

LE ECLOGHE AGONALI DI VIRGILIO

Tra le situazioni tipiche della poesia bucolica riprodotte da Virgilio un notevole rilievo ha quella della gara di canto tra due pastori, che il poeta latino mutua variamente da Teocrito e arricchisce di spunti nuovi per modalità e circostanze di svolgimento. Ciò non è dovuto tuttavia solo all'intento di variare un τόπος del genere, ma anche e soprattutto all'esigenza di confrontarsi con il grande modello teocriteo per definire e affermare le novità della propria poesia, nata da un gusto e da una visione dell'arte diversi da quelli alessandrini. Tale confronto è dunque presente in tutte le ecloghe agonali ed è reso esplicito attraverso le figure dei personaggi e le caratteristiche del loro canto.

Il confronto con Teocrito è in realtà una costante di quasi tutte le ecloghe, a cominciare dalla 1, nei cui protagonisti si possono riconoscere una figura 'teocritea' (Tiro) e una 'virgiliana' (Melibeo), portatrice di una rappresentazione dei personaggi e di un'immersione nelle loro vicende assai lontana dal distacco emotivo e dalla preoccupazione per la cura formale dominante nella poetica teocritea¹. Nell'*ecl.* 2 il rapporto con Teocrito è condotto entro la situazione topica dell'amante infelice, colorata da Virgilio di sfumature elegiache sconosciute al poeta siracusano², e lo stesso si può affermare per l'*ecl.* 8, in cui le due metà presentano appunto due visioni diverse della poesia, l'una ancora influenzata dall'elegia erotica latina, l'altra di ispirazione più chiaramente teocritea³. Il culmine e la sintesi di questo percorso si trovano poi ovviamente nell'*ecl.* 10, in cui gli influssi di Teocrito e dell'elegia si fondono nella 'dafnizzazione' di Gallo, all'interno di un complesso discorso di poetica. Nelle ecloghe 'agonali', tuttavia, il rapporto con Teocrito è stabilito secondo modalità particolari e con un disegno unitario che mi pare il caso di ricostruire e seguire nel suo sviluppo.

Le ecloghe in cui Virgilio tratta il τόπος della gara di canto sono la 3, la 5 e la 7; un caso a parte è quello della 8, strutturata come una competizione tra due pastori, ma recitata solo dalla voce narrante, che espone i due canti senza presentare né i conten-

¹ Sulla caratterizzazione di Tiro e Melibeo in senso letterario, come espressioni della visione teocritea e virgiliana cfr. T.K. HUBBARD, *Allusive Artistry and Vergil's Revisionary Program: Eclogues 1-3*, in K. VOLK (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Vergil's Eclogues*, Oxford-New York 2008, pp. 79-109 (= *MD* 34 [1995], pp. 37-67), pp. 85 e 108, che vede in Melibeo la negazione del mondo pastorale, e P. GAGLIARDI, *L'ecl. 1 e l'ecl. 10 di Virgilio: considerazioni su un rapporto complesso*, in *Philologus* 157 (2013), pp. 94-96 e 101-102.

² Sugli elementi 'elegiaci' dell'*ecl.* 2 cfr. *Vergil, Eclogues*, edited by R. Coleman, Cambridge 2001⁸, p. 108; P. GAGLIARDI, *L'ecl. 2 di Virgilio tra Teocrito e Gallo*, in *Latomus* 70 (2011), pp. 676-696. Non si dimentichi che una sicura attestazione dell'influenza dell'elegia di Gallo sull'ecloga è rappresentata dalla citazione dei vv. 8-9 di Qaṣr Ibrīm ai vv. 26-27. Che sia da vedere nei versi virgiliani una ripresa di quelli galliani, piuttosto che il contrario, dimostrano – a mio avviso persuasivamente – A.M. MORELLI-V. TANDOI, *Un probabile omaggio a Cornelio Gallo nella seconda ecloga*, in V. TANDOI (a cura di), *Disiecti membra poetae*, I, Foggia 1984, pp. 104-106, seguiti da L. NICASTRI, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli 1984, pp. 93-94, e da M. CAPASSO, *Il ritorno di Cornelio Gallo – Il papiro di Qaṣr Ibrīm venticinque anni dopo*, Lecce 2004, p. 72.

³ Su questa lettura dell'*ecl.* 8 cfr. *infra*, nota

denti, né le circostanze della gara e senza un verdetto finale⁴. Più ‘regolari’ secondo i canoni tradizionali della competizione bucolica sono invece le gare descritte nelle *ecll.* 3, 5 e 7, in cui i cantori sono caratterizzati e recitano direttamente i loro versi. Certo, il poeta varia le situazioni, e così la gara può essere amichevole (*ecl.* 5) oppure ostile (*ecl.* 3), può avere una posta in gioco e un arbitro (*ecl.* 3), può terminare con uno scambio di doni (*ecl.* 5), con un pareggio (*ecl.* 3) o con una netta vittoria (*ecl.* 7), può essere condotta in forma amebea in distici (*ecl.* 3) o in quartine (*ecl.* 7), o prevedere l’esecuzione di interi canti su un unico argomento. Nonostante queste differenze, dovute all’esigenza di varietà degli schemi tipici delle gare di canto, le tre ecloghe condividono un’analoga impostazione, che le rende in qualche modo un gruppo a sé nella raccolta. Le affinità tra esse non sono sfuggite agli studiosi, che le hanno talvolta poste in relazione, anche se di preferenza solo per spiegarne la posizione nell’architettura del libro. Così i tre componimenti possono essere accomunati tra le ecloghe dispari per il carattere dialogico che condividono con la 1 e la 9, mentre l’*ecl.* 3 e la 7 possono essere accostate per la collocazione speculare nella disposizione concentrica dei primi nove componimenti.

Le numerose analogie tra questi due testi sono state esaminate con acume⁵ e dalle loro differenze si è ricostruito il cammino percorso dal poeta, che da un’iniziale difficoltà dei suoi personaggi nel rapporto con la natura e la poesia bucolica giungerebbe alla rappresentazione di un contatto finalmente armonioso e sereno con essa: le tensioni irrisolte nell’*ecl.* 3, comuni ad entrambi i contendenti (che infatti si distinguono poco l’uno dall’altro e condividono la stessa ambiguità verso la natura⁶), si sciogliono nella 7, in cui l’atteggiamento positivo e quello negativo sono divisi nettamente tra i protagonisti, e dunque la vittoria può essere assegnata senza incertezze ad uno di loro. Nel mezzo, l’*ecl.* 5 anticipa già la soluzione della 7, in quanto fondata sulla gentilezza e sulla reciproca accettazione, come attestano il carattere non agonistico della gara e lo scambio finale di doni. Diversi aspetti di quest’analisi appaiono tuttavia a mio avviso non esaustivi o non del tutto condivisibili: i due protagonisti dell’*ecl.* 3, ad esempio, non sono completamente sovrapponibili, e tra loro sussistono differenze forse più significative delle somiglianze, mentre il ruolo dell’*ecl.* 5 andrebbe meglio compreso nel discorso complessivo. Forse un’analisi attenta dei tre componimenti, tenendo conto anche della loro posizione nella raccolta, può aiutare a chiarire e a precisare certi aspetti, talora poco considerati. Le tre ecloghe infatti condividono lo strano destino di attirare l’attenzione per elementi intriganti o curiosi, ma non fondamentali, a discapito di una prospettiva più ampia: nell’*ecl.* 3 sono gli indovinelli conclusivi, di per sé estranei alla tradizione bucolica, e le loro impossibili soluzioni a monopolizzare l’interesse degli interpreti, mentre nella 5 il centro della scena è sempre stato occupato dalla notizia di Servio secondo cui l’apoteosi di Dafni celebrata da Menalca potrebbe adombrare la divinizzazione di Cesare dopo la morte. Nell’*ecl.* 7, infine, ci si sofferma di preferenza sulle ragioni, non evidenti nel testo, della decisa vittoria di Coridone su un avversario che (per ammissione del narratore stesso in apertura) appare di uguale valore. I dibattiti senza fine sviluppatisi attorno a questi punti hanno spesso fatto per-

⁴ Sullo statuto anomalo dell’*ecl.* 8 entro la tipologia delle ecloghe agonali, cfr. E. KARAKASIS, *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin-New York 2011, p. 125.

⁵ Da C. SEGAL, *Vergil’s Caelatum Opus: An Interpretation of the Third Eclogue*, in C. SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral*, Princeton 1981, pp. 235-264 (= *AJP* 88 [1967], pp. 279-308), pp. 261-264.

⁶ Non a caso infatti è solo il giudice Palemone a dare dello scenario naturale una rappresentazione pienamente positiva, con i colori del *locus amoenus*, ai vv. 55-57.

dere di vista il senso complessivo dei singoli componimenti, la cui comprensione, invece, può talvolta aiutare anche a risolvere le questioni specifiche, ma in ogni caso ridà ai testi il loro senso e la loro funzione nella struttura della raccolta.

Per cominciare con l'*ecol.* 3, se si mette da parte la discussione sugli indovinelli e soprattutto sulle loro possibili soluzioni⁷, si trovano nel componimento notevoli motivi di interesse. In primo luogo, questa è la prima ecloga in cui compare il τόπος della gara di canto: l'autore richiama tutti gli idilli teocritei sul tema e mostra una sorprendente abilità combinatoria, non però fine a sé stessa, ma mirata a sottolineare gli elementi di novità nella sua bucolica rispetto al trattamento consueto del τόπος. Accanto all'imitazione teocritea, infatti, spiccano i rimandi a generi diversi e inusuali come la commedia, ma anche gli spunti attinti dalla poesia didascalica alessandrina, da Callimaco e dai neoterici, e forse addirittura dall'elegia d'amore⁸, cioè dalle tendenze più innovative del panorama culturale contemporaneo. Anche la caratterizzazione dei personaggi merita attenzione: si ripete di solito che i due pastori, Dameta e Menalca, sono sostanzialmente simili nell'atteggiamento e nel rapporto con la natura e con la poesia⁹, il che sembra confermato anche dal pareggio finale decretato dal giudice Palemone. In realtà, però, le due figure sono differenziate fin dall'inizio, e se Dameta appare più vicino alla poetica teocritea, da cui attinge gli spunti per i suoi versi¹⁰, Menalca si distingue subito per una maggiore libertà di ispirazione e per un gusto callimacheo e neoterico. In generale la sua tendenza è verso una poesia più delicata e semplice rispetto a certe affermazioni un po' eccessive dell'avversario¹¹; egli tende alla raffinatezza, piuttosto che alla grandiosità e il suo stile predilige toni dolci, laddove Dameta mostra di preferire quelli aspri¹².

⁷ La presenza degli indovinelli può essere spiegata (com'è stato fatto, cfr. KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 121-122) con l'intento di aprire la poesia bucolica ad elementi di diversa provenienza, una tendenza particolarmente forte nell'*ecol.* 3, che accoglie anche notevoli spunti dalla commedia (soprattutto nel vivace battibecco iniziale, che accoglie molti elementi del linguaggio comico, come sottolineano i commentatori: cfr. ad esempio Virgil, *Eclogues*, with an introduction and commentary by W.V. CLAUSEN, Oxford 1994, pp. 92-95; COLEMAN, *comm. cit.*, pp. 109-110; A. CUCCHIARELLI, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Introduzione e commento di A. CUCCHIARELLI. Traduzione di A. TRAINA, Roma 2012, pp. 204-206). Più sterile (ma anche molto più vivo) è il dibattito sulle possibili soluzioni dei due indovinelli, che probabilmente il poeta ha voluto lasciare ambigue: sintesi della bibliografia sul punto in C. MONTELEONE, *Palaemon. L'ecloga III di Virgilio: iusur intertestuale ed esegesi*, Napoli 1994, pp. 37-44; C.E. SCHULTZ, *Latet anguis in herba: A Reading of Vergil's Third Eclogue*, in *AJP* 124 (2003), pp. 217-219 e note; KARAKASIS, *op. cit.*, p. 121, nota 138.

⁸ Su questo ambito di riferimento si è soffermato in modo particolare lo studio di KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 87-124. Per gli influssi della commedia latina cfr. KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 94-95; 109; 121-122; per la didascalica ellenistica cfr. SEGAL, *op. cit.*, p. 264, e T.K. HUBBARD, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor 1998, p. 72, che la motivano con l'intento di Menalca di estendere i confini del genere bucolico.

⁹ Cfr. ad esempio CLAUSEN, *comm. cit.*, p. 91; SCHULTZ, *art. cit.*, *passim*; SEGAL, *op. cit.*, pp. 262-263.

¹⁰ Anche quando include in essi suggestioni tratte da altri generi, lo fa nella scia di Teocrito, che pure allude talvolta a poesia diversa da quella bucolica: non a caso nei suoi versi si trova (ai vv. 60-61) la stessa citazione arataea presente in Theocr. 17, 1-2.

¹¹ Come accade ad esempio nell'invocazione iniziale agli dei: alla scelta di Dameta ai vv. 60-61 di porre i suoi versi sotto la protezione di Giove, un dio troppo alto e soprattutto troppo distante dal genere bucolico (cfr. KARAKASIS, *op. cit.*, p. 111), Menalca risponde ai vv. 62-63 citando più opportunamente Apollo, dio della poesia, con il quale egli rivendica un rapporto più diretto e affettuoso (cfr. HUBBARD, *op. cit.*, p. 73, che sottolinea la presenza del verbo *amat* al v. 62).

¹² L'esempio più vistoso in tal senso sono i vv. 80-83: *D. Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres, / arboribus venti, nobis Amyrillidis irae. / M. Dulce satis unvor, depulsis arbutus haedis, / lenta salix: feto pecori, mihi solus Amyntas.*

Interessante appare il suo atteggiamento verso l'amore, in netto contrasto con quello dell'avversario: anche in questo Dameta si rivela più vicino alla visione alessandrina e tratta l'amore come un'esperienza piacevole e non eccessivamente passionale, a giudicare dalle diverse figure femminili di cui parla. Per Menalca invece il rapporto con il giovane Aminta sembra molto più coinvolgente, non limitato al corteggiamento e alle schermaglie, ma approfondito a coinvolgere i sentimenti. Il fanciullo è preferito ad altri amanti (vv. 66-67), la sua venuta rischiarà l'orizzonte dell'innamorato (vv. 82-83), le sue scarse attenzioni lo fanno soffrire (vv. 74-75). Oltre alla fedeltà, Menalca dimostra anche, nei suoi confronti, uno spirito di sacrificio non lontano dal *servitium amoris* degli elegiaci latini e fa della caccia un momento per godere della compagnia dell'amato (v. 75); anche il linguaggio erotico assai vicino a quello elegiaco sembra confermare quest'orientamento del personaggio. Se a ciò si aggiunge poi la duplice citazione di versi catulliani ai vv. 16 e 111¹³, il quadro è abbastanza completo, e Menalca può ben essere indicato come il rappresentante di una visione estremamente moderna della poesia, influenzata dalle tendenze più innovative, a cui Dameta sembra del tutto estraneo¹⁴.

Il nome di Menalca è peraltro più volte attribuito nelle *Bucoliche* a personaggi vicini a tendenze di poesia moderna e forse Virgilio ha voluto rappresentarvi se stesso, tanto che gli antichi non avevano dubbi a riguardo¹⁵. Oltre che nell'*ecl.* 3, un pastore di questo nome (che di solito si ritiene possa essere considerato lo stesso personaggio e non semplicemente un omonimo)¹⁶ compare nell'*ecl.* 5 e nella 9 come poeta sempre più maturo e consapevole del proprio talento, che si conquista presso i pastori un indiscusso prestigio. È cioè un personaggio in evoluzione, che può ben essere stato concepito come figura unitaria, portatrice, nel corso dell'opera, degli ideali poetici virgiliani: non solo

¹³ La riconoscibile imitazione di CATULL. 66, 47 (*quid facient crines, cum ferro talia cedant?*) al v. 16 dell'ecloga (*Quid domini faciant, audent cum talia fures?*) è notata da tutti i commentatori (cfr. CLAUSEN, *comm. cit.*, ad loc., p. 96; CUCCHIARELLI, *comm. cit.*, ad loc., p. 209); P. *Virgilio Maronis opera ad optimorum librorum fidem edidit perpetua et aliorum et sua adnotatione illustravit dissertationem de Virgilio vita et carminibus atque indicem verum locupletissimum adiecit Albertus Forbiger, pars I: Bucolica et Georgica. Editio quarta retractata et valde aucta*, Lipsiae, 1872, al v. 111, p. 63, ne indica un'altra, quella di CATULL. 61, 231 (*claudite ostia, virgines: lusimus satis*) nell'ultimo verso dell'ecloga (*claudite iam rivus, pueri: sat prata biberunt*); cfr. anche W. BERG, *Early Virgil*, London 1974, pp. 193-194.

¹⁴ Anche l'unica occasione in cui si pone in relazione con l'attualità, nei versi su Pollione, finisce per ribadire l'estraneità di Dameta all'ambiente neoterizzante che ruotava attorno al protettore di Virgilio: il pastore definisce infatti Pollione essenzialmente come lettore dei suoi versi, il cui gusto – precisa – gli è comunque estraneo (*D. Pollio amat nostram, quamvis est rustica, Musam: / Pierides, vitulam lectori pascite vestro*, vv. 84-85): cfr. SCHULTZ, *art. cit.*, p. 212. Diversamente Menalca non solo indica Pollione come autore di *nova carmina* (per il lungo dibattito sul punto cfr. ad esempio KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 104-105, nota 72), ma allude anche a polemiche letterarie evidentemente vive nel circolo, mostrandosi così pienamente inserito in esso (CUCCHIARELLI, *comm. cit.*, p. 202).

¹⁵ Cfr. QUINT. 8, 6, 46-47; SERV. ad *ecl.* 9, 1.

¹⁶ Nel dibattito tra gli studiosi sull'opportunità o meno di ritenere gli stessi personaggi i portatori dello stesso nome in ecloghe diverse (su cui cfr. le diverse posizioni in R. KANIA, *Virgil's Eclogues and the Art of Fiction: A Study of the Poetic Imagination*, Cambridge 2016, pp. 24-32), Menalca sembra infatti costituire un caso a parte, in quanto la costanza con cui l'autore lo avvicina a se stesso e l'evoluzione che gli attribuisce, da giovane cantore nell'*ecl.* 3 a maturo e apprezzato poeta nella 9, sembrano assicurare che egli voglia realmente farlo riconoscere come un simbolo della sua poesia. Tra gli studiosi moderni che in Menalca vedono Virgilio cfr. ad esempio FORBIGER, *comm. cit.*, p. 81; A. POWELL, *Virgil the Partisan. A Study in the Re-integration of Classics*, Swansea 2008, pp. 198-199 e 202; G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, p. 326; COLEMAN, *comm. cit.*, p. 274; E. FLINTOFF, *Characterisation in Virgil's Eclogues*, in *PVS* 15 (1976), pp. 16-26; *contra*, CUCCHIARELLI, *comm. cit.*, ad *ecl.* 9, 10, p. 457.

nell'*eccl.* 3, infatti, ma anche nella 5, come vedremo, egli compone poesia 'moderna' rispetto a quella del suo antagonista, e nell'*eccl.* 9 l'associazione a Virgilio è suggerita sia dall'ambientazione mantovana, sia dallo stile inconfondibile dei versi attribuitigli¹⁷. Se dunque si può credere che in Menalca l'autore voglia rappresentare la propria visione della poesia e le novità più importanti di essa, come accade nell'*eccl.* 3 (e come – vedremo – si conferma nella 5), la scelta di lui come protagonista in due delle tre ecloghe agonali risponde pienamente all'intento di Virgilio di confrontarsi con Teocrito. I contendenti di Menalca, infatti, incarnano una visione poetica più vicina a quella teocritea, secondo una struttura che – *mutatis mutandis* – si ripete in tutte le ecloghe agonali.

Anche il nome scelto dal poeta per il personaggio al quale affida le proprie idee trova una motivazione in quest'ottica. Menalca è infatti in due idilli pseudo-teocritei (l'8 e il 9)¹⁸ un cantore che gareggia con Dafni, riportando la prima volta una netta sconfitta, la seconda un pareggio. Anche in questi testi, dunque, se letti in sequenza, egli è un artista in formazione, che migliora i suoi versi e i suoi successi, e soprattutto è in competizione con Dafni, il mitico pastore assunto da Teocrito a simbolo della sua poesia bucolica¹⁹: rispetto a lui, dunque, e cioè alla tradizione teocritea che egli rappresenta, Menalca trova gradualmente una fisionomia e una dignità di poeta che lo pongono infine sullo stesso livello del grande fondatore del genere. È proprio quello che accade a Virgilio nel racconto che egli fa, soprattutto nelle ecloghe agonali, del cammino con cui poco a poco si fa spazio entro la tradizione bucolica.

A conferma di quest'interpretazione sta anche il nome dell'altro cantore dell'*eccl.* 3, Dameta, pure attribuito in Teocrito ad un contendente di Dafni. Le caratteristiche di questa competizione, narrata nell'*id.* 6, sono tuttavia diverse da quelle degli *idd.* 8 e 9, giacché qui i due pastori sono descritti come coetanei e amici e la loro gara è un piacevole passatempo, concluso senza un vincitore e con un affettuoso scambio di doni. Dameta è dunque assai simile a Dafni, per età e per valore poetico, giacché gli risulta pari: non è forse azzardato ritenere che Virgilio lo abbia scelto come *alter ego* del mitico pastore teocriteo per rappresentare quella poetica nell'*eccl.* 3. Egli infatti appare portatore di quel gusto e seguace di quei modelli, dai quali – al contrario di Menalca – non si distacca. È pur vero che negli *idd.* 8 e 9 anche Menalca è presentato come coetaneo di Dafni, ma nell'ecloga Virgilio lo rende opportunamente più giovane dell'avversario, quasi a stabilire una successione cronologica tra i due che completa la caratterizzazione di Menalca come espressione della poesia virgiliana, più recente ma non meno valida di quella teocritea.

¹⁷ È ovvio che un'eventuale associazione a Virgilio oggi può essere intesa solo sul piano della poesia, vedendo cioè il personaggio come incarnazione della poetica del suo autore, e non certo estendendo le corrispondenze a dettagli della rappresentazione, come facevano gli antichi, che proprio dal Menalca dell'*eccl.* 9 pretendevano di ricostruire le fasi della presunta espropriazione delle terre mantovane del poeta.

¹⁸ I due testi compaiono tra quelli imitati da Virgilio nelle sue ecloghe e dunque erano probabilmente inseriti come autentici nella raccolta teocritea che egli leggeva. Sul punto cfr. G. SERRAO, s.v. *amebeo, canto*, in *Enc. Virg.*, Roma 1984, I, pp. 133-134; G. SERRAO, s.v. *Teocrito*, in *Enc. Virg.*, Roma 1990, V, pp. 111-113, e *Bionis Smyrnaei. Adonidis epitaphium*, testo critico e commento di Marco FANTUZZI, Liverpool 1985, pp. 143-144.

¹⁹ I dolori e la morte di Dafni inaugurano la tradizione del canto pastorale in THEOCR. 1 e 7, due testi altamente programmatici, in cui la sua figura e la narrazione della sua morte sono materia di un piacevole canto: cfr. *Theocritus. A Selection: Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, edited by Richard HUNTER, Cambridge 1999, p. 75; B.W. BREED, *Pastoral Inscription. Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London 2006, pp. 112 e 118; G. DAVIS, *The Interplay of Ideas in Vergilian Bucolic*, Leiden-Boston 2012, pp. 80-81; KARAKASIS, *op. cit.*, p. 156.

È proprio questo, a mio avviso, il senso dell'*ecl.* 3: a questo punto dell'opera, dopo aver presentato le caratteristiche e le novità della sua concezione della bucolica nell'*ecl.* 1 ed averle applicate al tema erotico nella 2, ora, entro il τόπος della gara di canto, l'autore approfondisce il confronto con l'*inventor* Teocrito, sottolineando i suoi debiti verso altri àmbiti e altri generi e facendo di quest'apertura una delle ragioni della sua grandezza. La sua bucolica infatti, diversa e più ricca di suggestioni, è ormai in grado di reggere il confronto con quella concepita inizialmente da Teocrito e sviluppata nella tradizione greca: nata all'interno di questa, ma capace di allontanarsene in nome di esigenze e di gusti più moderni, è al tempo stesso fedele e nuova, uguale e diversa rispetto alle sue origini. Così la base teocritea dell'ecloga, spesso scambiata per un segno dell'immaturità del poeta, ancora troppo legato al suo modello²⁰, non è in realtà che il punto di partenza per misurare le differenze e l'originalità del discorso bucolico virgiliano. E il risultato di parità, anch'esso interpretato nei modi più disparati²¹, sancisce proprio la grandezza della nuova poesia, in grado di competere alla pari con il suo grande modello e di raggiungere esiti di uguale dignità. È un risultato ormai acquisito e proclamato, da cui ripartire per sperimentare nuovi àmbiti e proporre nuove strade: è ciò che accadrà subito dopo con l'*ecl.* 4, in cui la bucolica allargherà i suoi orizzonti al di là dei confini del genere per cantare *paulo maiora*, come il poeta chiederà di fare alle *Sicelidae Musae* in apertura.

Dopo l'*ecl.* 4 – è chiaro – nulla può più essere come prima. La poesia virgiliana ha intrapreso una nuova via e, pur consapevole delle sue radici nella tradizione greca, ha saputo creare qualcosa di radicalmente diverso, e continuerà a farlo nell'altra ecloga 'anomala', la 6. Tra i due esperimenti più audaci del *liber*, le *ecll.* 4 e 6, si colloca la 5, nella posizione strategica di chiusa della prima metà e di annuncio della seconda, e ancora il poeta sente il bisogno di tornare a Teocrito e di ricostruire il cammino percorso. Lo fa nuovamente con un'ecloga agonale, anche se il confronto riprende le modalità amichevoli e non ostili dell'*id.* 6, e uno dei protagonisti è ancora Menalca, che il lettore ha imparato a conoscere e ad inquadrare, così che non gli sarà difficile ritrovare in lui i tratti che lo hanno distinto nell'*ecl.* 3. Qui però Menalca è diverso, più maturo dell'avversario e capace di instaurare con lui un rapporto affabile e cortese; di conseguenza la competizione non è una gara, ma l'esecuzione di due canti sullo stesso tema, scandita da complimenti e suggellata da un significativo scambio di doni (la *cicuta* di Menalca e il *formosum pedum* di Mopso, vv. 85-90)²². La memoria teocritea è al tempo stesso presente e lontana, ma non è più condivisa da entrambi i protagonisti, bensì nettamente assegnata ad uno solo, il giovane Mopso, rispetto al quale Menalca continua, come nell'*ecl.* 3, a

²⁰ Contro questa valutazione del componimento cfr. le giuste osservazioni di SEGAL, *op. cit.*, 1981, p. 237; J. FARRELL, *Literary Allusion and Cultural Poetics in Vergil's Third Eclogue*, in *Vergilius* 38 (1992), pp. 65-66; HUBBARD, *art. cit.*, pp. 79-81.

²¹ Sulle interpretazioni anche opposte del pareggio finale cfr. discussione e bibliografia in SCHULTZ, *art. cit.*, p. 199; KARAKASIS, *op. cit.*, p. 87, nota 2.

²² In particolare la *cicuta* con cui Menalca ha cantato le *ecll.* 2 e 3 può rappresentare il suo passato artistico, da cui egli ora si libera per andare incontro a nuove esperienze, donandola a Mopso, di cui in tal modo egli sancisce la grandezza tra i seguaci di Teocrito. Sia pure in una prospettiva di lettura epicurea, DAVIS, *op. cit.*, p. 95, indica nello scambio di doni una attestazione dell'originalità di Menalca, giacché la sua zampogna sarebbe il simbolo della sua originalità, mentre il bastone di Mopso alluderebbe al canto funebre tradizionale. Per HUBBARD, *op. cit.*, p. 99, invece, lo scambio dei doni equivarrebbe ad una reciproca iniziazione che li porrebbe su un livello di parità. COLEMAN, *comm. cit.*, al v. 90, p. 171, vede nei due oggetti i simboli dei due aspetti della vita pastorale, quello ludico del canto e quello serio della cura del gregge.

mantenere tratti originali e innovativi. Prettamente teocriteo è il tema dei componimenti, la vicenda di Dafni, che nell'*id.* 1 fondava il canto pastorale²³ e che ora, nella ripresa virgiliana, lo 'rifonda' su criteri nuovi. È un percorso graduale, che l'autore ci permette di seguire, a partire da Teocrito, la cui narrazione della morte di Dafni è ripresa e proseguita direttamente nel canto di Mopso con il racconto delle reazioni della natura all'evento: nel tessuto teocriteo si inseriscono citazioni e allusioni a testi bucolici successivi, specificamente l'*Adonidis Epitaphium*²⁴ che proprio dall'*id.* 1 prendevano le mosse, così che il brano di Mopso dà una panoramica dell'intera tradizione del genere, la ingloba e la ripropone, ma non esce dai suoi confini. Non a caso, le parole con cui Menalca elogia il canto²⁵ hanno un inconfondibile sapore teocriteo, come a dire che Mopso è stato capace di riprodurre perfettamente quella poesia nei suoi esiti più belli, ma senza superarla.

Ben diverso è invece il canto di Menalca, ideale prosecuzione del racconto di Mopso, ma assolutamente indipendente dalla tradizione teocritea, che non prevedeva l'apoteosi di Dafni. Si tratta di un'autentica novità, con ogni probabilità un'invenzione virgiliana²⁶, i cui modelli, difficili da riconoscere, vanno individuati, almeno a tratti, ancora una volta in poesia contemporanea, e soprattutto nel poema lucreziano²⁷, mentre assai scarsa è la presenza di Teocrito. Ma la vera novità è qui l'accoglimento nel testo di straordinari elementi di attualità, non solo, come sempre si è sottolineato, nella possibile allusione alla divinizzazione di Cesare morto in quella di Dafni, suggerita da Servio e accolta in misura più o meno ampia dagli studiosi moderni²⁸, ma soprattutto in quell'ansia di palingenesi che attraversa il testo nella descrizione di una natura rinnovata e fiduciosa nella protezione del nuovo dio, così come nella figura

²³ Su questo carattere dell'*id.* 1 cfr. *supra*, nota 19.

²⁴ Sulla cui evocazione nei versi iniziali del canto di Mopso cfr. P. MARTINEZ ASTORINO, *Daphnis en la bucólica V de Virgilio: las alusión compleja y los límites de la identidad*, in *Auster* 10-11 (2006), p. 92.

²⁵ *Tale tuum carmen nobis, divine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae salientis itim restinguere rivo* (vv. 45-47).

²⁶ Cfr. H.P. MÜLLER, *Daphnis – ein Doppelgänger des Gottes Adon*, in *ZDPV* 116 (2000), pp. 26-27, 30 e 32; KARAKASIS, *op. cit.*, p. 168.

²⁷ Sulla presenza di Lucrezio nell'ecloga cfr. S.M. MIZERA, *Lucretian Elements in Menalcas' Song, Eclogue 5*, in *Hermes* 110 (1982), pp. 367-372; M. LIPKA, *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin-New York 2001, p. 73; HUBBARD, *op. cit.*, pp. 19-20, e soprattutto L. KRONENBERG, *Epicurean Pastoral: Daphnis as an Allegory for Lucretius in Virgil's Eclogues*, in *Vergilius* 62 (2016), pp. 25-56. Si sono visti nel testo anche echi catulliani: HUBBARD, *op. cit.*, p. 91, indica un rimando a CATULLI. 68, 57-66 ai vv. 45-47), oltre che allusioni all'*Odissea*, sia al v. 7, che sembra ricordare *Od.* 5, 68-69 (cfr. COLEMAN, *comm. cit.*, *ad loc.*, p. 155), sia al v. 44, che riprende *Od.* 9, 20 (COLEMAN, *comm. cit.*, *ad loc.*, p. 165), segno di un'apertura inattesa a generi assai lontani da quello bucolico.

²⁸ L'ipotesi, avanzata dagli antichi, è riportata da SERV. *ad ecl.* 5, 20, 29, 34, 44, 56, e generalmente accolta dai commentatori: cfr. J. CONINGTON-H. NETTLESHIP, *The Works of Virgil with a Commentary*, vol. I, *Eclogues*, fifth edition revised by F. Haverfield, with a new general introduction by Philip HARDIE and an introduction to the *Eclogues* by Brian W. BREED, Exeter 2007, p. 64; Coleman, *comm. cit.*, p. 173; B. OTIS, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford 1964, pp. 133 e 135; F. KLINGNER, *Virgil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zürich-Stuttgart 1967, p. 96. Una rassegna degli studiosi moderni che sostengono l'identificazione con Cesare è in KRONENBERG, *art. cit.*, pp. 30-31 e note, e MARTINEZ ASTORINO, *art. cit.*, pp. 89-100. Tra le altre identificazioni proposte, elencate da KARAKASIS, *op. cit.*, p. 169, nota 73, e J. FARRELL, *Ancient Commentaries on Theocritus' Idylls and Virgil's Eclogues*, in C. S. KRAUS-C. STRAY (edd.), *Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre*, Oxford 2016, p. 411, gli antichi indicavano il presunto fratello di Virgilio, Flacco, Quintilio Varo e Salonino; T. FRANK, *Cornificius as Daphnis?*, in *CR* 34 (1920), pp. 49-51, pensava a Cornificio; L. HERRMANN, *Les masques et les visages dans les Bucoliques de Virgile*, Brussels 1930, pp. 107-117, a Catullo; M. PULBROOK, *Octavian and Virgil's Fifth Eclogue*, in *Maynooth Review* 4 (1978), pp. 31-40, ad Ottaviano; MIZERA, *art. cit.*, pp. 367-372, e KRONENBERG, *art. cit.*, *passim*, a Lucrezio.

stessa dell'uomo divinizzato che dispensa benessere e prosperità ai suoi seguaci e che tanto ricorda il giovane *deus* dell'*ecl.* 1 e gli ambiziosi protagonisti della scena politica contemporanea.

Il dato forse più interessante è che per definire e proclamare quest'originalità Menalca (Virgilio) ricorre alla figura di Dafni: tramite questa, infatti, egli si inserisce a pieno titolo nella tradizione teocritea, che proprio del mitico pastore aveva fatto il suo simbolo e la sua sintesi. Della capacità di eguagliare i risultati di Teocrito e di esplorare anche la bucolica greca da lui derivata Virgilio ha appena dato prova con il canto di Mopso, degna prosecuzione dell'*id.* 1; ora, radicando anche quello di Menalca nella stessa tradizione, ma rivolgendolo verso direzioni diverse e arricchendolo di spunti inattesi, tratti dalla più drammatica attualità per esprimere disagi e bisogni del suo tempo, egli mostra l'originalità della sua concezione del genere e le nuove potenzialità che ha saputo individuare e sfruttare all'interno di esso. È per questo – io credo – che la prova di abilità dell'autore si compie su un testo teocriteo per eccellenza, a dichiarare quanto egli debba a quel modello, ma anche quanto abbia saputo rielaborarlo, come ha d'altronde già brillantemente dimostrato con l'*ecl.* 4. Ora, in chiusa della prima metà dell'opera, egli sintetizza il cammino percorso rendendo evidenti nei canti di Mopso e di Menalca le due facce della sua bucolica: da un lato l'origine nella produzione greca, nel cui ambito ha saputo eguagliare le prove più alte dei modelli; dall'altro lato gli esiti nuovi che fanno della sua produzione qualcosa di assolutamente originale e preannunciano gli sviluppi della seconda metà della raccolta²⁹. Il cammino della poesia virgiliana, la sua crescita rispetto ai modelli, vanno dunque di pari passo – mi sembra – con la maturazione di Menalca, che da giovane poeta in grado di misurarsi alla pari con la tradizione teocritea nell'*ecl.* 3 è divenuto nella 5 un apprezzato maestro, di cui Mopso, esponente di quella tradizione, riconosce al v. 4 la superiorità³⁰, d'altronde dimostrata nel trattamento originalissimo di un tema bucolico fondamentale.

Nella seconda metà della raccolta le premesse poste fin dall'inizio e già brillantemente sperimentate vengono portate a compimento, a partire dalla problematica *ecl.* 6, in cui, al di là delle possibili interpretazioni complessive, innegabili sono le aperture a generi e temi assai lontani e molto più alti di quelli bucolici: tra essi spiccano la poesia cosmogonica di forte impronta lucreziana e l'epillio erudito alessandrino sul tema della metamorfosi, il tutto entro una complessa struttura di incastri degna del più raffinato callimachismo. A seguito di quest'altra, straordinaria prova (come dell'*ecl.* 4, anche della 6 si può ben dire con Servio che *discedit a bucolico carmine*)³¹, c'è un'altra ecloga agonale,

²⁹ Per questa proposta di lettura dell'*ecl.* 5 cfr. P. GAGLIARDI, *Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus: una lettura dell'ecl. 5 di Virgilio (e della 10)*, in corso di pubblicazione. Una conferma di essa si può forse trovare nell'atto finale di Menalca, che dona a Mopso la *ciuta* con la quale ha composto le *ecl.* 2 e 3: quello strumento rappresenta evidentemente il suo passato, la fase più 'teocritea' della sua produzione (le due ecloghe menzionate sono quelle in apparenza più fedeli a modelli teocritei), di cui egli si libera per affrontare nuove sfide come quella appena esposta su Dafni. Al tempo stesso quel passato egli lo affida a Mopso, che si è rivelato capace di rinnovarne la grandezza, pur senza abbandonarne le tracce, come ha rivelato con il suo canto. Anche su questo cfr. GAGLIARDI, *ibidem*.

³⁰ *Tu maior; tibi me est aecum parere, Menalca*. Sia che si intenda *maior* nel senso anagrafico di 'più grande', sia in quello artistico di 'superiore', rimane innegabile il rispetto di Mopso per il suo interlocutore. È SERV. *ad loc.*, ad ipotizzare che *maior*, solitamente riferito all'età, possa alludere alla grandezza artistica.

³¹ Cfr. SERV. *ad ecl.* 4, 1: *licet haec ecloga discedat a bucolico carmine, tamen inserit ei aliqua apta operi*.

la 7, che a sua volta sottolinea in qualche modo il valore della 6 e conclude la triade dei componimenti strutturati come gare di canto (dopo di essa solo la 8 riproporrà, ma solo marginalmente e in modo incompleto, lo schema dei due canti giustapposti).

Dal punto di vista strutturale la 7 è la più complessa delle ecloghe agonali, costruita secondo uno schema non mutuato da Teocrito, come invece accadeva per le due precedenti. Al suo interno sono rispettati i *clichés* dell'incontro e della gara e veniamo a conoscere il verdetto conclusivo, ma alcuni aspetti sono lasciati nel vago e tutto il testo è frutto della voce di un narratore, coinvolto anche come personaggio nella cornice iniziale. Melibeo infatti (questo è il suo nome, che lo pone immediatamente nell'ambito della più genuina ispirazione virgiliana) racconta di come un giorno Dafni (il mitico pastore della tradizione bucolica o semplicemente un suo omonimo?)³² lo avesse invitato ad abbandonare per un po' i suoi doveri di pastore per assistere ad una gara memorabile tra due rinomati cantori, pari per età e per valore, e di come egli, dopo qualche esitazione, avesse affidato ad altri il gregge per godersi la competizione. A questo punto egli riporta i versi dei due cantori, in quartine, con Coridone che propone i temi più vari e Tirsi che risponde; infine, bruscamente, Melibeo proclama la sconfitta di Tirsi e la schiacciante vittoria di Coridone, che lo consacra il più valente dei cantori. È proprio questo giudizio finale, così netto e improvviso, a suscitare i maggiori problemi, giacché nulla lo lascia presagire e la qualità dei versi dei due contendenti è pari, nonostante i difetti che con indagini minuziose si sono voluti attribuire a quelli di Tirsi³³. Tra le tante ragioni addotte della sua sconfitta (l'atteggiamento arrogante, lo scarso rispetto per gli dei, i sentimenti negativi come l'invidia, il gusto del brutto, l'orientamento 'dionisiaco', contrapposto a quello 'apollineo' di Coridone³⁴, nessuna è apparsa decisiva, e soprattutto nessuna ha quell'evidenza e quella forza che sembra trovare Melibeo e che giustificherebbero la vittoria.

³² Gli studiosi tendono in generale a vedere questo Dafni come il mitico pastore della tradizione, ma qualcuno (cfr. P. *Virgilio Maronis opera in tirorum gratia perpetua annotatione illustrata a Cbr. Gottl. HEYNE, editio quarta: curavit Ge. Phil. Eberard WAGNER* [vol. 1: *Bucolica et Georgica*], Leipzig-London 1830, ad v. 1, p. 189) lo considera solo un suo omonimo.

³³ Sintesi dei presunti difetti delle quartine di Tirsi si trovano in V. PÖSCHL, *Die Hirtendichtung Vergils*, Heidelberg 1964, pp. 93-154; F.H. SANDBACH, *Victum frustra contendere Thyrsim*, in CR 47 (1933), pp. 216-217; CLAUSEN, *comm. cit.*, pp. 210-212; E.E. BEYERS, *Vergil, Eclogue VII. A Theory of Poetry*, in AC 5 (1962), p. 38; KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 55-57. A questa linea di indagine si è però obiettato da più parti (cfr. C. FANTAZZI-C.W. QUERBACH, *Sound and Substance: A Reading of Virgil's Seventh Eclogue*, in *Phoenix* 39 (1985), p. 356; CLAUSEN, *ibidem*, p. 210; CUCCHIARELLI, *comm. cit.*, 2011, p. 169) l'assurdità da parte di Virgilio di alterare la sua poesia, inserendo in essa voluti difetti che inevitabilmente la sminuirebbero, solo per giustificare l'inferiorità di Tirsi, i cui versi sono peraltro talora superiori a quelli dello stesso Coridone (cfr. KLINGNER, *op. cit.*, p. 124; FANTAZZI-QUERBACH, *art. cit.*, p. 357; CLAUSEN, *ibidem*, p. 211).

³⁴ L'arroganza è sostenuta da P. WÜLFING VON MARTITZ, *Zum Wettgesang der Hirten in der siebenten Ekloge Vergils*, in *Hermes* 98 (1970), pp. 380-382; la mancanza di rispetto per gli dei da FANTAZZI-QUERBACH, *art. cit.*, p. 360, e KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 66-72; il gusto del brutto, identificato con la preferenza per una poetica anti-callimachea e anti-neoterica da T.D. PAPANGHELIS, *Από τη βουκολική εὐτοπία στην πολιτική οὐτοπία*, Athens 1995, pp. 116 ss., e T.D. PAPANGHELIS, *Winning on Points: About the Singing Match in Virgil's Seventh Eclogue*, in C. DEROUX (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, 8, Bruxelles 1997, pp. 144-157, ripreso da KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 54-86. Dell'appartenenza di Tirsi ad un ambito di gusto 'dionisiaco' rispetto a quello 'apollineo' di Coridone parla M.B.C. SULLIVAN, *Et eris mihi magnus Apollo: Divine and Earthly Competition in Virgil's Seventh Eclogue*, in *Vergilius* 48 (2002), pp. 40-54, seguito da A. CUCCHIARELLI, *Ivy and Laurel: Divine Models in Virgil's Bucolics*, in *HSPb* 106 (2011), pp. 155-178.

Certo, il personaggio di Tirsi ha una caratterizzazione precisa, opposta a quella di Coridone, e per la prima volta in un'ecloga agonale i due contendenti appaiono così nettamente distinti: nell'*eccl.* 3 infatti Dameta e Menalca, pur senza essere così "virtually indistinguishable" come si è affermato³⁵, condividono certi tratti dell'atteggiamento, se non della poetica, e i due pastori dell'*eccl.* 5 si differenziano soprattutto per la maggiore o minore vicinanza dei loro canti alla tradizione teocritea. Nell'*eccl.* 7 invece sono innanzitutto le due personalità ad essere delineate, e ad esse corrispondono poi tendenze poetiche diverse. Così Tirsi, aggressivo e piuttosto arrogante, fin troppo sicuro di sé, predilige una poesia a tratti aspra e sgradevole, in cui alle caratteristiche negative delle immagini e dei contenuti corrisponde l'asprezza delle sonorità³⁶. Coridone invece, più pacato nel comportamento e nel linguaggio, rispettoso degli dei e benevolo verso gli altri (si veda il suo sentimento verso Codro, a paragone di quello di Tirsi)³⁷ ha uno spiccato gusto del bello e i suoi versi, luminosi e musicali, parlano di realtà piacevoli e positive³⁸. Che sia proprio questa la ragione della sua vittoria è certo possibile, ma mi pare evidente che il discorso è soprattutto letterario, e che su di esso si gioca il senso di tutta l'ecloga. Ancora una volta, cioè, il confronto è tra poetica teocritea e virgiliana, come è reso chiaro fin dai nomi stessi dei personaggi: Tirsi infatti porta un nome di marcata impronta teocritea, allusivo ad uno dei testi senza dubbio più importanti del poeta siracusano, quell'*id.* 1 che costituisce l'«atto di fondazione» del genere e il manifesto delle più notevoli peculiarità di esso. Coridone appartiene invece alla più genuina poesia virgiliana: già nell'*eccl.* 2 manifestava il suo distacco dai modelli teocritei in nome di una sensibilità diversa e spiccatamente neoterica ed elegiaca, e nei versi che recita nell'*eccl.* 7 conferma queste tendenze, recuperando elementi di erudita poesia alessandrina (le *Libethrides* di v. 21, ad esempio, di ascendenza euforionea e forse parteniana)³⁹ e probabilmente elegiaca (il cosiddetto *schema Cornelianum*, che per molte ragioni sembra ricondurre a Gallo, e che interessa proprio il dotto epiteto *Libethrides*)⁴⁰.

³⁵ Cfr. CLAUSEN, *comm. cit.*, p. 91.

³⁶ Si vedano ad esempio i vv. 41-43 (*Immo ego Sardonius videar tibi amarior herbis, / horridior rusco, proiecta vilior alga, / si mihi non haec lux toto iam longior anno est*). Su questa tendenza di Tirsi cfr. FANTAZZI-QUERBACH, *art. cit.*, pp. 360-364; COLEMAN, *art. cit.*, p. 226.

³⁷ Laddove infatti Coridone ha parole di grande ammirazione e affetto per Codro (vv. 22-23), Tirsi lo accusa di invidia in termini bassi e sgradevoli (vv. 25-26). Nel personaggio di Codro, posto così al centro di polemiche letterarie, si sono visti riferimenti a qualche autore contemporaneo, complice anche l'altra menzione del personaggio ad *eccl.* 5, 11, in cui pure egli appare invisato al 'teocriteo' Mopso (cfr. CUCCHIARELLI, *comm. cit.*, ad loc., p. 289).

³⁸ Cfr. ad esempio G. MONACO, *Lettura della settima ecloga*, in M. GIGANTE (ed.), *Lecturae Vergilianae*, I, Napoli 1981, p. 262.

³⁹ Sul termine *Libethrides* in Euforione cfr. I. CANETTA, *Muse e Ninfe nella settima ecloga di Virgilio*, in *Eikasmos* 19 (2008), pp. 209-223, con bibliografia, ed E. MAGNELLI, *Libetridi in Euforione, Virgilio e altrove*, in *MD* 65 (2010), pp. 165-175.

⁴⁰ Sullo *schema Cornelianum*, che non sembra innovazione di Gallo, ma che per molti aspetti sembra avere a che fare con il suo stile, cfr. P. GAGLIARDI, *Cornelio Gallo e l'apposizione parentetica*, in *Eos* 103 (2016), pp. 271-285. Sulla possibile mediazione galliana per le *Libethrides* di *eccl.* 7, 21, cfr. D.F. KENNEDY, *Arcades ambo: Virgil, Gallus and Arcadia*, in *Hermathena* 142 (1987), pp. 54-55. La presenza di Gallo nell'ecloga sembra peraltro intuibile da molti indizi, e non è mancato ad esempio chi negli *Arcades ambo* di vv. 4-5 ha proposto di vedere Virgilio stesso e Gallo (cfr. KENNEDY, *ibidem*, pp. 56-57), e chi ha immaginato (cfr. CUCCHIARELLI, *comm. cit.*, al v. 22, p. 385) che il poeta elegiaco possa essere adornato nella discussa figura di Codro, giudicato da Coridone un grande poeta, ma avversato da Tirsi, che ha per lui parole brutali.

Nulla di tutto questo si trova in Tirsi, il cui spirito più ruvido può essere ricondotto ad un gusto tipicamente teocriteo⁴¹, nella misura in cui il poeta siracusano non disdegna talvolta cadute di tono anche pesanti nello scurrile, nell'osceno e in una comicità vivace ma grossolana, forse di ascendenza mimica⁴². È un aspetto della poesia teocritea, questo, sempre rifuggito da Virgilio, che rinuncia ad ogni volgarità ed evita solitamente un realismo troppo basso e un linguaggio troppo popolareggiante. Anche nelle rarissime occasioni in cui si avvicina a questi tratti teocritei (sostanzialmente solo nell'*incipit* dell'*ecl.* 3, ripreso da quello di Theocr. 4, 1-3), la sua imitazione si ferma dinanzi all'esplicita crudezza di Theocr. 5, 41-44, che egli preferisce velare con l'aposiopesi del v. 8. È un gusto già avviato all'eleganza classica dell'imminente poesia augustea, in cui si stempera anche il compiacimento di certa parte della produzione neoterica per il volgare e l'osceno. A ben guardare, quest'indulgere allo sgradevole e al brutto è attribuito da Virgilio alla poesia più vicina a Teocrito anche nelle due precedenti ecloghe agionali, sia pure in modo più marginale e meno evidente. Un primo esempio è nell'*ecl.* 3, quando Dameta propone ai vv. 80-81 una serie di immagini negative per descrivere l'ira di Amarillide⁴³ e Menalca gli risponde in tono opposto ai vv. 82-83⁴⁴, esaltando la dolcezza e il piacere procuratigli dalla presenza del fanciullo amato (significativi in tal senso gli aggettivi iniziali *triste* e *dulce*). Nell'*ecl.* 5 si delinea un analogo contrasto nelle parole con cui i due pastori lodano ciascuno il canto dell'altro: alla piacevolezza delle immagini e delle sonorità di Menalca ai vv. 45-47⁴⁵ Mopso risponde infatti con l'evocazione di realtà aspre e violente, descritte con effetti di suono volutamente sgradevoli ai vv. 82-84⁴⁶. Questo passo è particolarmente interessante, giacché il tema è l'apprezzamento della poesia e dunque le immagini traducono l'idea del bello dei due cantori, che come si vede li pone in due ambiti di gusto diametralmente opposti, uno dei quali non disdegna l'incisività, sia pure sgradevole, del violento dello scabroso e del brutto, da cui l'altro deliberatamente rifugge. Agli occhi di Virgilio dunque, al suo gusto straordinariamente raffinato dalla lezione neoterica e da sollecitazioni estetiche ormai vicine alla poetica augustea, la produzione teocritea si presenta con queste caratteristiche, si definisce come un modello il cui realismo talora volutamente esasperato e un po' ironico gli appare un compiaciuto indulgere al brutto che egli non riesce a condividere, anche a costo di privare i suoi versi di nerbo e di sangue.

Ma è nell'*ecl.* 7 che questa contrapposizione trova la massima espressione e diventa un segno distintivo di due scelte poetiche perseguite con coerenza e convinzione. Questa volta però esse non risultano più equivalenti, come nelle due ecloghe precedenti; qui c'è un vincitore che supera senza alcun dubbio l'avversario, c'è una presa di posizione netta del narratore (che riflette evidentemente quella dell'autore, come segnala

⁴¹ Tirsi è indicato come il portavoce di una poetica teocritea da H. DAHLMANN, *Zu Vergils siebentem Hirtengedicht*, in *Hermes* 94 (1966), pp. 218-232, e WÜLFING VON MARTITZ, *art. cit.*, *passim*.

⁴² Cfr., tra gli esempi più vistosi, *id.* 4, 58-63, o *id.* 5, 39-42

⁴³ *Triste lupus stabulis, maturis frugibus imbres, / arboribus venti, nobis Amaryllidos irae.*

⁴⁴ *Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis, / lenta salix feto pecori, mihi solus Amyntas.*

⁴⁵ *Tale tuum carmen nobis, divine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo.*

⁴⁶ *Nam neque me tantum venientis sibilus Austri / nec percussa iuvant fluctu tam litora, nec quae / saxosas inter decurrunt flumina valles.*

anche il suo nome)⁴⁷. Ad un'estetica del brutto, volutamente esibita, di chiara ascendenza teocritea, ne è contrapposta un'altra che, se anche trova in Teocrito i suoi presupposti, li supera di gran lunga nel senso dell'idealizzazione e del rifiuto degli elementi troppo grossolani e prosaici. Si considerino – solo per fare un esempio – i vv. 37-38 di Coridone⁴⁸, ricchi di luce e di dolcezza, e poi quelli della risposta di Tirsi (vv. 41-42)⁴⁹, aspri e ruvidi nelle immagini come nelle sonorità, o ancora l'altro *specimen* significativo offerto dai vv. 45-48 di Coridone, con la proposta di una scena estiva caratterizzata da tutti gli elementi del *locus amoenus*⁵⁰ a cui si oppone l'immagine invernale disegnata da Tirsi ai vv. 49-52⁵¹. La nuova bucolica latina, le cui peculiarità Virgilio ha affidato di volta in volta ai suoi personaggi, è dunque ora in grado non solo di proclamare la propria grandezza, ma addirittura la sua superiorità rispetto alla tradizione greca da cui ha tratto origine, in nome di un ideale di bellezza ormai lontano dal robusto e vivace realismo teocriteo e avviato al *decorum* augusteo, ma anche di una poetica non più distaccata dai drammi e dai bisogni dell'attualità, bensì calata in essi e capace di esprimerli, se non di placarli. Tutto questo il poeta latino ha dimostrato a più riprese nel corso dell'opera, e ora, dopo l'ennesima prova dell'*ecl.* 6, può legittimamente (e orgogliosamente) rivendicare il proprio merito e la propria originalità: confrontandosi in momenti diversi con Teocrito nelle ecloghe agonali, egli ha reso evidente il suo cammino attraverso la caratterizzazione dei personaggi, sempre più diversi sul piano poetico e – quelli che rappresentano la sua poesia – sempre più sicuri delle loro scelte e del loro valore.

Così dall'iniziale affermazione di una dignità pari a quella teocritea nell'*ecl.* 3, già abbastanza audace per il poeta esordiente alle sue prime prove⁵², nella 5, dopo che l'esperimento grandioso della 4 lo ha reso più sicuro, il confronto può diventare una sfida su temi cruciali della produzione teocritea, riproposti in una luce nuova e piegati a dar voce alle attese e alle speranze contemporanee. In quest'ecloga in realtà non c'è neppure una vera competizione (e infatti è presentata come scambio amichevole di canti), giacché i due ambiti di gusto e le due poetiche sono ormai troppo diversi: Virgilio dimostra con il canto di Mopso di saper eguagliare Teocrito anche nei suoi esiti più alti, sui temi chiave della sua poesia, e di riuscire con quello di Menalca a superarlo per la modernità della concezione e per la scelta estetica di uno stile fondato sulla dol-

⁴⁷ Il nome Melibeo, infatti, contrassegna fin dall'inizio un tipico personaggio virgiliano nel dualismo, già evidente nell'*ecl.* 1, tra poetica teocritea e virgiliana: laddove infatti Titiro rappresenta la visione teocritea (e anche il suo nome appartiene a quella tradizione), Melibeo (il cui nome non compare in Teocrito) è una squisita creazione virgiliana, ricca di tutta l'umanità e il pathos della nuova bucolica latina.

⁴⁸ *Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cynnis, bedera formosior alba.*

⁴⁹ *Immo ego Sardoniis videar tibi amarior herbis, / horridior rusco, proiecta vilior alga.*

⁵⁰ *Muscosi fontes et somno mollior herba / et quae vos rara viridis tegit arbutus umbra, / solstitium pecori defendite: iam venit aestas / torrida, iam lento turgent in palmitae gemmae.*

⁵¹ *Hic focus et tediae pingues, hic plurimus ignis / semper et adsidua postes fuligine nigri. / hic tantum Boreae curamus frigora quantum / aut numerum lupus aut torrentia flumina ripas.* L'intero passo è peraltro una rielaborazione di [THEOCR.] 9, 7-13 e 15-20, dal cui confronto si coglie facilmente il lavoro del poeta latino, che addolcisce le espressioni e ne elimina gli elementi più banali o prosaici.

⁵² Naturalmente il discorso va inteso secondo la disposizione delle ecloghe nel *liber*, non secondo il discusso e incerto ordine di composizione di esse. Conta infatti assai di più, come giustamente afferma J.B. SOLODOW, *Poeta impotens: the Last Three Eclogues*, in *Latomus* 36 (1977), p. 757, la disposizione voluta dall'autore, che ha in tal modo voluto segnare al lettore il percorso concettuale da seguire.

cezza e sulla grazia⁵³. Dopo aver inaugurato la seconda metà dell'opera con l'*eccl.* 6, in cui l'aperta professione iniziale di callimachismo (vv. 3-5) si traduce in un brillante saggio di abilità combinatoria di generi e suggestioni diversi, Virgilio torna nuovamente a confrontarsi con Teocrito, la cui poetica gli appare più che mai lontana ed estranea dal suo gusto e dalle sue esigenze artistiche. Rispetto ad essa, di cui sottolinea gli aspetti del brutto e dello sgradevole, può dunque sentire ed affermare una superiorità insita soprattutto nella ricerca estetica di uno stile caratterizzato e definito come *dulcis*.

Ma la riflessione sulla poesia teocritea e il confronto con il grande predecessore non terminano con l'*eccl.* 7. Ancora nella 8, sia pure in embrione, torna lo schema della gara di canto, puro pretesto per accostare due brani assai diversi nell'ispirazione e nei risultati: di gran lunga superiore è il primo, in cui le reminiscenze teocritee, variamente combinate e rielaborate, si mescolano a suggestioni di poesia d'amore, con ogni probabilità la nascente elegia erotica latina di Gallo, e con la straordinaria sensibilità virgiliana, dando vita ad una figura indimenticabile di amante infelice, lontana ancor più del Coridone dell'*eccl.* 2 dagli scherzosi modelli teocritei. Di spessore diverso è invece la seconda metà dell'ecloga, che, pur attingendo riconoscibilmente ad uno dei testi più belli di Teocrito, l'*id.* 2, non ne riproduce l'aspetto più significativo, l'introspezione psicologica, e preferisce altri e più recenti modelli nei momenti di più delicata poesia⁵⁴. Se difficile rimane la comprensione del senso dell'ecloga nel suo insieme⁵⁵, l'intento di Virgilio di riproporre da una parte un ideale poetico più vicino a Teocrito e dall'altra uno più influenzato dalla propria visione dell'arte è innegabile, così come, pur in assenza di un verdetto esplicito, risulta evidente al lettore il pregio senza dubbio maggiore del primo dei due canti.

Nell'*eccl.* 9 (come poi nella 10) il dialogo con Teocrito non ha più alcuno spazio. In questo testo dolente, concentrato sul tema drammatico delle confische, Menalca è diventato il grande assente, il poeta amato e rimpianto, simbolo di un passato sereno, distrutto dall'avvento dei nuovi proprietari, e l'unica competizione che i personaggi si consentono è quella di ricordare quanti più versi dei suoi componimenti. Per il resto, nel mondo di cui parla l'ecloga non c'è più spazio per la poesia: la violenza del presente l'ha distrutta, come le aquile con le colombe, il passato è spezzato, vengono meno la voce e la memoria, il ritorno alla tranquillità è un sogno lontano, solo quando (e se) tornerà Menalca, si potrà nuovamente cantare. L'amarezza di questa poesia è nel sopravvento che una realtà brutale ha preso sul mondo dei pastori; se in esso soltanto può avere senso e ragion d'essere il canto bucolico, inevitabilmente questa è la commemorazione della sua fine. Non a caso le reminiscenze teocritee sono nel segno del rovesciamento, e Virgilio sceglie un testo

⁵³ Si ricordi peraltro che Teocrito stesso aveva indicato la dolcezza come la caratteristica distintiva della sua poesia fin dall'*incipit* dell'*id.* 1: Ἀδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς αἰπόλε τίηνα / ἅ ποτι ταῖς παγαῖσι μελίσδεσται, ἄδῦ δὲ καὶ τὸ / συρίσδεσ, in cui il suono ἄδῦ del flauto si ottiene con le ripetizioni di τ e υ (HUNTER, *comm. cit.*, ad vv. 1-11, 69). Sul concetto di ἄδῦ nella poetica teocritea cfr. HUNTER, *comm. cit.*, pp. 60 e 70, e R. HUNTER, *The Shadow of Callimachus*, Cambridge 2006, p. 116; BREED, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁵⁴ Si intende in particolare lo stupendo inserto della *bucula* ai vv. 85-87, in cui, com'è noto, reminiscenze lucreziane (LUCR. 2, 352-366 e 5, 1392-1393) si fondono con la ripresa di un passo del *De morte* di Vario, come informa MACROB. 6, 2, 20, che lo cita. Sulle variazioni di Virgilio rispetto al testo di Lucrezio cfr. COLEMAN, *comm. cit.*, ad *eccl.* 8, 85-87, p. 248.

⁵⁵ Sulle diverse interpretazioni date dell'*eccl.* 8 cfr. P. GAGLIARDI, *Non omnia possumus omnes: Cornelio Gallo nell'eccl. 8 di Virgilio*, in *A&A* 58 (2012), pp. 52-53.

programmatico della poesia bucolica come le *Talisie* per ‘riscriverlo’ al contrario⁵⁶, capovolgendo quelli che lì erano i segni di un inizio⁵⁷ nelle testimonianze di una fine.

Nell'*ecl.* 10 non si può più parlare di un confronto con Teocrito, bensì della definitiva sintesi del poeta sul cammino della sua bucolica e sui risultati raggiunti, ormai distanti da quel modello. Qui, a conclusione dell'intero percorso, la nuova poesia è presentata non solo come il punto più alto nella tradizione del genere, ma addirittura come il punto di partenza per una nuova, diversa storia: la figura e la vicenda emblematica di Dafni sono così trasposte in Gallo e nel suo amore infelice, dislocato nello scenario archetipico dell'*Arcadia*, terra d'origine mitica di una bucolica che in Teocrito riconosce una delle tappe della sua storia, ma non l'unico e imprescindibile modello⁵⁸. È per questo che nelle due ultime ecloghe non c'è più spazio per le gare di canto tra pastori: se queste rappresentano l'occasione per riflettere sul rapporto con Teocrito e per fissare i punti di differenza e di novità della bucolica latina, non hanno più senso nel momento in cui il poeta sente di aver definitivamente superato quella tradizione e di aver fatto del genere qualcosa di completamente diverso per la concezione dell'arte e per il rapporto con l'attualità. Le reminiscenze teocritee, sempre più rade nella seconda metà dell'opera, com'è stato notato⁵⁹, si riducono nelle ultime ecloghe all'evocazione di un modello ammirato e lungamente studiato, fonte d'ispirazione, ma anche di riflessione e di ripensamento, in nome degli ideali diversi e dei bisogni spirituali profondamente mutati nel tempo drammatico in cui vedono la luce le *Bucoliche*.

ABSTRACT

Le ecloghe agonali di Virgilio (*ecl.* 3, 5 e 7) condividono non solo lo schema consueto della gara di canto tra pastori, ereditato dalla tradizione bucolica teocritea, ma anche una caratterizzazione dei personaggi in funzione del messaggio poetico di cui appaiono portatori. Sono così poste a confronto una poetica di ispirazione teocritea e una più propriamente virgiliana, che poco a poco trova il suo spazio e rivendica la propria dignità accanto e al di là del suo modello. L'analisi dei tre componimenti permette di seguire questo cammino e di ricostruire le tappe dell'affermazione virgiliana.

Virgil's agonistic eclogues (*ecl.* 3, 5, 7) share the usual pattern of singing competition between shepherds, inherited from the bucolic Theocritean tradition, but also the characterization of the protagonists in order to show their poetical ideas is a common feature of the three poems. In this way the author compares a poetry inspired by Theocritus and his own artistic view, that he gradually imposes beside and beyond his model. The analysis of the three poems allows us to follow this path and to reconstruct the stages of Virgil's affirmation.

KEYWORDS: Virgil's *ecl.* 3; *ecl.* 5; *ecl.* 7; Menalcas; Theocritus and Virgil.

Paola Gagliardi
Università della Basilicata
paolagagliardi@hotmail.com

⁵⁶ Le numerose e significative allusioni alle *Talisie*, sempre notate dai commentatori, sono discusse da KARAKASIS, *op. cit.*, pp. 185-186 e 191, con ulteriore bibliografia.

⁵⁷ La consacrazione di Simichida come poeta bucolico può essere intesa in questo senso: cfr. KARAKASIS, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁸ Per quest'interpretazione dell'*Arcadia* nell'ecloga cfr. P. GAGLIARDI, *Virgilio e l'Arcadia nell'ecl. 10*, in *Eirene* 50 (2014), pp. 130-146.

⁵⁹ Da OTIS, *op. cit.*, pp. 130-131; cfr. anche HUBBARD, *art. cit.*, p. 81.