt altis de montibus* a v. 83.

Anche il v. 2 si caratterizza per la musicalità dell'espressione e per l'accurata disposizione delle parole: il ritmo, più lento rispetto al verso precedente, rende lo sforzo creativo della composizione poetica. Il verbo è *meditor*, la cui scelta, a preferenza di *ludo*, che designa il canto bucolico come piacevole passatempo e facile creazione, indica la cura nell'elaborazione, caratteristica dell'opera virgiliana, in ossequio ai canoni callimachei³²; anche la sua collocazione allitterante con *musam* sottolinea la centralità della poesia. La successione delle parole in due nessi aggettivo-sostantivo disposti isocolicamente con gli epiteti ravvicinati e i sostantivi separati dal verbo (*a b A v B*), crea due iperbati, di cui il secondo (*tenui ... avena*), più lungo, evidenzia l'importanza dei termini³³, laddove l'altro, *silvestrem musam*, cita Lucr. 4, 589, un passo sul quale Virgilio tornerà più volte³⁴. Con ciò è anticipato il concetto dell'eco, destinato a sviluppo, in chiave di 'pathetic fallacy', al v. 5. Così nei primi due versi ben due nessi lucreziani attestano l'importanza del *De rerum natura* per Virgilio. Di particolare significato sono i due aggettivi, non a caso accostati e posti in apertura del verso: *silvestrem* introduce le *silvae*, elemento fondamentale e innovativo della bucolica virgiliana,

28 Com'è noto, l'espressione virgiliana suscitò il motteggio di Numitor. *carm.* fr. 1 Morel, Büchner, Blänsdorf (*Tityre, si toga calda tibi est, quo tegmine fagi?*), dalla quale Lipka, *op. cit.* (n. 17), 67, deduce che, per aver attirato l'attenzione del detrattore, il nesso *sub tegmine fagi* non doveva essere usuale.

29 In particolare nel confronto tra poesia scientifica e bucolica, culminante in quello tra il *felix* e il *fortunatus* a *geo.* 2, 475–494.

30 *Tegmen* da *tego*, indica una copertura materiale, cfr. Traina, *art. cit.* (n. 23), 34–35; Coleman, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 1, 71; Clausen *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 1, 34–35.

31 Sull'aggettivo *patulus* e i suoi precedenti letterari in greco e in latino cfr. Van Sickle, *art. cit.* (n. 18), 30–32.

32 «Il verbo tecnico della composizione poetica *in fieri*» lo definisce Traina, *art. cit.* (n. 23), 35. Per l'associazione con *musa* nel senso di 'comporre', Lipka, *op. cit.* (n. 17), 66, nota 163, ipotizza una reminiscenza lucreziana (4, 1182: *meditata ... querella*).

33 Anche l'accostamento di *tenui* a *musam* appare voluto a Lipka, *op. cit.* (n. 17), 66, che vi scorge l'allusione alla *Μοῦσα λεπταλέη* di Callim. fr. 1, 24 Pf.

34 Cfr. *ecl.* 2, 34 ed *ecl.* 10, 25–26, su cui cfr. P. Gagliardi, *Commento alla decima ecloga di Virgilio*. «Spudasmata» (Hildesheim – Zürich – New York 2014), 66, ad v. 25, 144, e ad v. 26, 147.

la cui importanza sarà confermata da *silvas* in chiusa del v. 5³⁵, mentre *tenui* si carica di un'ambivalenza semantica non nuova nella tradizione callimachea e neoterica a cui evidentemente rinvia³⁶. Al di là del senso concreto di 'sottile', riferito alla forma del flauto di canna o all'esilità del suo suono³⁷, è infatti fin troppo trasparente la metafora letteraria³⁸, riconducibile non solo al *genus humile* della poesia bucolica³⁹, ma a tutto il filone callimacheo approdato a Roma nell'uso dei neoterici⁴⁰; a confermarlo – se fosse necessario – sarà la citazione quasi letterale dell'intero v. 2 nel 'nuovo inizio' del *liber ad ecl. 6, 8 (agrestem tenui meditabor harundine musam)*. Qui il ricorso agli stessi termini, *tenuis* in associazione con *harundo*, sinonimo di *avena*, e *meditor*, in un elaborato chiasmo entro un *versus aureus* quanto mai adatto al contesto colto (è stato appena citato ai vv. 3–5 Callim. *Aet. fr. 1 Pf.*, vv. 21–24), chiarisce definitivamente la natura e l'appartenenza della bucolica virgiliana all'ambito callimacheo⁴¹ e connota tanto *tenuis* quanto *meditari* come termini 'tecnici' del linguaggio poetologico.

E' definito così nei primi due versi, a livello di poetica, uno scenario riconoscibile in cui collocare la nascente bucolica latina, sono dichiarati i debiti verso Teocrito e la più ampia inclusione del genere nell'ambito *humilis* ma al tempo stesso colto della poesia callimachea, senza dimenticare il grande poema lucreziano; all'interno del genere i due versi servono invece a ribadire le convenzioni teocritee, il cui superamento rappresenterà la grande novità del *liber*. Di contro a questo quadro abbastanza prevedibile, benché solcato da elementi anomali,

- 35 Sul valore simbolico e metapoetico delle *silvae* nelle *Bucoliche*, come elemento per marcare l'originalità rispetto a Teocrito, cfr. E. A. Schmidt, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik* (München 1972), 243–244; Lipka, *op. cit.* (n. 17), 30–31, 59, 67 e 124, che ipotizza un influsso lucreziano; cfr. altresì Clausen, *comm. cit.* (n. 13), XXVI; Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), 139.
- 36 Su *tenuis* come termine allusivo alla λεπτότης di Callimaco cfr. Schmidt, *op. cit.* (n. 35), 19–32.
- 37 Un'interpretazione, quest'ultima, esclusa da Lipka, *op. cit.* (n. 17), 155.
- 38 Che pure a qualche commentatore appare solo un *epithetus ornans*: cfr. C. G. Heyne – G. P. Wagner, *P. Virgilii Maronis opera* in tironum gratia perpetua annotatione illustrata a Chr. Gottl. Heyne, editio quarta: curavit Ge. Phil. Eberard Wagner (vol. 1: *Bucolica et Georgica*) (Leipzig – London 1830), ad *ecl. 1, 2, 55*, e A. Forbiger, *P. Virgilii Maronis opera* ad optimum librorum fidem edidit perpetua et aliorum et sua adnotatione illustravit dissertationem de Virgilii vita et carminibus atque indicem rerum locupletissimum adiecit Albertus Forbiger, pars I: *Bucolica et Georgica* (Leipzig 1872), ad *ecl. 1, 2, 3*.
- 39 Come intendono Serv., *ad loc.*, 5; La Cerda, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl. 1, 2, 3*; Conington – Nettleship, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl. 1, 2, 24*; C. N. Jackson, *Molle atque Facetum. Horace, Satires, 1, 10, 44*, «HSPC» 25 (1914), 136–137; Traina, *art. cit.* (n. 23), 35; Gigante, *art. cit.* (n. 13), 25–26.
- 40 Lo precisano Coleman, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl. 1, 2, 72*; Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl. 1, 2, 139*; Gigante, *art. cit.* (n. 13), 25–26. Lipka, *op. cit.* (n. 17), 25, 90, 195, ne sottolinea la corrispondenza con la citazione callimachea di *ecl. 6, 3–5*. E' ovvio che le due allusioni al *genus humile* della bucolica e alla Μοῦσα λεπτολήη di Callimaco possono coesistere nella dicitura *tenuis avena*, come giustamente chiarisce lo stesso Lipka, *ibidem*, 195.
- 41 Anche in questo passo l'imitazione lucreziana, accostata alla citazione callimachea, connette – come ad *ecl. 1, 2* la lucreziana *silvestrem musam* e la callimachea *tenuis avena* – i due grandi modelli delle *Bucoliche*, creando una marcata corrispondenza tra gli *incipit* delle due metà della raccolta: cfr. Lipka, *op. cit.* (n. 17), 66–67.

appare inevitabilmente spiazzante agli occhi del lettore l'improvviso cambio di tono e di situazione al v. 3, in cui, con un brusco mutamento di soggetto, è introdotto il dramma attualissimo delle confische. La rottura dell'universo teocriteo, mai toccato dalle vicende della storia, non potrebbe essere più incisiva: *nos* in apertura segnala senza ambiguità che quella di Titiro è un'eccezione, lontana dalla realtà dolorosa degli altri, è ciò che resta di un modo che non esiste e non potrà esistere ancora. Il ritmo spezzato e faticoso del verso traduce la riluttanza e quasi l'incredulità di chi deve lasciare le cose più care; l'espressione si struttura in una κλιμαξ che dal dolente *patriae fines* giunge allo struggente *dulcia linquimus arva*⁴² per toccare il culmine nel verso successivo, con l'anafora violenta di *nos*, ancora in apertura, e l'accostamento paradossale *patriam fugimus*. Notevole è la costruzione anomala del verbo, a cui, sia pure nel senso di 'migrare, andare in esilio', viene fatto reggere un accusativo, che quasi personifica la patria e suggerisce inevitabilmente anche il senso di 'fuggire' o meglio 'sfuggire'⁴³: di qui l'assurdità dell'enunciato, l'idea incredibile di sfuggire la patria, sintesi amara della sorte degli spodestati. E' il culmine poetico del brano, con il quale fa vivo contrasto *tu Tityre*, che spezzando bruscamente il verso riporta alla pace intangibile del mondo perduto.

Ma c'è altro nelle parole di Melibeo. Rispetto all'abbondanza di aggettivi nella rappresentazione di Titiro, pregnanti nel rendere la sua placidità (*lentus*), la natura della sua poesia (*silvestrem, tenui*), la piacevolezza del paesaggio (*patulae*), la bellezza dell'amata (*formosam*), Melibeo nella scarna e drammatica immagine di sé e degli altri ne impiega uno solo, ma di straordinario effetto, *dulcia*. La scelta è studiata, esso rimanda prevedibilmente all'ἄδύ teocriteo, che apre il *Tirsi* e ne segna i memorabili versi iniziali; ma più che la somiglianza esibita, colpiscono le differenze dell'uso virgiliano rispetto al modello, poiché si avverte il senso profondamente diverso dell'epiteto, riferito in Teocrito ad un ideale poetico di piacevolezza e di dolcezza del canto, e caricato invece da Virgilio dei sentimenti del personaggio. In esso, infatti, si annuncia e si realizza per la prima volta la grande novità della poesia virgiliana, la capacità di immedesimarsi nei personaggi e farli esprimere in modo 'soggettivo', come essi vedono e sentono le cose: perché *dulcia* – è ovvio – traduce lo stato d'animo dell'esule che per l'ultima volta abbraccia con lo sguardo i campi perduti e ne assapora una 'dolcezza'

42 In cui va segnalata la scelta del verbo semplice, a preferenza del composto *relinquimus*, definita «mostly poetic» da Clausen, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 3, 36–37, mentre Lipka, *op. cit.* (n. 17), 163, rileva che «The simplex *linquere* is predominantly poetic» e che si tratta della sola occorrenza nelle *Bucoliche*; ma cfr. già Serv., *ad loc.*, 5 «*Patriam fugimus: plus est quam si diceret: 'relinquimus'*»

43 Su quest'impiego di *fugimus*, che propriamente varrebbe 'andiamo in esilio' sul modello del greco φεύγειν, ma che, costruito volutamente con *patriam* come oggetto invece che come moto da luogo (*a patria*), quasi personifica la patria e mantiene anche la sfumatura semantica di 'fuggire', cfr. Traina, *art. cit.* (n. 23), 36 e Traina, *art. cit.* (n. 6), 180, nota 2, che sottolinea come forse questa sia la prima occorrenza di questa costruzione in latino. Cfr. anche Coleman, *comm. cit.* (n. 13), ad *ecl.* 1, 3–4, 72, e Van Sickle, *art. cit.* (n. 18), 45.

che è effetto del rimpianto⁴⁴, così come poi in tutta l'ecloga descriverà con colori di sogno il mondo che sta per lasciare. *Dulcia* è dunque l'estrema sintesi di una delle più grandi innovazioni virgiliane nella tradizione bucolica, e con raffinata eleganza il poeta ne affida l'enunciazione allo stesso aggettivo usato da Teocrito per definire il suo ben diverso programma poetico.

Non solo; *dulcis*, particolarmente caro a Virgilio, appartiene di diritto al lessico dell'elegia erotica latina⁴⁵, che proprio in quegli anni, nello stesso ambito neoterizzante e callimacheo Cornelio Gallo andava definendo, di pari passo con la creazione della nuova bucolica virgiliana. Molti sono in effetti gli elementi comuni tra i due generi, per ciò che dell'elegia galliana possiamo ricostruire dagli esiti properziani ed ovidiani: tra essi, la squisita cura formale pur nell'ambito di un genere non elevato, e la visione 'sogettiva' di personaggi e situazioni, che nell'elegia si fa identificazione tra autore e protagonista, tanto da dare l'impressione del discorso spontaneo e immediato di un amante. Nella bucolica di Virgilio quest'aspetto rappresenta la caratteristica più originale: se il poeta lo debba all'esempio di Gallo (che con ogni probabilità aveva iniziato l'attività poetica prima di lui⁴⁶) o al protrarsi di un dialogo con lui, del quale le ecloghe conservano tracce abbastanza riconoscibili⁴⁷, è impossibile stabilire, ma di sicuro egli ne comprende l'importanza e lo fa proprio. E forse nel *dulcia* di Melibee, che con tanta squisita soggettività riassume lo spirito di una poesia assolutamente nuova, potrebbe essere anche il riconoscimento di un debito verso le sperimentazioni di Gallo, come avverrà nell'*ecl.* 10, quando alla fine del cammino Virgilio rimediterà il rapporto con la nuova poesia d'amore⁴⁸. Se anche questo va letto in *dulcia*, la pregnanza dell'aggettivo diventa ancor più grande, e più raffinata appare la sua scelta, che rivoluziona con significati nuovi e straordinariamente intensi un termine chiave della poetica teocritea.

L'improvviso ritorno a Titiro a metà del v. 4, contrassegnato dal *tu* in netto contrasto con il *nos* di apertura (a sua volta rafforzato dall'anafora con il verso precedente), ricrea immediatamente lo scenario iniziale, entro il quale il dramma di Melibee e degli altri spodestati sembra venire assorbito senza scosse (la scissione vera e completa sarà solo nel finale): si risente la musica delicata del flauto,

44 Non a caso *dulcis*, definito «l'aggettivo della nostalgia» da Traina, *art. cit.* (n. 23), 35, tornerà a caratterizzare i campi abbandonati dagli esuli anche a *geo.* 2, 511, e *dulcis* appare il pensiero della patria Argo ad Antore morente ad *Aen.* 10, 782.

45 Sulla sua presenza nell'*usus* virgiliano e sulle 'sfumature elegiache' cfr. E. Zaffagno, *Enc. Virg.*, s. v. *dulcis / dulcedo*, II (Roma 1985), 151–152.

46 Sulla verosimile cronologia dell'attività compositiva di Gallo, iniziata assai presto, se il *Caesar* menzionato al v. 2 del papiro di Qasr Ibrîm è Giulio Cesare, cfr. P. Gagliardi, *Per la datazione dei versi di Gallo da Qasr Ibrim*, «ZPE» 171 (2009), 45–63 (sul dibattito sull'identificazione di *Caesar* cfr. 46–48 e note).

47 Soprattutto dopo la scoperta del papiro di Gallo è stato possibile rintracciare echi e reminiscenze, o addirittura volute citazioni, dei suoi versi in punti imprevedibili delle ecloghe virgiliane: cfr. Gagliardi, *art. cit.* (n. 9).

48 Sul rapporto con l'elegia in particolare nell'*ecl.* 10 cfr. Gagliardi, *comm. cit.* (n. 34), 11–21.

ottenuta ancora con le sonorità insistite delle *t* e delle *u*, che la disposizione *tu Tityre* riporta chiasticamente a *Tityre tu* del v. 1⁴⁹. L'effetto qui voluto è anche quello dell'eco, destinato a prolungarsi nel verso successivo, ma non tutto è ripresa di cose già dette, ci sono elementi nuovi di grande impatto. Innanzitutto l'aggettivo *lentus*, in un'accezione insolita riferita a persona, amplifica la sensazione del riposo e del rilassamento, estendendola dall'ambito fisico dello stare disteso (*recubans*) a quello psicologico della pace, di una serenità che sfiora l'indifferenza⁵⁰. Notevole è anche *umbra*, termine fondamentale nel lessico virgiliano, amato dal poeta sia per la sonorità cupa, sia per l'idea di protezione, ristoro e refrigerio che evoca, anche se Virgilio non ne ignora le sfumature più inquietanti, ad esempio nel finale dell'*ecl.* 10, in cui le *umbrae* si fanno nocive per i poeti e per le *fruges*, o nell'immagine conclusiva dell'*Eneide*, in cui *umbrae* sono le anime dei defunti che accolgono Turno⁵¹. Anche nella chiusa dell'*ecl.* 1, in verità, la visione dell'ombra sarà diversa da quella rassicurante e benefica dei versi iniziali, e dopo l'immagine dei comignoli che fumano al tramonto, promessa di riposo e di intimità familiare, l'oscurità che cade pesante e quasi improvvisa dai monti suscita un brivido di angoscia nel viandante e nell'esule costretto a partire. Qui a v. 4, nella sua prima occorrenza della sua poesia, Virgilio pone il termine nella posizione metrica a lui più cara, la clausola, che valorizza il suono cupo della *u*, dando enfasi al concetto e quasi all'immagine dell'ombra.

Al v. 5 il quadro introduttivo della bucolica virgiliana si completa con un altro elemento fondamentale, il rapporto tra uomo e natura nel mondo dei pastori, presentato come la risposta fisica delle *silvae* al canto dell'amante (il termine chiave della nuova poesia, già anticipato da *silvestrem*, rifulge qui nella sua importanza, anche grazie alla posizione in clausola, nonché alla costruzione anomala di *resonare* con il doppio accusativo)⁵². E' a livello fisico la descrizione dell'effetto dell'eco (di cui pure Virgilio trovava in Lucr. 4, 572–594 una spiegazione scientifica⁵³), ma a livello psicologico è la prima manifestazione di quella 'pathetic fallacy' così importante nell'ideologia delle *Bucoliche* e ancora nel

49 L'effetto musicale del suono del flauto si vale qui anche di altri espedienti fonici, utili anche a dare la sensazione dell'eco, come la prevalenza, nel v. 5, di consonanti liquide, nasali e sibilanti (ben 18) sulle mute (solo 3), come rileva Traina, *op. cit.* (n. 14), 70.

50 Cfr. Traina, *op. cit.* (n. 6), 180, nota 1 e Traina, *art. cit.* (n. 23), 36.

51 E' stato da tempo notato come le tre opere virgiliane si concludano tutte con il termine o l'immagine delle ombre: cfr. Gagliardi, *art. cit.* (n. 11), e L. N. Quartarone, *Shifting Shadows on the Landscape: Reading umbrae in Vergil and other Poets*, «AAnthung» 53 (2013), 245–259.

52 Il v. 5 è motivo di interesse, nonché fonte di discussioni, anche per la vistosa somiglianza con il *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, che a 2, 7, 6 presenta un'espressione assai simile al nostro verso: il rapporto tra le due opere, assai difficile da ammettere, si deve verosimilmente ad una fonte greca perduta comune ad entrambe: cfr. la discussione e la bibliografia in Lipka, *op. cit.* (n. 17), 114–115.

53 La reminiscenza dello stesso brano lucreziano in *silvestrem musam* a v. 2 può essere ritenuta a buon diritto un'anticipazione del concetto sviluppato in questo verso: cfr. Lipka *op. cit.* (n. 17), 66.

poema georgico⁵⁴. La risposta della natura ai sentimenti del pastore, la sua ‘sensibilità’ al canto è un elemento teocriteo (nel *Tirsi* gli animali piangono la morte di Dafni), esasperato nei due epitafi che proseguono la sua opera, quello per Adone e quello per Bione, nei quali il concetto viene dilatato ai limiti del buon gusto⁵⁵. Forse anche a questi componimenti Virgilio pensa, come farà nell'*ecl.* 10, quando, riprendendo nella chiusa del *liber* gli elementi enunciati al suo *incipit*, non trascurerà di inserire riferimenti anche abbastanza consistenti ai due poemetti post-teocritei⁵⁶. Qui l'effetto dell'eco è reso con le ripetizioni sonore di *Amaryllida silvas*, che richiamano quelle dei vv. 1 e 4, a ricomporre la musica del pastore, in armonia con quella della natura. L'accordo tra uomo e boschi, la capacità del canto di coinvolgere gli elementi naturali sono sintetizzati in *doces*, che fa di Titiro quasi un maestro capace di piegare alberi e selve alla sua arte, in un'idea quasi orfica della creazione poetica⁵⁷.

Ma un altro termine è importante nel verso, anch'esso in posizione eminente: *formosam*. Per esso, indicativo della bellezza di Amarillide, si è cercato un precedente nell'Aconzio callimacheo, che – secondo l'usanza degli antichi – incide sugli alberi la scritta Κυδίππην ... καλήν, equivalente ad una dichiarazione d'amore⁵⁸. Sarebbe già un dato non da poco, perché richiamerebbe, a conclusione dei versi introduttivi, il grande modello di Callimaco, a cui Virgilio si ispira costantemente nel *liber*; ma forse in questo aggettivo c'è qualcosa di più. Diversi indizi infatti inducono a sospettare che *formosus* fosse un termine caratteristico della poesia di Gallo: il suo impiego frequentissimo nelle *Bucoliche*; la sua presenza significativamente, nel *liber*, in testi o passi che in qualche misura evocano Gallo o la sua poesia; il confronto con Prop. 2, 34, 91–92, che, nell'unica occorrenza in cui sicuramente allude al poeta, connette l'aggettivo al nome e alla vicenda di Gallo: tutto questo (e altri argomenti ancora) sembra avvalorare la pos-

54 Basti pensare al ruolo che essa ha nel poemetto di Orfeo, la parte senza dubbio più emotivamente coinvolgente dell'opera, in cui la 'pathetic fallacy' è prima nel pianto della natura per Euridice (*geo.* 4, 460–463), poi nell'eco che le rive del fiume fanno del nome della fanciulla ripetuto dalla testa mozzata di Orfeo (vv. 523–527). Ma anche nelle ecloghe non mancano esempi importanti in tal senso: si pensi ad *ecl.* 2, 3–5, ad *ecl.* 5, 25–28, ad *ecl.* 6, 27–30, ad *ecl.* 8, 2–4 e 22–23, o ad *ecl.* 10, 8 (si noti come in tutti questi casi la poesia virgiliana sia vicina, per un verso o per l'altro, allo spirito dell'elegia o alla produzione di Gallo: cfr. P. Gagliardi, *I due volti dell'Orfeo di Virgilio*, «Hermes» 140 (2012), 289–293 e 295–301). In generale sulla 'pathetic fallacy' cfr. ora M. M. Di Nino, *Αἰλινά μοι στοναχεῖτε. Insights into the Exploitation of 'Pathetic Fallacy' in the Epitaph for Bion* (forthcoming).

55 Uno studio accurato della 'pathetic fallacy' come strategia poetologica nell'*Epitafio per Bione* conduce Di Nino, *art. cit.* (n. 54).

56 Per un'analisi della loro presenza nell'*ecl.* 10 cfr. Gagliardi, *comm. cit.* (n. 34), 60–64, e Gagliardi, *art. cit.* (n. 24).

57 Il rapporto tra il cantore e le selve come tra maestro che insegna e allievi che apprendono è riproposto anche ad *ecl.* 6, 82–84 (*omnia quae Phoebus quondam meditante beatus / audiit Eurus iussitque ediscere lauros, / ille canit*): cfr. Traina, *art. cit.* (n. 23), 36.

58 Cfr. Cucchiarelli, *comm. cit.* (n. 13), *ad loc.*, 140–141.

sibilità che *formosus* possa essere ricondotto all'*usus* galliano⁵⁹. La sua presenza in questo punto cruciale delle ecloghe sarebbe dunque la dichiarazione dell'importanza che per la bucolica virgiliana ha anche la produzione di Gallo (o – forse meglio – il suo esempio e le sue idee), che sarebbe così evocato, accanto a Lucrezio, tra i modelli latini dell'opera. A completare il quadro potrebbe essere anche il rilievo che per l'insolita costruzione in cui è inserito *formosam*, quella di *resonare* con due accusativi, di cui – per quel che ne sappiamo – quest'occorrenza virgiliana è il primo esempio, è stato indicato⁶⁰ come possibile modello Euphor. fr. 80, 2 P., vale a dire il poeta *auctor* di Gallo, che associa il verbo ἀντιβοάω, equivalente di *resonare*, all'aggettivo καλός; la stessa costruzione è anche in Bion. A. E. 38 (nell'*Epitafio* καλός è – prevedibilmente – attributo fisso di Adone), e il personaggio di Adone compariva forse nell'opera di Gallo, come lascia supporre la vistosa somiglianza tra Prop. 2, 34, 92 ed Euphor. fr. 43 Pow.⁶¹. L'allusione combinata ad Euforione (o a Gallo) e ad un testo bucolico come l'*Epitafio di Adone* potrebbe essere un elegante procedimento virgiliano per citare diversi modelli o per 'bucolicizzare' una figura euforionea (e forse galliana), come accadrà ad *ecl.* 10, 18 a proposito di Adone⁶². Tutto ciò rende perlomeno legittimo il dubbio che *formosam* rimandi a Gallo, e che dunque anche l'influenza del poeta elegiaco, già adombrata in qualche modo nella scelta a v. 3 di *dulcia* in un senso 'soggettivo' che certo non risale a Teocrito, sia indicata da Virgilio tra quelle da cui, oltre Teocrito, prende vita la sua poesia.

Se questa ricostruzione è giusta, l'ultima parte del v. 4 e il v. 5 non sono solo la ripresa dell'immagine di Titiro dopo la presentazione del dramma di Melibeo e degli spodestati, ma anche una sintesi mirabile delle caratteristiche della nuova poesia: alle componenti teocritee (la funzione protettiva e rassicurante del mondo bucolico, l'attività di composizione poetica da parte dei pastori, il tema amoroso in essa prevalente), simboleggiate dai due nomi di Titiro e di Amarillide, sono infatti accostati elementi di altra provenienza, tra cui le *silvae*, tipiche della nuova bucolica virgiliana, la 'pathetic fallacy', destinata ad una presenza assai più ampia che negli idilli teocritei, e gli autori latini e greci, dalla tradizione bucolica post-teocritea, adombrata nel richiamo all'*Epitafio di Adone*, al filone callimacheo che da Euforione giunge verosimilmente a Gallo e alla sua moderna

59 Sull'argomento cfr. P. Gagliardi, *Formosus in Virgilio e dintorni*, «Eirene» 51 (2015), 45–58.

60 Da Lipka, *op. cit.*, (n. 17), 90. In Virgilio essa tornerà a *geo.* 3, 338 e ad *Aen.* 7, 12.

61 Sulla ventilata presenza di Adone nella poesia di Gallo, ipotizzata da J. P. Boucher, *Caius Cornélius Gallus* (Paris 1966), 91, nota 63; W. Stroh, *Die römische Liebeslegie als Werbende Dichtung* (Amsterdam 1971), 229 e nota 7; P. Fedeli, *Properzio, Elegie. Libro II*. Introduzione, testo e commento di Paolo Fedeli (Cambridge 2005), 1008; I. M. Le M. Du Quesnay, *From Polyphemus to Corydon: Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus*, in D. West – T. Woodman (edd.), *Creative imitation and Latin literature* (Cambridge 1979), 35–70, 62 e 220, nota 215; A. S. Hollis, *Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC – AD 20* (Oxford – New York 2007), 232; F. Cairns, *Sextus Propertius. The Augustan Elegist* (Cambridge 2006), 144; cfr. ora P. Gagliardi, *Adone nella poesia di Gallo?*, «REA» 117 (2015) 65–75.

62 Su cui cfr. Gagliardi, *comm. cit.* (n. 34), *ad loc.*, 125–128.

concezione dell'arte. Così all'interno dei primi cinque versi dell'*ecl.* 1, già di per sé cruciali per la definizione della nascente bucolica virgiliana, la seconda metà del v. 4 e il v. 5 si pongono come estrema sintesi della gravidanza del nuovo genere.

Le osservazioni fin qui svolte sull'*incipit* dell'*ecl.* 1 non aspirano certo ad esaurire la complessità del brano, studiato dall'autore per preannunciare i caratteri della nuova poesia e definirne l'essenza all'interno e nei confronti di una tradizione assunta come termine di riferimento, ma anche come spunto da superare. Le frequenti analogie e i rimandi al resto del *liber* e in special modo all'*ecl.* 10 (ovvero gli spunti che l'ultima ecloga può aver tratto da questi versi) attestano la natura metapoetica del passo e rivelano la pienezza di significato e la densità del discorso letterario sotteso all'apparente semplicità di espressione, così come la ripresa del v. 1 in chiusura delle *Georgiche* confermerà l'attualità che il mondo e gli ideali bucolici mantennero per il poeta anche a distanza di tempo e alla luce di esperienze assai diverse.

Molto altro certo questi versi possono suggerire, e nella loro inesauribile attualità è il segno della loro grandezza, ma ciò che a mio avviso va tenuto principalmente in considerazione sono le indicazioni in essi racchiuse, che tracciano – mi sembra – assai nettamente le linee da tenere presenti in ogni lettura del *liber*. Il rapporto con la bucolica greca, ma anche la capacità di calarne contenuti e ideali in un'epoca dai differenti bisogni spirituali e di far vivere in quella poesia motivazioni e strategie compositive nuovi; la conciliazione dei modelli prevedibili con i risultati più moderni e più validi del panorama letterario contemporaneo; tutto questo è espresso nei primi cinque versi delle *Bucoliche*, senza però inaridirsi in un discorso teorico e senza nulla togliere alla musicalità e alla bellezza di espressione che costituisce anch'essa una delle ragioni del fascino e una delle cifre più caratteristiche della poesia virgiliana. Riuscire a leggere tutto ciò nell'*incipit* dell'opera, tenere presenti tutti i modelli indicati dal poeta, o almeno ammetterne le suggestioni, mi sembra la sfida che ogni lettore delle *Bucoliche* deve riconoscere e affrontare per intraprendere con piena consapevolezza, attraverso le dieci ecloghe, il cammino che lo condurrà alla fine del mondo bucolico virgiliano, in cui le premesse iniziali riveleranno tutta la loro fragilità e il canto, che non reca a Gallo il conforto sperato, si spegnerà nelle ombre della sera.

Corrispondenza:
Paola Gagliardi
via XX Settembre, 19
I-85100 Potenza
paolagagliardi@hotmail.com