

MASSIMO GIOSEFFI

PASSEGGIATE IN UN BOSCO BUCOLICO  
(A PARTIRE DALLA *EINFÜHRUNG* DI MICHAEL VON ALBRECHT)

Un'affermazione che si sente spesso ancora ripetere, ma intorno alla quale il volume di von Albrecht che qui festeggiamo farà sicuramente valere la sua portata di novità<sup>1</sup>, vuole che nelle *Bucoliche* si assista alla creazione di un mondo poetico d'evasione. All'origine della convinzione si trovano, a seconda dei casi, o l'immagine derivata da Bruno Snell dell'Arcadia come rifugio consolatorio da un presente poco piacevole<sup>2</sup>; o l'idea dell'Arcadia quale celebrazione assoluta della poesia, una sorta di esaltazione continua della capacità che ha di allontanare l'uomo dalle sofferenze del reale, avvicinandolo alla natura<sup>3</sup>. In quest'ottica, due elementi sosterebbero più di ogni altro la trama delle *Bucoliche*, fino a divenire dominanti nel *liber*: la rappresentazione di un paesaggio di limpida bellezza, che fa da sfondo all'evocazione di una vita agreste idealizzata; la centralità, all'interno di questo mondo idilliaco, del canto – canto inteso quale piacere, conforto, valore supremo, unico riparo possibile contro i drammi dell'esistenza. La vita pastorale è così avvertita come la proiezione in chiave letteraria di una terra edenica, in cui l'esistenza dei pastori/poeti trascorre serena, a contatto di una natura incontaminata. Naturalmente nessuno ignora, e perciò nemmeno trascura, la constatazione (del resto, inevitabile) che accanto a questi fattori<sup>4</sup> ve ne siano altri, in contrasto con i primi, minacciosi per la perfetta armonia dell'Arcadia: vale a dire, l'infelicità amorosa, che spesso travolge i singoli personaggi, e gli amari riflessi della realtà storica, che incidono sul destino collettivo dei pastori. Elementi di cui il primo sarebbe derivato dalla tradizione poetica precedente e contemporanea a Virgilio, l'altro è di più caratteristica formulazione virgiliana<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Von Albrecht 2006, ora in versione italiana, dalla quale cito. La sezione relativa alle *Bucoliche*, la sola di cui mi interessa, occupa le pp. 13-75 (14-64 nell'originale).

<sup>2</sup> Snell 1945.

<sup>3</sup> La controproposta alla tesi di Snell avanzata da Schmidt 1972, e raffinata (con altri) da Conte 1984 e Holzberg 2006, pp. 93-118.

<sup>4</sup> Costitutivi del genere pastorale ancor prima che della sua specifica declinazione virgiliana, e quindi in gran parte già presenti nei modelli di Virgilio, a cominciare da Teocrito. Sulla riformulazione del concetto di Arcadia, cf. almeno Schmidt 1975; sul ruolo di Teocrito nella creazione di una linea genealogica pastorale, Fantuzzi 2008.

<sup>5</sup> Riassumo così due fra le migliori storie della letteratura latina oggi circolanti in Italia, Garbarino 2001, II, pp. 11-16, e Conte 2002, I, pp. 231-234: testi divulgativi e privi di pretese scientifiche, ma di alto valore complessivo ed ampia diffusione nella scuola e nella società.

Ora, non è mia intenzione controbattere una simile interpretazione che, come tutte le interpretazioni tradizionali, ha in sé molto di vero e qualcosa di stancamente ripetuto<sup>6</sup>. Osservo solamente che, fra i passaggi di solito citati a riprova tanto del primo, quanto del secondo motivo in gioco, troviamo luoghi a mio parere discutibili: penso, ad esempio, alla celebrazione del mondo pastorale offerta da *ecl.* 2, 45-50, ritenuta un esempio di natura idealizzata perché il *bouquet* floreale che Coridone propone come dono per l'amato Alessi sarebbe costituito da piante impossibili da mettere insieme, in quanto fiorenti in diverse stagioni dell'anno<sup>7</sup>. Il che è vero: ma dimentica come l'immagine in questione non faccia parte delle parole di un narratore esterno e che si presuppone affidabile<sup>8</sup>, ma sia una sorta di delirio del medesimo Coridone; il quale, come vedremo meglio in seguito, è inaffidabile in quasi tutto quello che dichiara circa se stesso, le proprie possibilità, le proprie azioni, ed è completamente sincero soltanto nel suo sentimento per Alessi. Non solo; ma di questa inaffidabilità complessiva il lettore è già stato preventivamente edotto dallo stesso Virgilio attraverso le parole iniziali dell'egloga, una cornice introduttiva che non risponde ad altro bisogno se non a quello di mettere in guardia dal canto che viene subito dopo<sup>9</sup>. Così a *ecl.* 9, 39-43, versi cui spesso si attribuisce la medesima funzione edenica dell'offerta floreale della seconda egloga, è ben vero che quello descritto è un paesaggio sereno fatto di elementi idilliaci; ma nemmeno questa volta siamo di fronte a una constatazione di fatto o a una realtà descrittiva, quanto piuttosto a un esplicito riadattamento da Teocrito<sup>10</sup>, presentato come parte di un canto, non di una realtà effettiva. Sicché, in entrambi i passi in questione il mondo

<sup>6</sup> Non intendo nemmeno confrontarmi con la massa, ormai troppo imponente, della bibliografia virgiliana, della quale anzi mi servirò il meno possibile. Rinvio gli interessati all'utile sussidio fornito da Cucchiarelli 2012, pp. 39-83, di cui io stesso ho fatto uso. Molto, ovviamente, ho tratto anche dai commenti all'opera, in *primis* Coleman 1977, Clausen 1994, Gioseffi 2005<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> Per la flora delle *Bucoliche* cf. Maggiulli 1995; Grant 2004. Sull'importanza dei riferimenti botanici all'interno dell'opera, simbolo di un continuo meccanismo di inclusione/esclusione, cf. invece Jones 2011, che vede l'intera raccolta dominata dalla dicotomia fra interno ed esterno, realtà e rappresentazione, mondo effettivo e spazio letterario: dicotomia che porterebbe il libro a farsi luogo di tensione drammatica e instabilità tra confini e generi diversi (letterari e non).

<sup>8</sup> Stando almeno all'abitudine antica, poco propensa a distinguere fra autore e narratore, quando questi si affermi come voce esterna ed anonima. Il tema non può essere discusso qui: rimando alle pagine di Mayer 2003, Dupont 2004; Whitmarsh 2009; Fernandelli 2012. Aggiungo solo che l'unione proposta da Coridone, in aperta contraddizione con la razionale consapevolezza manifestata dal suo modello, il Polifemo teocriteo non ignaro dell'impossibilità di mescolare fiori di stagioni diverse (Theocr. 11, 56-59), nel contesto dell'egloga assume forse valore simbolico. Lo pensava già Servio, che nel nome delle piante, a suo dire tutte derivate dalla metamorfosi di giovinetti ritrosi all'amore, scorgeva una velata minaccia ad Alessi (Gioseffi 2004b); più semplicemente, l'unione di cose diverse e inaccostabili fra loro potrebbe costituire una forma di auspicio per l'incontro tra il *formosus* Alessi e il *rusticus* Coridone.

<sup>9</sup> Sul complesso dell'egloga e le sue parti cf. DuQuesnay 1979; Geymonat 1988; Marchetta 1994; Fernandelli 2008.

<sup>10</sup> Theocr. 11, 42-49. Il confronto fra gli originali greci e le rese virgiliane è gioco in voga sin dall'antichità, come dimostra Gell. IX 9, seppure senza riferimento a questo passo. A me interessa però di più l'esplicito richiamo ai versi di Coridone citati in precedenza, denunciato dalla ripresa dello stilema incipitario *huc ades* di *ecl.* 2, 45 e 9, 39 e 43 – una *iunctura* oltretutto ad effetto, vista la congiunzione

descritto è certo dichiaratamente idealizzato e falso, ma può essere raffigurato così perché in un caso è effetto della costruzione illusoria di un pastore/cantore alienato dal *furor* che lo pervade; nell'altro, è materia di tradizione, ma non di descrizione. Ciò vale anche per *ecl.* 5, 45-47, lo scambio di complimenti fra Menalca e Mopso al termine del canto di quest'ultimo, parole che a loro volta si citano a riprova dell'altro tema che pervaderebbe il *liber*, la grandezza della poesia quale valore in sé: dimenticando però che anche in quei tre versi non ci è offerta una realtà di fatto, ma una figura retorica dichiaratamente riconosciuta per tale, un'iperbole marcata con forza da chi sta parlando, per il quale l'immagine è un'aperta similitudine, con tutti i segnali linguistici necessari a indicarlo<sup>11</sup>. E quindi ci troviamo di nuovo di fronte non a una descrizione realistica, ma ad un *artificium*, un elemento dell'ornato, accolto in questo modo tanto da chi parla quanto da chi ascolta<sup>12</sup>. Circa la funzione 'celebrativa' dell'egloga, poi, essa pare messa in discussione dall'asserto di base della composizione a questa simmetrica e complementare, la decima<sup>13</sup>, nella quale il canto non è un valore assoluto e privo di ombre, dato che il cantore Gallo non riesce a trovarvi difesa contro le sofferenze d'amore. Ma se, come si ritiene comunemente, le due egloghe sono da considerare l'una il seguito e il completamento dell'altra, non è corretto giudicare la prima metà senza tener conto della seconda...

Né il quadro cambia molto se ci mettiamo a guardare altri passi del *liber* virgiliano che si possono citare (e si sono citati) nelle funzioni fin qui descritte: penso alla parziale consolazione alla passione che Coridone sembrerebbe conseguire attraverso il canto, testimoniata dal finale dell'egloga seconda – anche in questo caso, dimenticando che il pastore/cantore non pare trovare in realtà gran conforto al suo furore amoroso, se all'inizio ci è detto che *nec quid speraret habebat* e questo *quid* continua a non averlo per tutta la durata del lamento. Mentre il canto, ripetuto più volte nella performance, è *inconditum* nella forma e *inane* nella finalità, come si legge ai vv. 1-5 dell'egloga: affermazione questa volta del narratore esterno, non del personaggio, e quindi

di un avverbio di moto con un verbo di stato – e l'esplicita funzione di citazione di canto (di Menalca, prima ancora che di Teocrito) assegnata alla battuta.

<sup>11</sup> Cucchiarelli 2012, p. 306, parla giustamente di «contesto intensamente poetologico», il cui carattere di astrazione è sottolineato dagli aggettivi neutri con i quali si apre l'immagine (*tale tuum carmen... quale sopor* ecc.).

<sup>12</sup> Sia questi il personaggio che ascolta il canto nel corso del racconto, e cioè Mopso, oppure il lettore generico delle *Bucoliche*, destinatario ultimo delle parole di Menalca.

<sup>13</sup> Simmetrica per posizione nel libro, alla fine di due metà strutturalmente connesse tra loro da una serie di giochi e di rimandi che do per scontati (li ha segnalati prima di ogni altro Maury 1944; cf. anche Coleiro 1979, Holzberg 2006, Van Sickle 2011, ultimo di molti interventi in proposito). Il richiamo complementare fra quinta e decima egloga è particolarmente forte per l'affinità di argomento, il languore sino alle soglie della morte, e oltre, da parte di un pastore che è anche poeta, e la derivazione di entrambe le composizioni da un medesimo, dichiarato modello, a sua volta programmatico per valore intrinseco e posizione entro la raccolta cui appartiene, l'idillio primo di Teocrito. «Successione» e «bilanciamento» (ma io direi piuttosto «avanzamento» e «completamento simmetrico») sono termini usualmente riconosciuti nella struttura del *liber*, con tutte le conseguenze del caso: cf. Cucchiarelli 2012, pp. 28-32.

dotata di un grado di verità e di una capacità di distanziamento e di giudizio che si suppongono superiori, come già s'è detto prima<sup>14</sup>. Senza contare che, di nuovo, identica consolazione pare del tutto negata ai protagonisti dell'egloga simmetrica e complementare alla seconda, cioè l'ottava, costretti come sono a cercare rifugio l'uno nel suicidio, l'altro nel ricorso (apparentemente) illusorio a forze esterne alla poesia<sup>15</sup>. Passando alla sesta egloga, essa celebra sì la grandezza dell'arte poetica attraverso il ricordo di Sileno, suo narratore interno, e di Gallo, suo destinatario reale e vero protagonista<sup>16</sup>; Gallo, di cui è anche presentata una sorta di investitura poetica che è, in un certo senso, l'ultima scena del canto di Sileno<sup>17</sup>. Ma Gallo è di nuovo il cantore languente, e per nulla consolato, della decima egloga, rispetto al cui dolore né il conforto degli amici, né i canti di Virgilio possono offrire se non una parziale e vana distrazione, di breve durata. È anche l'esaltazione di Sileno risulta, all'interno dell'egloga, a dir poco dubbia, nonostante i termini orfici di cui si avvale<sup>18</sup>. Sileno usa infatti la poesia come mezzo per 'consolare' Pasifae dalla passione tragica per il torello<sup>19</sup>; ma, diversamente da quanto avviene per il *solari* Enea di Naute nel quinto libro dell'*Eneide*<sup>20</sup>, di fatto abbandona poi la donna nel

<sup>14</sup> La contrapposizione con il modello primario dell'egloga, l'idillio undicesimo di Teocrito, dove il canto era *pharmacum* ai mali d'amore (v. 17), non potrebbe essere perciò più netta. Rinunciare a quello che si vuole, del resto, appare una magra consolazione. In aggiunta, nulla garantisce della concretezza dell'*alius Alexis* che Coridone si ripromette di incontrare in futuro, laddove il narratore esterno ci ha invece assicurato della ripetitività, giorno dopo giorno, del lamento. Anche qui fortissima è la distanza dall'idillio undicesimo, vv. 77-79, in cui Polifemo si richiamava alle molte ragazze che lo invitano la sera, disposte a ridere con lui. Il lettore magari si immagina che le ragazze, più probabilmente, rideranno di lui: ma se il Ciclope si inganna circa le intenzioni delle compagne, ciò non toglie consistenza alle compagne stesse.

<sup>15</sup> Ad essa però legate grazie alla doppia valenza di *carmina* = 'canti' e 'riti magici'. Sul finale illusorio dell'egloga, non solo nel caso di Damone, ma pure in quello, più sfuggente, di Alfesibeo, cf. Tandoi 1988; Gioseffi 2004a.

<sup>16</sup> Molto più dello sbiadito Varo cui il testo è ufficialmente dedicato (vv. 6-7) e del quale porta in fronte il nome (vv. 11-12).

<sup>17</sup> Verg. *ecl.* 6, 64-73. Sul canto di Sileno e la sua struttura cf. Lieberg 1988; Thomas 1999, pp. 288-296; Breed 2000; Paschalis 2001; Fernandelli 2012, pp. 140-144. Nella celebrazione di Gallo vanno sottolineati la menzione del *chorus* che si alza in piedi, omaggio molto romano al cantore, e la consegna dei *calami*, che è invece tipica azione greca. Con procedimento che anticipa l'*Eneide*, nella quale la morte di Marcello, ultimo avvenimento citato, si trova internamente al racconto, in una posizione di evidenza ma non al culmine del processo cronologico dell'opera, anche l'investitura di Gallo è parte importante e fortemente insistita del canto di Sileno, ma non ne costituisce il culmine narrativo.

<sup>18</sup> In particolare, Verg. *ecl.* 6, 27-30 e 82-86. Orfeo, pur nella grandezza riconosciutagli ad *ecl.* 3, 46 – dove figura sulle tazze di Alcimedonte – non sembra tuttavia un modello completamente vincente, se nella narrazione della sua vicenda, seppure a diversa altezza cronologica (e quindi con tutte le remore del caso, circa la legittimità di giudicare un'opera con altra ad essa posteriore), forza poetica e capacità di trarre frutti concreti da tale forza vengono in lui a collidere con esito tragico; e certo il lamento per la perduta Euridice non è una consolazione per il cantore/personaggio di *georg.* IV, ma, anzi, è la causa della sua morte.

<sup>19</sup> Verg. *ecl.* 6, 46. A mio parere andrebbero rafforzati i dubbi sugli esatti limiti della metalessi compiuta da Virgilio e, soprattutto, circa il valore dell'azione assegnata a Sileno, sottolineando l'incompletezza del gesto del cantore e la sua scarsa utilità per la lontana e sofferente Pasifae.

<sup>20</sup> Verg. *Aen.* V 708 *isque [Nautes] his Aenean solatus uocibus infir* (segue il discorso). Il parallelo non sembra ricordato in nessuno dei commenti recenti alle *Bucoliche*.

pieno di un compianto che per lei non è affatto consolatorio e non è nemmeno privo di qualche presa di distanza dal suo dramma<sup>21</sup>. Né va dimenticato che la nona egloga contiene un'esplicita, amara constatazione circa la forza del canto, che è come colomba al giungere dell'aquila<sup>22</sup>: constatazione che nel seguito del testo (e del *liber*) non subisce sconfessione, e risulta anzi confermata dalla realtà che si ricostruisce attraverso il dialogo dei due pastori e che si snoda così, tutta piana, alla vista del lettore<sup>23</sup>. Col che possiamo forse cominciare a trarre una prima conclusione da quanto s'è detto finora, osservando che se le obiezioni fin qui mosse hanno qualche consistenza, allora si può dare per scontato come nelle *Bucoliche* Virgilio non celebri il rifugio in un mondo naturale consolatorio dei mali del vivere; e non celebri nemmeno la capacità di consolazione offerta dal canto; ma, al contrario, la sua (del canto) fragilità. Ed è proprio questo, a mio parere, ciò che si ricava dal volume di von Albrecht: il quale, parlando della prima egloga, dice, e giustamente, che si tratta di «una riflessione sulla possibilità della poesia in tempi difficili»<sup>24</sup>. Giudizio che sposterei da quel singolo testo all'intero *liber*<sup>25</sup>.

È però possibile trarre altri suggerimenti dal volume di von Albrecht? Credo di sì. Contrariamente a quanto si legge di solito, ma in accordo a quanto leggo in von Albrecht, mi pare senz'altro da sottolineare il forte realismo di certe situazioni descritte nelle *Bucoliche*; realismo che si riferisce sia alla presentazione dei diversi personaggi, sia a taluni momenti di vita pastorale. Occupiamoci dei primi. Com'è noto, per lungo tempo si è cercato nelle egloghe un riflesso più o meno diretto della biografia dell'autore. Oggi sappiamo che Virgilio nel *liber* non rievoca nessuna vicenda personale<sup>26</sup>. Il poeta non è Coridone, e non ha mai amato Alessi; ma non è nemmeno Menalca espropriato dei campi, nonostante l'abilità artistica riconosciutagli nell'egloga nona; e meno che mai è Titiro, apparente vincitore dell'imprevedibilità della Storia nell'egloga

<sup>21</sup> Pasifae sarà pure dichiarata *infelix*, con esclamazione simpatetica fortemente insistita e ripetuta due volte (vv. 47 e 52), derivata, com'è noto, dalla tradizione poetica precedente (la *Io* di Licinio Calvo, fr. 9 Courtney); ma sembra poi accusata di empietà attraverso il confronto con le Pretidi (vv. 48-51); è derisa sottolineando l'indifferenza del torello (vv. 53-55) e le molte rivali presenti nel gregge (v. 55); viene infine lasciata senza risposta nel suo rivolgersi alle Ninfe – che non collaborano con lei (vv. 55-60) come non collaboreranno con Gallo (*ecl.* 10, 9-12) – e perfino alle sue stesse nemiche, quelle mucche della mandria maritale davanti alle quali alla fine è costretta ad umiliarsi, sino ad auspicare un loro aiuto nella ricerca dell'amato (vv. 59-60).

<sup>22</sup> Verg. *ecl.* 9, 11-13.

<sup>23</sup> In perfetto parallelismo alla successiva rinuncia di Gallo ad ogni possibilità consolatoria di fronte all'altra forza oscura che minaccia il mondo bucolico, la violenza d'amore: cf. Verg. *ecl.* 10, 60-69.

<sup>24</sup> Von Albrecht 2006, p. 60 = 51-52.

<sup>25</sup> Non fuga irrealistica e forma di consolazione (non riuscita) di fronte ai mali del presente, quindi, è il mondo bucolico, ma piuttosto occasione di riflessione e presa di coscienza di verità interne ed esterne all'autore, al cantore e al lettore, come cercherò di dimostrare.

<sup>26</sup> Bene fa pertanto von Albrecht a intitolare una sua mezza paginetta (49 = 43) «La caratterizzazione dei personaggi» («*Personencharakteristik*», corsivo d'autore) – «dei personaggi», non delle mille, supposte proiezioni di Virgilio.

prima<sup>27</sup>. La caratteristica precipua dei personaggi delle *Bucoliche* sembra piuttosto un'altra: una volta inseriti nel gioco di simmetrie e perfezionamenti di cui abbiamo parlato sopra, essi si giustificano più per una necessità di completezza delle diverse possibilità umane che in ragione di qualche loro individualità. Se infatti l'egloga prima e la nona sono accomunate dal tema delle espropriazioni dei campi (o la seconda e l'ottava dall'infelicità d'amore, la terza e la settima dalla gara di canto, e via di seguito), i protagonisti della prima e della nona egloga – come quelli della seconda e dell'ottava, della terza e della settima, ecc. – gli uni accanto agli altri, finiscono per esaurire tutte le possibilità della situazione. Tiro e Melibee agiscono sulla scena, sotto i nostri occhi, mentre Menalca è assente dall'*hic et nunc* narrativo per tutto il tempo in cui si parla di lui. Tiro ha conservato i suoi campi, Melibee li ha persi e li deve abbandonare, Menalca li ha persi pure lui, ma non ha dovuto abbandonarli e ora, non più signore in casa propria, li vede dominio di un nuovo *possessor*. Così nei canti d'amore della seconda serie di egloghe troviamo un pastore innamorato senza speranza di un ragazzo che neppure lo ascolta (Coridone ed Alessi); un giovane che rivolge un'inutile serenata a una ragazza che probabilmente nemmeno la sente (il personaggio cui dà voce Damone e Nisa); infine, una donna tradita dal proprio amante, che adesso è lontano, in città, e non le presta nessuna attenzione (la protagonista del canto di Alfesibee e Dafni): cioè, ancora una volta, un po' tutte le situazioni possibili oggetto di racconto alla fine del I secolo a.C., ognuna diversa dall'altra, ma tutte accomunate da un'identica situazione di partenza, il canto infelice e senza speranza, rivolto a un innamorato/a che non è presente<sup>28</sup>. Mentre nelle gare amebee assistiamo prima a una contesa narrata in presa diretta, con tanto di alterco, sfida, scelta di un giudice occasionale; quindi a un *certamen* raccontato a grande distanza di tempo, cristallizzato nella soluzione e circondato da un alone di leggenda nel suo svolgimento. Delle due, una è senza vincitori e vinti, l'altra ha un vincitore e un vinto. Come a dire, insomma: ognuna di queste situazioni ha una giustificazione derivante in primo luogo dalla struttura del *liber* e dalla sua volontà di completezza. Eppure, ed è questa forse la grandezza precipua delle egloghe, ognuna ha anche una sua precisa individualità e una chiara ragione d'essere, ed essere nei modi in cui è, determinata dai dettagli specifici di ciascun racconto, dalla singola storia e dalla natura dei suoi personaggi. Il merito principale del libro mi sembra anzi proprio questo: l'aver

<sup>27</sup> Anche se Martindale 1997, p. 117, osserva argutamente che «it is *because* Tityrus is different from Virgil [...] that he can be [...] an allegory of him – allegory is precisely a figure of disjunction» (corsivo d'autore). Altro sarebbe naturalmente il discorso circa il trovarsi ogni autore sempre un poco nei suoi personaggi, nel senso di averli concepiti e vissuti dentro di sé; ma questo, per l'appunto, è un discorso che vale per tutti gli autori e tutti i personaggi, e nulla ci dice di specifico intorno alle *Bucoliche*.

<sup>28</sup> Con l'aggiunta che il canto di Coridone è proiettato verso un futuro (improbabile) nuovo incontro con l'amato; i personaggi dell'ottava egloga, e soprattutto Damone, si rivolgono maggiormente al passato; Gallo nella decima egloga si riferisce a Licoride al presente.

saputo conservare uno schema prefissato, inserendovi delle tipicità fortemente caratterizzate, ma non per questo ad esso irriducibili in nome del loro essere figure e situazioni nettamente tipizzate; e però anche, nel contempo, senza che in nome dello schema risultasse impedita o soffocata la libera specificità di ciascun individuo.

Ecco così che Titiro è *senex* e schiavo, con forte insistenza sull'una come sull'altra qualifica, connotato da un passato preciso tanto a livello sentimentale e personale, quanto a livello sociale; e il suo affrancamento ci è rapidamente narrato attraverso la conquista di un *peculium* che, raggranellato con fatica, gli ha permesso di recarsi a Roma e ottenere la libertà. Il che è cosa nota. Quello che però vorrei osservare adesso è che i termini utilizzati da Virgilio per descrivere questo passaggio sono tutti esatti, tutti tecnici; attraverso i pur limitati cenni dell'egloga<sup>29</sup>, siamo in grado di assistere allo svolgersi di una situazione sociale realistica e, presumibilmente, comune<sup>30</sup>. Realistico è anche l'andare al mercato cittadino, per portarvi *caseus* e *uictimae* che, costituendo il *surplus* produttivo del gregge, si fanno merce di un possibile scambio, divenendo strumento d'arricchimento. Ma anche nelle parole di Melibeo – che pure, come scrive von Albrecht, è più incline alla «commozione elegiaca»<sup>31</sup> – troviamo almeno due momenti di forte realismo: uno è la fugace immagine della capanna dal tetto di zolle ammassate, con un dettaglio che la connota come un bene perduto, ma nello stesso tempo la denota anche nella sua realtà oggettiva<sup>32</sup>; l'altro è la descrizione dei poderi d'un tempo, costituiti da *arua* (v. 3) e *tam culta noualia* (v. 70), termini che si riferiscono a pratiche ben precise della coltivazione antica<sup>33</sup>. Al contrario, maggiore insistenza retorica vedrei in quella 'normalità bucolica' di un passato ancora recente, e perciò di pungente memoria, che dà forza all'ultima battuta di Melibeo; passato fatto di caprette che brucano da sole sulla rupe, mentre lui, prono a terra e di lontano, si limita a un generico controllo, troppo semplice per essere vero<sup>34</sup>. Ovviamente, nessun pastore sarebbe d'accordo su una simile descrizione della propria attività. Ma qui importa osservare che questo non è, di nuovo, un *hic et nunc* additato o additabile all'interlocutore (e per suo tramite al lettore) come norma di un comportamento reale, quotidiano; né è la descrizione di

<sup>29</sup> Von Albrecht 2006, p. 14 n. 6 = 15 n. 35, parla di una «riservatezza» («Verschlossenheit») di Titiro.

<sup>30</sup> Cf. Schmidt 1998 e, per una descrizione più generale dello *status* servile nella prima età imperiale, Finley 1973 e i più recenti Thébert 1989, Veyne 1991, Lo Cascio 2007.

<sup>31</sup> Von Albrecht 2006, p. 14 = 15. Più che di «commozione elegiaca» (l'originale suonava «ein elegisch bewegter und bewegender Passus», in riferimento a Verg. *ecl.* 1, 36-39), si dovrebbe parlare di sovraccitazione, uno stato d'animo che aumenta sempre di più nel corso del dialogo.

<sup>32</sup> Verg. *ecl.* 1, 67-69.

<sup>33</sup> Cf. Varr. *rust.* I 29, 1 *aruum* [*dicitur*] *quod aratum necdum satum est; noualis ubi satum fuit, antequam secunda aratione nouatur rursus*; per i *noualia* cf. anche Plin. *nat.* XVIII 176 *nouale est quod alternis annis seritur* e Colum. II 9, 15 *optimum est noualia pati anno cessare*.

<sup>34</sup> Verg. *ecl.* 1, 74-78.

un dato di fatto, fornita da un narratore esterno e, si presume, oggettivo. È invece il recupero memoriale, da parte di un personaggio fortemente chiamato in causa dal racconto, di un tempo felice e perduto che, proprio perché perduto, adesso appare più bello di quanto non dovesse risultare in realtà. E che giusto per questa ragione può essere rappresentato come irreali e idealizzato<sup>35</sup>: esattamente come irreali ed idealizzate, ma questa volta in negativo, e certo calcate dall'enfasi del patetismo, sono le previsioni di esilio che precedono, e che implicano l'andare di Melibeo e dei suoi compagni non verso un territorio più o meno lontano, ma addirittura nelle estreme regioni del mondo, ai quattro punti cardinali della terra<sup>36</sup>.

Non minore realismo mi pare si possa poi rintracciare nella seconda egloga, allorché il canto di Coridone ci descrive i mietitori nella pausa di mezzogiorno, con Testili che prepara loro il *moretum* (vv. 10-11). Ma estremo realismo c'è pure, nel finale di quel testo, nella descrizione della sera e delle azioni che ad essa si connettono<sup>37</sup> – descrizione che sottolinea una normalità di operazioni che si svolgevano, e si sono svolte, mentre Coridone cantava, e dalle quali lui si è invece auto-escluso; ma dalle quali non è escluso il mondo bucolico di per se stesso, che anzi ha continuato nella sua normale ciclicità<sup>38</sup>. Forte realismo, ma di diverso tipo, troverei infine nelle barriere sociali, «vorgegebene soziale Schranken» le chiama von Albrecht<sup>39</sup>, che si ergono tra Coridone, Iolla<sup>40</sup> ed Alessi. Rapporti che sono fortemente «romanizzati», come dice lo studioso<sup>41</sup>, rispetto al modello teocriteo, fino ad includere in questa romanizzazione (meglio: attualizzazione) l'intrusione di Alessi nel mondo pastorale, avvenuta, come pare di capire, dall'esterno, in circostanza anomala e difficilmente

<sup>35</sup> Una mescolanza dei due atteggiamenti mi pare da riconoscere invece nella descrizione della capra dei vv. 14-15, che partorisce e abbandona i cuccioli appena nati (dettaglio forse realistico, ma certo volutamente insistito in senso simbolico e connotativo), e nella raffigurazione della proprietà di Titiro, fatta di sassi e paludi, circondata di siepi divisorie e protettive (vv. 46-48 e 51-58): descrizione realistica di fondo, ma connotata dall'amara constatazione della diversa realtà di Melibeo. Se il suolo sassoso e paludoso è infatti realistico, dietro alla siepe (di per sé anch'essa elemento reale) e ai *flumina nota* si avverte un accento di nostalgia, che dà forza all'intero *makarismos*. Da osservare che noi vediamo Titiro e le sue cose sempre e soltanto attraverso gli occhi di Melibeo, mentre da Titiro apprendiamo, circa la propria persona, quasi esclusivamente dettagli biografici. È Melibeo che fra meraviglia ed invidia ci mostra l'amico sdraiato all'ombra del faggio, in un ozio senza tempo, a cantare di Amarillide, come un perfetto cittadino dell'Arcadia (vv. 1-5). Ma Melibeo è portato all'enfasi sentimentale, ed è sempre lui a dare voce ai pini e alle fonti che piangono Titiro partito per Roma (vv. 38-39). A questa predisposizione si aggiunge poi, nel corso dell'egloga, il dolore dell'esule, che nel momento dell'allontanamento scopre la dolcezza della quotidianità.

<sup>36</sup> Che è quanto propone l'immagine dei vv. 64-66, citando gli Afri, la Scizia, l'Oasse e i non meno favolosi *penitus toto divisi orbe Britanni*.

<sup>37</sup> O, più esattamente, nella sospensione delle azioni che la sera comporta, con i buoi che tornano dai campi con l'aratro sollevato: cf. Verg. *eccl.* 2, 66-67.

<sup>38</sup> Né mietitura ed aratura devono essere per forza azioni discordanti nei tempi, stando almeno a quanto si legge a *georg.* I 48, con le antiche annotazioni di commento.

<sup>39</sup> Von Albrecht 2006, p. 50 = 44.

<sup>40</sup> Se quello è il suo nome: in ogni caso, il *dominus* di cui Alessi è *deliciae*.

<sup>41</sup> Von Albrecht 2006, p. 64 = 55.

ripetibile<sup>42</sup>, quale potrebbe essere una battuta di caccia: attività su cui, non a caso, Coridone torna ad insistere all'interno del canto, quasi a suggerire una possibilità di incontro e di vita in comune che suoni reale, anche a costo di trasformare la caccia un impegno complementare e parificato all'attività pastorale<sup>43</sup>. In occasione di una caccia in campagna si sarà cioè concretata la conoscenza, altrimenti improbabile, di Coridone con Alessi, un po' come avviene, in altra situazione e altro contesto, per i pastori di Longo Sofista e i loro proprietari cittadini<sup>44</sup>; ad una vita pastorale, ma in realtà dominata dalla caccia, Coridone invita perciò quindi ora l'amato lontano e sdegnoso. Col che possiamo osservare come il Coridone cantato da Coridone, uguale ma nello stesso tempo diverso dal Coridone cantato dal narratore esterno, nella propria ansia di sedurre Alessi possa dire, e dire di fare, cose che, pur partendo da considerazioni reali, o almeno realistiche, non risultano del tutto credibili né reali, e non sembrano perfettamente coerenti con quello che di Coridone ci ha detto il narratore esterno; ma appaiono piuttosto parte di un universo parallelo e inesistente, possibile solo nel canto: universo, però, entro il quale è lecito che avvengano molte cose che nella realtà non hanno corso, e fra queste il possibile (re)incontro di Coridone con Alessi. Per la stessa ragione, nessun realismo sarà da cercare nelle promesse che Coridone fa all'amato, a cominciare da quel serto di piante che fioriscono in stagioni diverse cui ho fatto riferimento all'inizio (vv. 45-50), per proseguire con l'offerta di improbabili caprioli trovati in una valle selvaggia e oscura (vv. 40-44)<sup>45</sup>; fino all'evidente sbruffoneria di un canto paragonabile a quello del mitico Anfione (vv. 23-24), di una ricchezza costituita da migliaia di pecore pascolanti nei campi siculi (vv. 21-22), di una bellezza che non temerebbe confronto, niente di meno, che con il mitico Dafni (vv. 25-27). Tutti tasselli di questo universo parallelo, di una realtà che non esiste se non nell'immaginazione di chi canta: e tutti elementi veri soltanto finché dura il canto, finché cioè il cantore, resosi conto che la vita nel frattempo ha proseguito il suo ciclo quotidiano, non si accorge anche del fatto che le proprie parole non hanno inciso davvero sulla situazione di partenza e che hanno potuto portare, al massimo, a una presa di coscienza di sé e delle leggi del mondo – cosa che non è però motivo di consolazione e non

<sup>42</sup> Per tutto il tempo del canto Alessi e il suo *dominus* sono lontani da Coridone, quindi presumibilmente in città.

<sup>43</sup> Verg. *ecl.* 2, 28-30. I pastori di Virgilio non sono normalmente cacciatori, con la sola eccezione, oltre che di questo caso, di *ecl.* 7, 29-32: di nuovo parte di un canto, però, non di una verità effettuale. Una tensione pastori/cacciatori fa invece capolino nel settimo libro dell'*Eneide*, vv. 475-539, sempre ammesso che anche in questo caso sia corretto commentare l'opera antica con quella più nuova.

<sup>44</sup> Long. *Soph.* IV 11. In realtà Astilo, questo il nome del proprietario, viene in campagna per verificare i danni portati alle proprietà dall'incursione dei pirati descritta nel libro precedente. Ma, appena sbrigata la faccenda, subito si dedica alla caccia, da giovane ricco, spensierato e cittadino di nome e di fatto qual è (analoga scena in Long. *Soph.* II 12-13).

<sup>45</sup> In che territorio mai siamo? Il panorama sembra qui farsi improvvisamente diverso da quello cui eravamo, fino ad ora, abituati.

consente un cambiamento della situazione reale, né implica una necessaria rinuncia all'idea di tornare, l'indomani, a ripetere il canto.

Già si sarà capito, allora, dove voglio arrivare: a fianco di descrizioni non di rado espresse, come dice von Albrecht, p. 51 = 45, «in maniera ancor più concreta di Teocrito», nel *liber* ne esistono altre di sicuro idilliache e irreali, come sostiene la *vulgata* critica; ma esse non sono presentate come un dato naturalistico, attraverso le parole di un narratore esterno e, quindi, veridico. Sono piuttosto il portato di personaggi che parlano e cantano, e parlano e cantano sotto una forte spinta emotiva. Inoltre, a tali descrizioni idealizzate si contrappone sempre, mi pare, la «scomoda e dura realtà»<sup>46</sup> del paesaggio umano e sociale, verso la quale Virgilio non sembra fare troppi sconti (senza con questo trasformare le *Bucoliche* in un 'ciclo dei vinti'). Non voglio continuare l'elenco egloga per egloga. Mi limito a sottolineare come nella nona troviamo di nuovo estremo realismo nella definizione dei rapporti sociali fra Menalca, prima padrone di campi e ora *colonus*<sup>47</sup>, mezzadro diremmo noi oggi, e per questo costretto a mandare primizie e doni a un *possessor*<sup>48</sup> che è rimasto in città e si è guardato bene dal cercare di inventarsi una nuova, improbabile professione (lasciata a chi l'aveva svolta fino a quel momento, e la sapeva quindi svolgere bene). Mentre, al contrario, mondo sospeso e irreal è, in quel testo, quello che Licida addita all'amico per convincerlo al canto, dunque deformando in senso sentimentale ed emotivo la realtà, e proprio per questo avvalendosi di un *aspice* deittico di grande effetto ma di improbabile verità (anche ad ammettere il valore traslato di *aequor* al v. 57<sup>49</sup>, il vento non soffia e non cessa di soffiare a seconda dei bisogni dei cantori, come propone l'immagine dei vv. 57-58)<sup>50</sup>. E infine: nella decima egloga Gallo si presenta sì, come sappiamo, quale possibile abitante bucolico, ma – nonostante il suo dirsi *ex vobis unus*<sup>51</sup> – lo fa raffigurandosi sempre in attività che non sono propriamente lavorative, sono le azioni di uno che resta al di fuori del mondo dei campi, e che in quel mondo vi entra al più come un cittadino in trasferta, per sdraiarsi sui prati (nessun contadino lo farebbe) e andare a caccia<sup>52</sup>. Dunque, perfino nel pieno del suo delirio Gallo non dimentica se stesso e non vuole essere quello che non è, *alias* un reale pastore<sup>53</sup>; ma nel

<sup>46</sup> Von Albrecht 2006, p. 64 = 55.

<sup>47</sup> *Colonus*, non *puer* come Titiro nella prima egloga: quindi non schiavo, ma libero cittadino ridotto in posizione subordinata. La differenza è accuratamente segnalata.

<sup>48</sup> Altro termine della lingua giuridica: indica chi conserva la 'proprietà', ma non la sfrutta in prima persona: cf. *Dig.* II 8, 15, 1 *possessor [...]* *is accipiendus est, qui in agro uel ciuitate rem soli possidet.*

<sup>49</sup> Cucchiarelli 2012, p. 475.

<sup>50</sup> *Et nunc omne tibi stratum silet aequor, et omnes, || aspice, uentosi ceciderunt murmuris aurae.*

<sup>51</sup> Verg. *ecl.* 10, 35-36, versi giustamente marcati dal più che perfetto di irrealtà *utinam... fuissem.*

<sup>52</sup> Verg. *ecl.* 10, 55-60 *acres uenari apros, canibus circumdare saltus, lustrare siluas et torquere Cydonia spicula*: ho già ricordato prima come questa fosse l'occasione più probabile perché dalla città ci si recasse in campagna e i due mondi avessero qualche possibilità di contatto.

<sup>53</sup> Al contrario il Dafni teocriteo, modello dell'egloga decima, era un vero *boukolos*: cf. Theocr. 1, 92.

corso dell'egloga Gallo, e con lui il lettore, è pur sempre avvertito e cosciente che esiste una cerchia di pastori, gli stessi venuti ad omaggiarlo, *upiliones, subulci* e addirittura Menalca, *uvidus hiberna de glande* (vv. 19-20): tutti con categorie e attività perfettamente delineate, non analizzate nel dettaglio, ma nemmeno idealizzate, per le quali però Gallo si guarda bene dal proporsi<sup>54</sup>.

A questo punto, posso avviarmi verso una (parziale e temporanea) conclusione: come abbiamo visto, nel *liber* c'è un continuo, forte contrasto, una tensione più volte riprodotta, fra un mondo di estremo realismo, fatto di azioni concrete e di precisi rapporti sociali, e un mondo che è invece prodotto – a seconda dei casi – di delirio, sogno, slanci elegiaci, rimpianto nostalgico, proiezione psicologica (e qualche volta psicotica) di un singolo personaggio, come possono essere i vari Melibeo, Coridone, Licida o Cornelio Gallo<sup>55</sup>: figure che non sono mai pastori come gli altri, vuoi per la diversa origine sociale, vuoi perché non risultano pienamente integrati nella comunità. Si tratta piuttosto di personaggi che per qualche ragione – personale, come avviene per Coridone (il *furor* amoroso); impostagli dall'esterno, come succede a Melibeo (l'espropriazione dei campi); implicita e connaturata alla natura di poeta e cittadino, come nel caso di Gallo – *a priori* sono, o si rendono, estranei al mondo agreste e al resto della comunità. La quale comunità, in sé coesa, svolge i suoi compiti quotidiani, che sono compiti di estremo realismo; e al più, a seconda dei casi, può risultare simpatetica con il singolo che da essa si dissocia – come avviene ad esempio per Gallo, il grande vate cui si inchinò perfino il coro di Apollo; ma altre volte è indifferente alle sue vicende, come capita con i mietitori della seconda egloga, pienamente assorbiti dal loro lavoro, forse addirittura inconsapevoli della presenza di Coridone sotto i faggi. I cantori, però, attraverso le proprie parole creano intanto un mondo 'altro' e solo parzialmente correlato con quello reale, frutto della loro immaginazione<sup>56</sup>:

<sup>54</sup> Non fa eccezione il desiderio espresso ai vv. 35-36 *utinam fuissem... aut custos gregis aut maturae uinitor uuae*, troppo generico e del resto sconfessato già dall'*utinam* che l'introduce. Quando infatti Gallo torna sull'argomento, subito dopo (vv. 40-41), pensa a una vita in cui l'amato/a *mecum inter salices lenta sub uite iaceret, || sertia mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas*: la giornata di Titiro, non quella di un vero pastore.

<sup>55</sup> Per Coridone cf. Fernandelli 2008, che insiste sull'importanza, nel suo caso, del precedente offerto a Virgilio da Meleagro, *AP XII 127 (= 79 Gow-Page)*.

<sup>56</sup> A Giulia Hansstein vado debitore della nozione di 'immaginazione attiva' formulata dalla psicologia junghiana. L'immaginazione attiva sarebbe il processo mentale attraverso il quale conscio ed inconscio si incontrano nella mente del singolo personaggio e dialogano tra loro, pervenendo a un'integrazione di reale e irreali. In questo procedimento, strumento privilegiato risulta la fantasia del singolo – basata però sempre su un fondo di vero – in grado di favorire l'espressione di conflitti e significati nuovi: cf. Galimberti 1992, pp. 466-467. Naturalmente, simili termini possono essere riferiti solo con qualche difficoltà al mondo antico, per il cui concetto di realismo e finzione si veda piuttosto Coleman 2005 (pur senza riferimento diretto alle *Bucoliche*). Più correttamente, si dovrà perciò dire che qui Virgilio sembra ampliare quanto proposto dal Polifemo teocriteo: se il Ciclope, difatti, poteva vedere Galatea condiscendente solo in sogno (Theocr. 11, 22-24), Coridone e gli altri personaggi si direbbero estendere questa possibilità onirica anche alla veglia, limitando però l'operazione all'ambito del canto.

ed è questo mondo a risultare idealizzato, caricato di valori che vengono dalla mente del personaggio che ad esso guarda e ci invita a guardare, non dalla verità delle cose<sup>57</sup>. Virgilio attraverso la sua narrazione non manca di rivelare un'esplicita, amichevole *sympatheia* per simili figure e la loro operazione; ma non manca nemmeno di prendere le distanze dal modo di rappresentare le cose che essi vorrebbero imporre, esattamente come faceva il narratore Sileno con Pasifae, pure lei protagonista di una sua narrazione e pure lei, come s'è detto, a parole consolata e fatta oggetto di simpatetiche allocuzioni, ma nel contempo tenuta a una certa distanza<sup>58</sup>. In questo modo, il poeta parrebbe volerci ricordare che se le cose dal singolo personaggio vengono dette in un certo modo, e per lui possiamo supporre che siano vere in quel modo, non per questo devono esserlo in assoluto. L'esempio migliore di quanto ho appena sostenuto mi sembra venire ancora una volta dalla seconda egloga, attraverso la contraddizione che vi si coglie fra un Coridone descritto dal narratore come raccolto *inter densas – umbrosa cacumina – fagos* (v. 3) e la rappresentazione che Coridone fornisce di sé, al principio del canto (vv. 12-13), come vagante *sole sub ardentibus*, mentre da solo *lustrat* i *vestigia* di Alessi<sup>59</sup>. E la prova che Virgilio volesse un lettore pienamente cosciente della contraddizione sta, credo, nel fatto che quella contraddizione ce la mette sotto gli occhi attraverso un narratore esterno e una cornice che introducono l'egloga, senza nessuna ragione di esistere se non questa<sup>60</sup>. Come a dire: il lettore sia avvertito di quello cui deve prestare attenzione, ne abbia coscienza, lo tenga bene a mente; e su questa considerazione possa fondare le proprie valutazioni.

Basandomi a mia volta su quel precedente, mi spingerei ancora un poco più in là, suggerendo che le *Bucoliche* creino, con voluta insistenza, una tensione

<sup>57</sup> Diverso e complementare il caso delle canzoni dichiaratamente presentate come tali, ad esempio nelle egloghe ameebe. Per loro, infatti, è lo statuto stesso del canto a rendere possibile la creazione di un universo parallelo e irreali, senza bisogno di appellarsi a qualche pressione emotiva del singolo cantore (salvo considerare il canto stesso una forma di eccitazione psichica, in accordo all'idea platonica del *furor* poetico).

<sup>58</sup> Con la differenza che in Virgilio non vedo né irrisione né condanna nei confronti dei suoi personaggi, ma semmai compartecipazione a certi valori da loro espressi.

<sup>59</sup> Devo il suggerimento all'amico Carlo Bottone, con il quale ho più volte riflettuto su questi testi; mie sono tuttavia le conseguenze che ne traggo, con le responsabilità del caso.

<sup>60</sup> Fernandelli 2008 riconosce in *sole sub ardentibus* del v. 13 una ripresa dell'*ardere* riconosciuto a Coridone dal narratore al v. 1, con espressione e costruito grammaticale insoliti e fortemente insistiti: nel che ravvisa la prova dell'unità simpatetica fra narratore e personaggio. Coridone non canta però sotto il sole ardente (canta nell'ora della calura, questo sì): egli infatti, come ci dice la voce esterna del v. 3, sta sotto i faggi, che sono densi e fanno un'ombra fitta. Piuttosto, Coridone *si rappresenta* sotto il sole ardente. Accogliendo la metafora della calura, ma sconfessando l'esattezza della raffigurazione, mi pare che il poeta abbia voluto esplicitamente segnalare al lettore la verità della passione e l'artificio del canto, con quello che ne consegue. Per questo non riesco a condividere il giudizio di Van Sickle 2003, che parla, a proposito di tale dicotomia, di un narratore «sprezzante» nei confronti del personaggio. Più che di sprezzo, si tratta di distanza: Virgilio sottolinea l'operazione come retorica, fittizia, e ci dà gli strumenti esegetici per coglierlo; ma non dimostra superiorità o disdegno verso le tipologie umane da lui raffigurate, che corrispondono ad altrettanti tentativi di trovare sollievo a un comune 'male di vivere'.

ripetuta fra la normalità del lavoro e la sua sospensione<sup>61</sup>; questa tensione diviene in più casi – e certo nella quasi totalità dei casi di idealizzazione della natura – una tensione fra normalità delle forme di vita e particolarità della loro descrizione da parte di un singolo, psichicamente eccitato, cantore. La tensione si riproduce più volte in un'ulteriore tensione, fra narratore e personaggio. Ciò fa sì che l'idealità di certe descrizioni sia ammissibile solo perché si tratta della proiezione della mente di specifici personaggi, contraddetta e in certa misura vanificata a più riprese dal narratore/poeta, o quanto meno da lui non confermata. Cosa che avviene tanto sul piano naturalistico, per noi più facile da cogliere, quanto sul piano delle relazioni umane, evidentemente più sfuggenti: ma è quello che succede, ad esempio, nel caso già ricordato di Coridone, che porta Coridone a rappresentarsi quale in realtà non è; o in quello di Damone e Nisa, con la conseguenza che il personaggio cantato da Damone, l'innamorato di Nisa, immagina delle relazioni con la ragazza (e delle implicite promesse di lei nei suoi confronti), sconfessate dalla nozze di Nisa con un altro. È un'operazione, quella di Virgilio, resa possibile da più elementi. Uno, lo abbiamo visto, è l'aperto contrasto fra ciò che si dice nella cornice, laddove essa esista, e le parole del personaggio narrato, specie se questi, attraverso il canto, tende a farsi a sua volta narratore di se stesso, ad appropriarsi cioè di compiti di ridefinizione dell'ambiente e delle cose, oltre che delle vicende citate nel canto; compiti attraverso i quali il personaggio dà così vita a una realtà che, di norma, non esiste se non nella sua mente, come ci è fatto preventivamente sapere dal narratore esterno. Altrove, a consentire l'operazione è invece la struttura stessa del *liber*, che, abbiamo visto anche questo, mette in relazione fra loro egloghe affini e affermazioni in apparenza divergenti, ma che alla fine convergono sempre tutte verso un identico scopo, distribuendosi su più testi, legati da richiami espliciti, dalle riprese di situazione e di lessico, dalla possibilità di ragionamenti e percorsi ai quali il lettore viene continuamente sollecitato<sup>62</sup>. Attraverso il movimento progressivo dalla prima alla decima egloga, chi legge è così stimolato ad avanzare come su un sentiero tracciato, in un paesaggio vario ma costituito dalle continue riproposizioni degli stessi temi; riproposizioni mai passive, identiche e statiche, ma al contrario dinamiche, fatte di situazioni che mutano e si precisano, si

<sup>61</sup> Nelle *Bucoliche* si canta del resto sempre da fermi e in un momento di sospensione: cf. *ecl.* 3, 50 ss. (Palemone sta andando a fare qualcosa, ma si arresta); 5, 12 (Menalca e Mopso affidano il gregge a un terzo personaggio, così da essere liberi); 7, 6-17 (Melibee lascia perdere le proprie, pur urgenti, occupazioni per ascoltare Coridone e Tirsi). Non esiste nulla di paragonabile all'idillio VII o all'idillio X di Teocrito, testi nei quali i canti vengono scambiati per strada o, addirittura, mentre si miete, né all'idillio II o al XVI (canti 'in movimento' e 'in evoluzione', in realtà dei mimi). Nell'egloga nona, fondamentalmente derivata dal VII idillio, Licida insiste perché i cantori si fermino; Meris rifiuta e i canti rimangono spezzoni, frammenti che non possono pienamente svilupparsi; quanto all'idillio II, le parole di Alfesibee che da esso direttamente discendono sono però, appunto, materia di un canto, all'interno di una gara, e non una narrazione in corso di svolgimento.

<sup>62</sup> Percorsi sottolineati anche da giochi di simmetrie e rapporti numerici.

ampliano, si perfezionano e solo alla fine trovano compiutezza. E però riproposizioni che finiscono col proiettare l'ombra di una situazione sulla successiva, e viceversa, estendendo dall'una all'altra egloga gli stessi dubbi, la medesima diffidenza. Ma più in generale, e torno così all'assunto di partenza, direi che l'elemento maggiormente significativo utilizzato da Virgilio sia l'insistita contrapposizione fra il mondo esterno e il mondo creato dalle parole dei diversi cantori/personaggi, e perfino dall'autore stesso quand'egli si presenti come personaggio: ché tale Virgilio appare almeno tre volte all'interno dell'opera<sup>63</sup>, in raffigurazioni giustificate dalla necessità di una messa in gioco personale per dare attendibilità alle parole profetiche della quarta egloga e alla testimonianza diretta della sesta e della decima. Solo che la menzione che il poeta fa di sé in tutte queste occasioni consente di fornire concretezza prima a una profezia a distanza, che è, ancora una volta!, sogno e delirio di speranze ben conscie di non avere sicuro compimento; poi a una catena poetica (nella sesta egloga)<sup>64</sup> e a un mito (nella decima) che, pur innestati su una memoria preesistente, vengono cambiati di segno e di significato, proponendosi in un caso come nell'altro quali operazioni di riscrittura di qualcosa che non è, e sa di non essere, la realtà, nemmeno la realtà della tradizione.

Le tre operazioni qui descritte, prese nel loro complesso, ci dicono però che non il mondo bucolico, e nemmeno la poesia bucolica *in toto*, sono trasformati da Virgilio nel tentativo di trovare difesa contro la violenza del reale, come pure si sente ancora ripetere; ma solo il canto dei singoli personaggi, non escluso lo stesso poeta, una volta fattosi pure lui personaggio. Con un risultato che, perciò, non è, e non pretende di essere, una consolatoria via di fuga o un rimedio contro i mali della realtà, ma solo un fragile espediente, consapevole in partenza del suo fallire, perché fondato su un artificio ben conscio dell'essere tale, e di cui il narratore, quasi a non voler creare malintesi, ha già messo in dubbio la riuscita; perfino quando, come nei casi appena citati, il personaggio/cantore sia lui in persona<sup>65</sup>. Ma risultato che, all'interno di questi limiti, porta pur sempre a una presa di coscienza della natura specifica della poesia e delle sue possibilità: e se ciò non guarisce, lenisce o interviene in altro modo sui mali reali, permette tuttavia di ottenerne una sospensione per tutta la durata del canto, dando vita a qualcosa che si accontenta di essere vero per un tempo circoscritto e in un mondo di finzione. Nello stesso tempo, viene così anche posta in evidenza tutta una gamma di valori – o meglio, di speranze e di ideali – alle quali i personaggi che cantano mostrano di credere profondamente

<sup>63</sup> Cf. *ecl.* 4, 53-59 *O, mihi tum longae maneat pars ultima vitae...*; *ecl.* 6, 74-81 *Quid loquar...* (con tutti i dubbi del caso) e 10, 26-27 *Pan deus Arcadiae venit, quem vidimus ipsi...* Parte a sé costituisce il finale del libro, la *sphragis* che, come di tradizione, suggella l'opera (10, 70-77).

<sup>64</sup> Ossia l'epica di matrice esiodea, che dalla *Teogonia*, dal *Catalogo* e probabilmente dalle operette pseudoepigrafe, faceva discendere i cosiddetti 'epilli' della poetica ellenistica e neoterica.

<sup>65</sup> Osservazione che vale anche per la quarta egloga, a prima vista la più assertiva di tutte, come dimostra l'accorato invito al *puer* dei vv. 60-63.

e alle quali il poeta offre, di suo, risonanza e compartecipazione affettiva: la ricerca della stabilità *vs* il turbamento degli avvenimenti e delle passioni; la forza devastante del sentimento amoroso; il riconoscimento dell'impossibilità della poesia di essere effettiva difesa dalla vita; l'idea che però, se conscia di questo limite, essa possa comunque divenire oggetto di celebrazione; come può diventarlo sia chi la pratica entro tali confini, sia chi crea le condizioni materiali per lo svilupparsi di una simile coscienza<sup>66</sup>; infine, la consapevolezza della propria novità ed originalità rispetto ai modelli greci, e segnatamente a Teocrito – un tema che pervade tutto il *liber* e che va oltre la normale dialettica fra modello imitato e poeta imitante che infervora il meccanismo abituale di *imitatio* ed *aemulatio*, per acquisire la certezza di non stare facendo soltanto qualcosa di nuovo, ma anche di totalmente diverso da quanto precedeva.

Su questo non vorrei però diffondermi oltre: la passeggiata è già stata sufficientemente lunga. Chi si inoltra in un bosco non ha in genere una meta precisa e sa di non poter abbracciare tutti i percorsi che il bosco gli offre. Si accontenta di sceglierne qualcuno, di contemplare ciò che si presenta alla vista, limitandosi a intuire le possibili alternative che si celano pressoché dietro ogni pianta. Allo stesso modo, io non ho la pretesa di avere esaurito i percorsi offerti dalle *Bucoliche*, per molti aspetti l'opera più innovativa del poeta mantovano, il vero frutto dello sperimentalismo e di quell'*audacia* giovanile che egli stesso, qualche anno più tardi, si sarebbe riconosciuta<sup>67</sup>. Avere mostrato come l'insieme di quest'opera costituisca un passaggio necessario e obbligato nella dialettica fra autore e personaggio, fra narratore primario e secondario, fra empatia e simpatia e nelle molte altre questioni che alla poesia di Virgilio tradizionalmente si riconducono, da Otis a Fernandelli<sup>68</sup>, potrà essere per ora una meta sufficiente. E qui mi sia quindi lecito terminare.

## BIBLIOGRAFIA

- von Albrecht 2006 = M. von Albrecht, *Virgil-Bucolica-Georgica-Aeneis. Eine Einführung*, Heidelberg 2006, 2007<sup>2</sup> (trad. it. *Virgilio. Un'introduzione. Bucoliche Georgiche Eneide*, Milano 2012).
- Breed 2000 = B.W. Breed, *Silenus and the Imago Vocis in Eclogue 6*, HSCPh 100 (2000), pp. 327-339.
- Clausen 1994 = W. Clausen, *A Commentary on Virgil. Eclogues*, Oxford 1994.
- Coleiro 1979 = E. Coleiro, *An Introduction to Virgil's Bucolics with a Critical Edition of the Text*, Amsterdam 1979.

<sup>66</sup> Il *iuvenis deus* della prima egloga, ad esempio; oppure Pollione, più volte ricordato con tale ruolo nel libro.

<sup>67</sup> Stante la ben nota definizione di sé in epigrafe a *georg.* IV 565-566 *carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa*, || *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*.

<sup>68</sup> Cf., rispettivamente, Otis 1964 e Fernandelli 2012.

- Coleman 1977 = R. Coleman (ed.), *Vergil. Eclogues*, Cambridge 1977.
- Coleman 2005 = K.M. Coleman, *Truth severe, by fairy Fiction drest: Reality and the Roman Imagination*, in R.S.O. Tomlin (ed.), *History and Fiction. Six Essays celebrating the Centenary of Sir Ronald Syme*, London 2005, pp. 40-70.
- Conte 2002 = G.B. Conte, *Letteratura latina I. Dall'alta Repubblica all'età di Augusto*, Firenze 2002.
- Conte 1984 = G.B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.
- Cucchiarelli 2012 = Publio Virgilio Marone. *Le Bucoliche*. Introduzione e commento di A. Cucchiarelli. Traduzione di A. Traina, Roma 2012.
- Dupont 2004 = F. Dupont, *Comment devenir à Rome un poète bucolique? Corydon, Tityre, Virgile et Pollion*, in C. Calame - R. Chartier (éd.), *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble 2004, pp. 171-189.
- DuQuesnay 1979 = I.M. le M. DuQuesnay, *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, pp. 35-69 e 206-211.
- Fantuzzi 2008 = M. Fantuzzi, *Teocrito e l'invenzione di una tradizione letteraria bucolica*, in D. Auger - J. Peigney (éd.), *Phileuripidès. Mélanges offerts à François Jouan*, Paris 2008, pp. 569-588.
- Fernandelli 2008 = M. Fernandelli, *Coridone e il fuoco d'amore*, Pallas 78 (2008), pp. 279-308.
- Fernandelli 2012 = M. Fernandelli, *Catullo e la rinascita dell'epos. Dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim 2012.
- Finley 1973 = M.I. Finley, *The Ancient Economy*, Berkeley-Los Angeles 1973 (trad. it. *L'economia degli antichi e dei moderni*, Bari 1974).
- Galimberti 1992 = U. Galimberti, *Dizionario di psicologia*, Torino 1992.
- Garbarino 2001 = G. Garbarino, *Storia e Testi della letteratura latina*, Torino 2001.
- Geymonat 1988 = M. Geymonat, *Lettura della seconda bucolica*, in M. Gigante (a cura di), *Lecturae Vergilianae I. Le Bucoliche*, Napoli 1988, pp. 105-127.
- Gioseffi 2004a = M. Gioseffi, *Due punti di snodo in Virgilio. 1. Il canto di Damone*, in Id. (a cura di), *Il diletto monte. Raccolta di saggi di Filologia e Tradizione classica*, Milano 2004, pp. 39-62.
- Gioseffi 2004b = M. Gioseffi, *Pseudo-Probo ad Verg. buc. 2.48: Narciso e i suoi pittori*, in V. de Angelis (a cura di), *Sviluppi recenti nell'antichistica. Nuovi contributi*, Milano 2004, pp. 81-108.
- Gioseffi 2005<sup>2</sup> = Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*. Note esegetiche e grammaticali a cura di M. Gioseffi, Milano 2005<sup>2</sup> (1998).
- Grant 2004 = M. Grant, *Continuity in Pastoral. Plants and Food in Virgil*, PVS 25 (2004), pp. 125-134.
- Holzberg 2006 = N. Holzberg, *Vergil. Der Dichter und sein Werk*, München 2006 (trad. it. *Virgilio*, Bologna 2008).
- Jones 2011 = F. Jones, *Virgil's Garden. The Nature of Bucolic Space*, London 2011.
- Lieberg 1988 = G. Lieberg, *Lettura della sesta bucolica*, in M. Gigante (a cura di), *Lecturae Vergilianae I. Le Bucoliche*, Napoli 1988, pp. 225-246 (versione ampliata in Id., *Virgile et l'idée de poète créateur dans l'antiquité*, Latomus 41 [1982], pp. 255-284, e Id., *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam-Darmstadt 1982).
- Lo Cascio 2007 = E. Lo Cascio, *La vita economica e sociale delle città romane nella te-*

- stimonianza del Satyricon, in L. Castagna - E. Lefèvre (edd.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption*, Berlin 2007, pp. 3-14.
- Maggiulli 1995 = G. Maggiulli, *Incipliant silvae cum primum surgere. Mondo vegetale e nomenclatura della flora in Virgilio*, Roma 1995.
- Marchetta 1994 = A. Marchetta, *Due studi sulle Bucoliche di Virgilio. I: L'incipit bucolico di Virgilio: ecl. 2,1. II: La semantica di formosus*, Roma 1994.
- Martindale 1997 = Ch. Martindale, *Green politics: the Eclogues*, in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge-New York-Melbourne 1997, pp. 107-124.
- Maury 1944 = P. Maury, *Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques*, *Lettres d'humanité* 3 (1944), pp. 71-147.
- Mayer 2003 = R.G. Mayer, *Persona <l> Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited*, MD 50 (2003), pp. 55-80.
- Otis 1964 = B. Otis, *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964, Norman 1995.
- Paschalis 2001 = M. Paschalis, *Semina ignis: the Interplay of Science and Myth in the Song of Silenus*, *AJPh* 122 (2001), pp. 201-222.
- Schmidt 1972 = E.A. Schmidt, *Poetische Reflexion: Vergils Bukolik*, München 1972.
- Schmidt 1975 = E.A. Schmidt, *Arkadien. Abendland und Antike*, *A&A* 21 (1975), pp. 36-57 (poi in Id., *Bukolische Leidenschaft oder Über antike Hirtenpoesie*, Frankfurt a.M. 1987, pp. 239-264; ed. inglese in K. Volk [ed.], *Virgil's Eclogues*, Oxford 2008, pp. 16-47).
- Schmidt 1998 = E.A. Schmidt, *Freedom and Ownership: A Contribution to the Discussion of Virgil's First Eclogue*, *PLLS* 10 (1998), pp. 185-201.
- Snell 1945 = B. Snell, *Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft*, *A&A* 1 (1945), pp. 26-41 (poi in id., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1946, pp. 239-258; trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino 1963, pp. 387-418).
- Tandoi 1988 = V. Tandoi, *Lettura dell'ottava bucolica*, in M. Gigante (a cura di), *Lecturae Vergilianae I. Le Bucoliche*, Napoli 1988, pp. 263-317.
- Thébert 1989 = Y. Thébert, *Lo schiavo* in A. Giardina (ed.), *L'uomo romano*, Roma-Bari 1989, pp. 143-185.
- Thomas 1999 = R.F. Thomas, *Reading Virgil and His Texts. Studies in Intertextuality*, Ann Arbor 1999.
- Van Sickle 2003 = J.B. Van Sickle, *Quali codici d'amore nella X egloga? Il poeta elegiaco contestualizzato nel Bucolicon liber di Virgilio*, in F. Bertini (ed.), *Giornate Filologiche «Francesco Della Corte» III*, Genova 2003, pp. 31-62.
- Van Sickle 2011 = J. Van Sickle, *Virgil's Book of Bucolics, The Ten Eclogues Translated into English Verse Framed by Cues for Reading Aloud and Clues for Threading Texts and Themes*, Baltimore 2011.
- Veyne 1991 = P. Veyne, *La Société romaine*, Paris 1991, 2001<sup>2</sup> (trad. it. *La società romana*, Roma-Bari 1990).
- Whitmarsh 2009 = T. Whitmarsh, *An I for an I: Reading Fictional Autobiography*, *CentroPagine* 3 (2009), pp. 56-66.

