

DA TITIRO *RECUBANS* A GALLO *IACENS*:
L'IMMAGINE DEL PASTORE DISTESO
NELLE *BUCOLICHE* VIRGILIANE

Abstract: The image of the lying and singing shepherd in the pleasant shade of a tree seems an invention of Virgil's bucolic poetry. In fact, it is absent in Theocritus, and assumes in Virgil different meanings: in the case of *Tityrus recubans* it symbolizes the unchangeable serenity of the traditional bucolic world, but when it is reused in the *Gallus iacens* of ecl. 10, it represents the suffering of the character and his 'elegiac' attitude, but also the crisis of bucolic poetry at the end of the book. The frequent use of the image by the Latin elegists suggests that it could be already in Gallus' poetry.

Keywords: Theocritean bucolic poetry; Virgilian bucolic poetry; lying shepherd; *Tityrus recubans*; *Gallus iacens*

Quella del pastore-poeta disteso all'ombra di un albero a cantare (preferibilmente d'amore) è senza dubbio una delle situazioni bucoliche più familiari all'immaginario comune: fissata per sempre nella memoria collettiva dal celeberrimo *incipit* delle *Bucoliche* virgiliane, con Titiro *recubans* sotto il faggio ombroso,¹ essa ritorna, pur con alcune sensibili differenze, nella chiusa della raccolta, in quell'ecl. 10 in cui un altro poeta, Gallo, che tuttavia non è pastore, effonde il suo monologo disteso in uno scenario naturale.² In realtà però quest'immagine, consacrata dalla lunga tradizione arcadica dell'Europa moderna fino a diventare quasi il simbolo della poesia bucolica, è assai meno scontata e più problematica di quanto sembri. In primo luogo, infatti, essa non è frequente nelle *Bucoliche*, ma vi compare solo nei due casi appena menzionati, e già questo costituisce un primo motivo d'interesse, in quanto la collocazione nell'*incipit* e nella chiusa dell'opera deve avere un suo valore. In secondo luogo, l'immagine non è consueta neppure nella poesia teocritea, il che apre l'ovvia questione dei modelli dai quali il poeta

1) *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi* (ecl. 1,1).

2) *Illum etiam lauri, etiam flevere myricae; / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus, et gelidi fleverunt saxa Lycaei* (ecl. 10,13–15).

latino possa averla tratta e delle ragioni della sua scelta. E' una ricerca interessante, che impone di riflettere sul rapporto di Virgilio con Teocrito e sul senso della sua bucolica.

Teocrito

In Teocrito i pastori cantano di preferenza seduti. Nell'id. 1 Tirsi propone al capraio di sedere,³ e nelle gare di canto l'invito reciproco prima di iniziare è a sedere.⁴ Anche chi canta in solitudine, rivolgendosi ad un interlocutore lontano o ideale, è seduto: è questa, ad esempio, la posizione di Polifemo quando indirizza a Galatea la sua serenata d'amore.⁵ Certo, entro il canto di Tirsi (id. 1, 64–142) Dafni sta per morire (e nel corso del canto morirà), ed è dunque naturale immaginarlo disteso a terra: si tratta però di una situazione diversa da quella che stiamo esaminando, dato che il mitico pastore, di cui pure si precisa la qualità di poeta (τὸν Μοΐσαις φίλον ἄνδρα è definito a v. 141), non assolve in questa situazione a quel ruolo, né le parole che pronuncia possono essere ritenute un canto. Solo indirettamente, infatti, Virgilio userà questo testo come modello.

Nella bucolica teocritea le eccezioni a questa costante sono davvero poche, e tutte in situazioni particolari. La prima è nell'id. 3, in cui a v. 38 il pastore innamorato dice di essere ποτὶ τὰν πίτυν ... ἀποκλινθεῖς, cioè semplicemente appoggiato ad un albero. Non è dunque chiaro se egli sia disteso⁶ o non piuttosto seduto,⁷ o in piedi, ma proprio la testimonianza di Virgilio sembra avvalorare queste ultime possibilità: ad ecl. 8,16, infatti, egli riprende la scena

3) Λῆς ποτὶ τὰν Νυμφῶν, λῆς, αἰπόλε, τεῖδε καθίξας, / ὡς τὸ κάταντες τοῦτο γεῶλοφον αἴ τε μυρίκαι, / συρίσδεν; (vv. 12–14).

4) Ἄδιον ἄσῃ / τεῖδ' ὑπὸ τὰν κότινον καὶ τάλσεα ταῦτα καθίξας. / ψυχρὸν ὕδωρ τουτεὶ καταλείβεται· ὧδε πεφύκει / ποία, χά στιβᾶς ἄδε, καὶ ἀκρίδες ὧδε λαλεῦντι (id. 5,31–34).

5) Καθεζόμενος δ' ἐπὶ πέτρας / ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὀρῶν ἄειδε τοιαῦτα (id. 11,17–18).

6) Come pare a Cucchiarelli 2012, ad ecl. 1,1, 137–138, che lo assimila a Titiro *recubans* di Virg. ecl. 1,1.

7) Per questa ipotesi si pronuncia Hunter 1999, ad id. 3,38, 121, il quale accosta questo punto agli altri in cui i pastori teocritei siedono o invitano altri a sedere prima di cantare.

del pastore amante infelice che si rivolge alla fanciulla e descrive in questi termini la sua posizione: *incumbens tereti Damon sic coepit olivae*. La riconoscibile imitazione teocritea⁸ si deve ovviamente all'analogia di situazione (il canto di un amante infelice)⁹ e infatti non a caso l'id. 3 farà da modello anche ai versi successivi.¹⁰ Ebbene, il pastore dell'ecl. 8 è solo appoggiato ad un albero¹¹ e non certo seduto, anche per la considerazione pratica che essendo l'alba ed essendovi rugiada sull'erba ([...] *cum ros in tenera pecori gratissimus herba*, v. 15), dovrebbe sedere sul bagnato:¹² la riscrittura virgiliana chiarisce dunque l'interpretazione data dal poeta latino di questo particolare. Nell'id. 3 la postura distesa del protagonista potrebbe essere giustificata tutt'al più nel confronto del componimento con il genere erotico del κῶμος, del quale esso rappresenta "a rustic version"¹³ e nel quale spesso l'*exclusus amator* si descrive disteso nel suo sconforto dinanzi alla porta dell'amata che resta spietatamente chiusa.¹⁴ Nel nostro caso tuttavia più importante mi sembra il confronto con l'id. 11, in cui il canto di Polifemo pure può essere classificato come un κῶμος:¹⁵ il Ciclope però canta seduto, e dunque

8) Cfr. Hunter 1999, ad id. 3,38, 121; Clausen 1994, ad ecl. 8,16, 244.

9) Diverso è tuttavia lo spirito del canto di Damone rispetto a quello del pastore teocriteo, ai cui toni tragicomici si sostituiscono accenti di vera disperazione. Cfr. in tal senso Richter 1970, 89–90; Garson 1971, 201. Singolare la posizione di Fabre-Serris 2008, 81–82, che nel personaggio e nella vicenda del pastore scorge l'intenzione di Virgilio di mettere in ridicolo gli eccessi dell'elegia, scegliendo come modello un idillio scherzoso come il 3.

10) Cfr. Richter 1970, 27.

11) La posizione del pastore viene però interpretata in modi diversi: Serv., ad loc., che per *tereti olivae* intende il tronco dell'albero, riporta anche l'opinione di chi lo considera un bastone di olivo a cui l'amante si appoggia. E le opinioni dei commentatori moderni si dividono tra le due interpretazioni: per il bastone cfr. ad esempio Conington / Nettleship 2007, ad loc., 95; Clausen 1994, ad loc., 244, che rileva tuttavia la stranezza di una simile postura per un pastore cantore; Coleman⁸ 2001, ad loc., 230–231; per l'albero cfr. già La Cerda 1628, ad loc., 147; Cucchiarelli 2012, ad loc., 415.

12) Lo nota Cucchiarelli 2012, ad loc., 415.

13) Come la definisce Hunter 1999, 107.

14) Sul κῶμος cfr. Hunter 1999, 107–108, con ulteriore bibliografia.

15) Sulle vistose somiglianze tra i due idilli, analoghi per la situazione descritta e per la caratterizzazione dei protagonisti, cfr. Cairns 1972, 145–147; Hunter 1999, 108, fa notare però anche le differenze nella struttura e il carattere più marcatamente bucolico dell'id. 3 rispetto all'11.

appare chiaro che il poeta non associa necessariamente la posizione distesa a quella del cantore. Anche perché – vedremo – nelle altre rare occorrenze teocritee di pastori sdraiati questa postura è sempre associata al riposo e alla piacevolezza, laddove il pastore dell'id. 3 (come anche Polifemo) è un amante infelice.

Non sarà forse un caso che gli unici due casi in cui Teocrito presenta pastori distesi in un gradevole paesaggio naturale siano entrambi nell'id. 7, un testo il cui carattere programmatico è ben noto¹⁶ ed era ben chiaro a Virgilio.¹⁷ Tra le due situazioni ci sono tuttavia notevoli differenze. La prima, a v. 89,¹⁸ all'interno del canto di Licida, è riferita al 'divino' Comata, presentato nei versi precedenti (vv. 83–85) come figura leggendaria, alla quale si attribuisce un ruolo fondante della tradizione del canto bucolico accanto a Dafni:¹⁹ a lui Licida si rivolge idealmente, immaginandolo disteso a cantare dolcemente sotto le querce o i pini e rimpiangendo di non essere vissuto ai suoi tempi per poterlo ascoltare. Nella sua veste quasi mitica di fondatore della bucolica Comata può ben rappresentare un modello del comportamento e degli atteggiamenti del pastore poeta, e dunque a lui Virgilio può aver pensato nel costruire la sua immagine ideale di Tiro nell'ecl. 1.²⁰

La seconda occorrenza di personaggi distesi in un *locus amoenus* è a v. 133,²¹ nel racconto del narratore Simichida, che presenta se stesso e i suoi amici, giunti finalmente a destinazione alla fattoria di Frasadamo e intenti a godere le piacevoli della campagna. Due sono le differenze dall'immagine del v. 89, e cioè la collocazione di questi versi non in un canto nel canto, ma entro il racconto diretto del narratore, e soprattutto la mancanza di collegamento tra lo stare

16) Sul carattere programmatico dell'id. 7 cfr. ancora Hunter 1999, 149, e Ser-
rao 1990, 114.

17) Lo dimostrano ad esempio le allusioni a questo componimento nell'ecl. 6, anch'essa programmatica della bucolica virgiliana: cfr. in particolare la scena della consacrazione poetica di Gallo da parte di Lino a vv. 64–73 (su cui cfr. Gagliardi 2001, passim).

18) Τὸ δ' ὑπὸ δρυσὶν ἢ ὑπὸ πεύκαις / ἄδῦ μελίσδομενος κατεκέκλισο, θεεῖ Κομάτα.

19) Su Comata, introdotto come un personaggio ben noto, ma in realtà ignoto al lettore di Teocrito, cfr. Hunter 1999, ad id. 7, 78–79, 175–176; Weiss 2016, 9–30.

20) Cfr. Weiss 2016, 19.

21) Ἐν τε βαθείαις / ἀδείαις σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες / ἔν τε νεοτιμά-
τοισι γεγαυότες οἰναρέοισι (vv. 132–134).

distesi e la creazione poetica. Benché infatti Simichida si sia presentato come un poeta a vv. 37–38, in questo momento non canta, né lo fanno i suoi amici, mentre durante la gara con Licida, avvenuta lungo il cammino verso la campagna, egli sarà stato verosimilmente in piedi, o tutt'al più seduto. L'autore non lo ha specificato, segno che non gli appare importante la posizione del cantore, e che dunque non vuole stabilire un rapporto preciso tra il comporre versi e il giacere distesi. Nel finale dell'idillio infatti il distendersi dei personaggi sull'erba dopo il cammino spossante nella calura estiva ha solo la funzione di completare il quadro del *locus amoenus* e di trasmettere al lettore un'idea di molle abbandono e di gradito riposo.

Tityrus recubans

Che Virgilio abbia tenuto presenti le *Talisie* nella creazione del suo Titiro *recubans* è molto probabile: nella misura in cui egli voleva dare a questa immagine un valore programmatico e ideale, come vedremo, non poteva che attingere ad un testo fondamentale per la definizione degli 'standard' della bucolica teocritea. Tra le due immagini dell'idillio Virgilio ha evidentemente privilegiato quella del v. 89, in cui protagonista è un poeta e il suo stare disteso è associato alla composizione di versi.²² Scegliendo per la presentazione di Titiro questo raffinato (e imprescindibile) modello teocriteo, il poeta latino ottiene anche l'effetto di dare al suo personaggio un'aura simbolica, giacché grazie all'associazione alla figura leggendaria e archetipica di Comata anche il pastore virgiliano appare un'astrazione e una sintesi dei valori bucolici. Non solo; evocando Theocr. 7,89 in Titiro disteso, Virgilio realizza anche, in apertura dell'opera, una mirabile sintesi tra i due testi teocritei più significativi, l'id. 1 e il 7, nei quali il nuovo genere viene fondato e caratterizzato. Se infatti l'immagine del pastore disteso sotto un albero a cantare rimanda alle *Talisie*, le sonorità del v. 1, con le ripetizioni

22) Con la scena di Comata quella iniziale dell'ecl. 1 condivide tra l'altro anche la presenza di un altro pastore che ascolta il canto del primo: pur nella profonda differenza di situazione (Licida vagheggia il piacere di poter ascoltare i versi del divino Comata, Melibeo vede in Titiro il mondo felice che sta per lasciare) mi sembra un dettaglio da non trascurare.

foniche che evocano il suono del flauto, riproducono palesemente l'ᾠδὸν di Theocr. 1,1.²³ Ma in Titiro *recubans* c'è anche l'eco di Theocr. 7,133 con il suo voluttuoso abbandono. La scelta del verbo *recubare*, infatti, alquanto insolito in Virgilio, sembra suggerire un piacevole rilassamento, un molle ozio. Non è forse prudente assegnarlo *sic et simpliciter* ad un ambito epicureo,²⁴ ma gli usi che ne fanno Cic. de orat. 3,63 nel descrivere, personificandola, la filosofia epicurea,²⁵ e soprattutto Lucr. 1,38 nella celebre immagine di Marte disteso in grembo a Venere,²⁶ chiariscono quanto meno la connotazione di languido e sereno abbandono insita in *recubare*.²⁷ Anche questa considerazione conferma e rafforza – mi pare – la caratterizzazione di Titiro come figura ideale: egli è l'abitante felice di un mondo perfetto, che lo avvolge e lo protegge (il *tegmen patulae fagi*) dai drammi e dagli sconvolgimenti della vita reale,²⁸ assicurandogli una tranquillità nella quale può fiorire la sua poesia. La posizione distesa, con i collegamenti che suggerisce e autorizza, è la sintesi di tutto questo e il suo significato è stato evidentemente ben compreso nel tempo, se nella tradizione successiva essa è diventata topica nella rappresentazione del pastore cantore.

Alla luce di tutto ciò, non sarà dunque un caso che nel dire addio ai suoi campi e al suo mondo Melibeo, in procinto di partire per l'esilio, rimpiangerà, tra l'altro, proprio i momenti in cui *viridi*

23) Cfr. Theocr. 1,1–3: Ἄδῦ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πίτυς αἰπόλε τίνα / ἅ ποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσσεται, ἄδῦ δὲ καὶ τὴ / σὺρίσδεξ. Sull'imitazione virgiliana, cfr. Cucchiarelli 2012 ad ecl. 1,1, 136. Anche la scelta del nome Titiro potrebbe essere stata motivata da ragioni di tipo fonico, come pensano molti studiosi – cfr. la bibliografia citata da Lipka 2001, 182.

24) Per l'accostamento di Titiro a un atteggiamento epicureo cfr. Davis 2012, 17–39.

25) *In hortulis quiescet suis ubi volt, ubi etiam recubans molliter et delicate nos avocet a rostris, a iudiciis, a curia.*

26) *Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto / circumfusa super, suavis ex ore loquelas / funde* (vv. 38–40).

27) Questo carattere di piacevole rilassamento è d'altronde confermato da *lentus* a v. 4, nella ripresa dell'immagine di Titiro dopo la presentazione del dolore e dello sconvolgimento degli esuli ai vv. 3–4. Va notato che si tratta dell'unica occorrenza dell'aggettivo in tale accezione nell'intera raccolta bucolica, il che ne accentua l'intensità di significato.

28) E' per questo che Titiro può essere effettivamente considerato l'incarnazione della bucolica teocritea. Pöschl 1964, 10, lo definisce infatti “das Urbild des Idylls”; Hubbard 2008, 85 e 108.

proiectus in antro (v. 75) sorvegliava il suo gregge e cantava.²⁹ La perdita della sua condizione, che ora gli appare felice (*felix quondam*, v. 74), l'abbandono di quella vita e di quel luogo per andare incontro ad un ignoto pauroso si riassumono dunque per lui nella rinuncia ai due momenti che, associati, racchiudono e simboleggiano il mondo e la poesia bucolici: il canto distesi all'ombra. E' significativo il ribaltamento che nel finale dell'ecloga Virgilio fa dell'immagine di apertura: nell'ottica di Melibeo, vicino a sperimentare il sovvertimento della sua vita, tutto ciò che appartiene a Titiro è capovolto, e così al gregge di costui, condotto in luoghi sicuri, si oppone il suo, esposto ai pericoli di pascoli ignoti e di contagi (vv. 46–50), e perfino la prospettiva solo immaginaria dei confini del mondo sconvolti, descritta da Titiro in un *adynaton* a vv. 61–62, è riproposta da Melibeo come situazione dolorosamente e concretamente possibile a vv. 64–66. Allo stesso modo nelle sue ultime parole egli rovescia, in relazione a se stesso, la condizione che ha descritto per Titiro in apertura, presentandone la beata e imperturbabile serenità: fuori dal mondo bucolico e dalla sua protezione (che per Titiro è il *tegmen* dell'albero, per Melibeo era l'antro fresco e ombroso) non sarà più possibile il canto, frutto ed espressione di quella condizione felice. E con il canto si perderà la serenità del riposo, l'abbandono voluttuoso dello stare distesi nella natura; Melibeo non riposa, non può riposare, il suo destino lo spinge ad andare,³⁰ il linguaggio stesso che usa parla di movimento e di futuro.³¹ Non potrà neanche accettare l'invito di fermarsi per una notte, come Titiro sa bene.³² Nella nuova bucolica virgiliana, che fin dalle sue premesse annuncia la

29) *Non ego vos posthac viridi proiectus in antro / dumosa pendere procul de rupe videbo; / carmina nulla canam*, vv. 75–77. Meno probabile, anche se non impossibile, è collegare il senso del participio *proiectus* anche con *canam*, oltre che con *videbo*.

30) Lo sottolinea egregiamente Traina ²1986, 187–188, notando come anche sintatticamente la presenza dell'imperfetto *poteras* chiarisca che l'invito non può essere accettato.

31) I verbi stessi impiegati dai due personaggi (Titiro parla in prevalenza al passato e predilige verbi di stasi, Melibeo usa verbi di movimento al presente o al futuro) sottolineano le differenze tra loro: cfr. Traina ²1986, 181–184, e Traina 1998, 70.

32) *Poteras* chiarisce questa consapevolezza, o perché Melibeo ha già declinato l'invito prima dell'inizio dell'ecloga, o perché ne ha intuito i propositi. Sul punto le opinioni non sono tuttavia concordi, giacché nell'invito alcuni leggono la partecipazione di Titiro al dramma di Melibeo (cfr. la bibliografia citata da Traina

fine della visione teocritea, l'immagine del pastore che canta disteso, scelta dal poeta latino per sintetizzare la poesia del predecessore, viene dunque proposta solo per essere immediatamente smentita e travolta da un'altra realtà, ben più drammatica. E Titiro, emblema di quell'ideale poetico, rimarrà un'irripetibile e irrealistica eccezione in un mondo che ha cambiato direzione, sopraffatto da una storia troppo cruda per poter essere ancora ignorata.³³

Gallus iacens

Nel corso delle *Bucoliche* Virgilio non mostra più pastori distesi nella posa di Titiro: recuperando la prassi teocritea, i suoi cantori di preferenza siedono, sia quando propongono ad un altro una gara (ecl. 5,3³⁴), sia quando si preparano ad ascoltare i versi altrui (ecl. 3,55; 7,1³⁵). A volte, imitando specifici passi teocritei, camminano (ecl. 9,64; ma nell'ecl. 9 – significativamente – non si riesce ad instaurare un vero scambio di canti³⁶) o si appoggiano al tronco di un albero (ecl. 8,16). Bisogna arrivare all'ecl. 10 per trovare ancora un personaggio disteso nella natura, ma le differenze da Titiro, assai più notevoli delle somiglianze, non lasciano dubbi sulla distanza tra le due situazioni e sul senso in cui il poeta riutilizza l'immagine.

²1986, 177–179 e note, a cui vanno aggiunti Du Quesnay 1981, 95, e Perkell 1990, 172, 176 e 179–180). Per altri invece il declino dell'invito da parte di Melibee indica che i due pastori non si incontrano neppure nel finale: cfr. ancora Traina, ibidem, 180 e 187; Breed 2006, 103–107 e 114–115, con bibliografia; altra bibliografia in Negri Rosio 1990, 383, e Michelazzo 1987, 459.

³³ Sull'intrecciarsi nelle ecloghe tra mondo 'bucolico' (in senso teocriteo) e 'politico' (anche con gli aspetti sgradevoli come l'espulsione di Melibee), cfr. Seng 1999.

³⁴ *Cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo / [...], hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?* (ecl. 5,1–3).

³⁵ *Dicite, quandoquidem in molli consedimus herba* (ecl. 3,55); *Forte sub arguta condecorat ilice Daphnis* (ecl. 7,1).

³⁶ *Cantantes licet usque (minus via laedet) eamus*. Il canto durante il cammino, sotto la minaccia della pioggia e all'avvicinarsi della notte stravolge tutte le condizioni tradizionali del canto bucolico teocriteo: cfr. Karakasis 2011, 204. Sull'impossibilità del canto nell'ecloga, che anticipa le conclusioni dell'ecl. 10, cfr. ad esempio Traina ²1986, 195. Per Solodow 1977, 767, le due ecloghe finali denunciano la crisi della poesia, in una (la 9) a causa di sconvolgimenti esterni, nell'altra (la 10) di turbamenti interiori.

Innanzitutto Gallo è sì poeta, ma non pastore, anche se, in quella straordinaria ed enigmatica commistione tra bucolica ed elegia che è l'ecl. 10, omaggio ad un poeta amico, ma anche occasione per riflettere sul rapporto tra due generi forse più vicini di quanto non si pensi,³⁷ è proprio tra i pastori che l'amante infelice si rifugia per cercare conforto, e rimpiange di non essere uno di loro. In secondo luogo, il suo stare disteso non è il *recubare* di Titiro, il molle abbandono al piacere del riposo e del canto bucolico, ma un giacere passivamente nel dolore e nella solitudine. Non a caso rovesciato rispetto a quello di Titiro è anche lo scenario che lo circonda, non più un *locus amoenus*, ma un paesaggio desolato e freddo (vv. 14–15), in cui neppure la partecipazione della natura al suo dolore riesce a dare conforto all'amante afflitto. A differenza di Titiro, infatti, egli non canta: il lungo monologo che reciterà, da v. 31 a v. 69, è pronunciato, non cantato (*tristis at ille "tamen cantabitis, Arcades" inquit, v. 31*),³⁸ anche se in realtà le sue parole sono poesia,³⁹ e l'amore di cui parla è *indignus*, non ricambiato.⁴⁰ Si ripropone dunque ancora l'universo bucolico capovolto di Melibeo, giacché in fondo la situazione di Gallo è speculare, ma non molto diversa rispetto a quella del pastore esule. Se infatti Melibeo è costretto ad abbandonare il suo mondo, che la storia ha sconvolto facendovi violentemente irruzione, Gallo è l'estraneo che arriva dal di fuori nell'ambiente dei pastori, portandovi un dolore che l'Arcadia non sa consolare e di fronte al quale mostrerà tutta la sua debolezza.

37) La bibliografia sull'ecl. 10, oggetto soprattutto in anni recenti dell'interesse degli studiosi, è enorme: per citare solo i titoli più significativi, cfr. Conte 1984; Rumpf 1996; Gagliardi 2014.

38) Lo nota finemente Rumpf 1996, 125.

39) Poesia sono di fatto anche le parole di Dafni in Theocr. 1,100–136, anche se in quest'occasione il personaggio non è presentato in veste di poeta.

40) *Indignus* indica etimologicamente una sproporzione, uno squilibrio: già La Cerda parafrasava acutamente l'aggettivo con *ineffabilis, magnus, eximius*, insistendo sull'etimologia dalla radice di *indicare* e del greco δείκνυμι per esprimere l'impossibilità di definire a parole ciò che è abnorme (benché ovviamente in sia negazione in *indignus* e preposizione in *indicare*). In questo contesto può alludere all'unilateralità di un amore non ricambiato o all'inadeguatezza della fedifraga, indegna di un sentimento così grande (Gallo infatti "dignus erat meliore amore": cfr. La Cerda, che cita Hor. carm. 1,27,20), o al suo comportamento immorale, con una sfumatura di biasimo per la partner infedele. Le due ipotesi sono ben sintetizzate da Serv. ad loc.: *indigno vel meretricio vel magno*.

Nel finale delle *Bucoliche* il poeta ribadisce dunque la sua incapacità di affidarsi al mondo idealizzato della poesia per placare o almeno mitigare le sofferenze reali, ormai troppo grandi per poter essere contenute e trasfigurate nel canto. E ancora egli ritorna sull'immagine, che ha reso topica, del cantore disteso nella natura; ma troppo lungo è stato il cammino delle ecloghe e troppo diversi sono questo personaggio e la sua storia da quelli dell'inizio. Solo perché può restare nel mondo bucolico, da cui gli altri vengono scacciati, Titiro riesce infatti a godere il suo imperturbabile riposo *recubans sub tegmine fagi*, mentre Melibeo, sapendo di dovervi rinunciare, e riconoscendo in esso la sintesi del mondo e della poesia bucolici, lo rimpiange. Ora, alla fine della raccolta, dopo che tante volte nel corso di essa l'equilibrio di quell'universo è stato messo in discussione e negato,⁴¹ ancora un personaggio tenta di ricomporlo per trovarvi consolazione. Lo ritroviamo disteso nella natura, ma in condizioni così mutate che quell'atto ha perso il suo significato. Esso continua infatti a parlare di un mondo beato di pace e di isolamento, ma gli affanni che Gallo porta con sé non possono essere curati con la semplice permanenza tra i pastori: egli sognerà di come sarebbe stata la sua vita se fosse stato un pastore, ma non penserà mai di diventarlo effettivamente, tanto lontano ciò è dalla sua realtà (vv. 35–41).⁴² Così il suo stare disteso non può avere lo stesso senso che per Titiro, allo stesso modo in cui non ha più forza la 'pathetic fallacy', la risposta della natura al sentimento umano. Le selve che ripetevano le lodi di Titiro per la bella Amarillide (*formosam resonare doces Amaryllida silvas*, ecl. 1,5), mostrando la piena sintonia tra uomo e natura, sembrano le stesse che echeggeranno il canto promesso a Gallo dal narratore dell'ecl. 10 (*non canimus surdis, respondent omnia silvae*, v. 8), ma in realtà di fronte al suo sconforto

41) Si pensi ad esempio a Coridone nell'ecl. 2, la cui passione non è placata dalla vita pastorale, né dai lavori da compiere (*me tamen urit amor*, v. 68), o all'amore rovinoso del pastore dell'ecl. 8, che finirà per uccidersi, o ancora all'impossibilità del canto di fronte alla violenza della storia, ribadita, dopo la 1, nell'ecl. 9 (vv. 11–13).

42) *Atque utinam ex nobis unus uestrique fuisset / aut custos gregis aut maturae uinitor uuae! / certe siue mihi Phyllis siue esset Amyntas / seu quicumque furor (quid tum, si fuscus Amyntas? / et nigrae uiolae sunt et uaccinia nigra), / mecum inter salices lenta sub uite iaceret; / certa mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas.* L'irrealizzabilità del desiderio di Gallo è espressa chiaramente dai verbi che impiega in questo suo vagheggiamento.

sapranno solo piangere per lui a vv. 13–15, senza parole. Perché di fatto non c'è più un canto da cantare, perché l'arte non basta più a sciogliere il dolore. Per poter sperare che dalle sue lacrime nasca una poesia in grado di dare serenità, Gallo affiderà agli Arcadi le sue angosce, ma ad esse non saprà dare sollievo egli stesso. Null'altro gli resta dunque che rinunciare alla poesia, dopo aver ripercorso lo stesso cammino di Melibeo e dopo essere arrivato alla stessa conclusione: *carmina nulla canam*, aveva detto il pastore spodestato ad ecl. 1,77; *iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent*, dirà Gallo ad ecl. 10,62–63, dopo aver cercato nella fantasia un impossibile conforto.⁴³

Così in chiusa delle *Bucoliche* Virgilio rompe quell'unità tra lo stare distesi e il comporre poesia che nell'ecl. 1 aveva presentato come la sintesi dell'ideale teocriteo: se Melibeo aveva dovuto rinunciare, ma ancora ne riconosceva l'indissolubile fusione, ora che Gallo tenta, ma senza successo, di ripristinarla, il suo *iacere* resta un abbandono inerte che non dà piacere e non ispira il canto. Il mondo teocriteo è irrimediabilmente perduto; Titiro poteva essere un nuovo Comata, ma il suo destino era quello di rimanere in un ideale isolamento, senza evoluzione e senza risposta di fronte agli scenari differenti che la bucolica virgiliana prospettava ai suoi personaggi e ai suoi lettori. Alla fine di quest'esperienza, il modello teocriteo è ancor più impraticabile e Gallo, che prova a ripeterlo, non potrà essere un Comata, ma solo un Dafni, emblema di un genere nuovo di poesia, in cui però, a differenza del mitico pastore siciliano, il canto nato dal dolore non riesce ad essere piacevole e rasserenante, ma può solo rendere il lettore partecipe dell'angoscia del poeta. La precisione con cui l'autore ha segnato questa incolmabile distanza tra Titiro e Gallo è evidente nella scelta delle parole: il *recubare* di Titiro, con il raro verbo a significare un piacere goduto appieno, un riposo cercato e vissuto con serenità, nell'abbraccio della natura, e il

43) Le *Hamadryades* di v. 62 lasciano ovviamente intendere che si tratta della bucolica, come anche le *silvae*, simbolo della poesia virgiliana (cfr. Schmidt 1972, 243–244; Lipka 2001, 30–31; 59; 67 e 124; Clausen 1994, XXVI; Cucchiarelli 2012, 139), ma in realtà Gallo, che non avendo trovato conforto nell'elegia si rivolge, ugualmente senza successo, al mondo e al canto dei pastori, tocca con mano per ben due volte i limiti della poesia nel consolare il dolore. Cfr. sul punto Gagliardi 2014, ad loc., 233.

iacere di Gallo in una passiva rinuncia all'azione e in una solitudine dolente che trascina con sé la risposta della natura.⁴⁴ Piante, rocce, animali e uomini piangono per lui come un tempo per Dafni, ma da quel dolore sarebbe nata la poesia bucolica, da questo deriverà solo il silenzio, la rinuncia definitiva al canto.

Complessa si rivela dunque l'interpretazione del *iacere* di Gallo, a cui il richiamo implicito al *recubare* di Titiro dà il valore di estrema sintesi della raccolta virgiliana. Tra l'altro l'ombra di Titiro consente di accostare a Gallo anche la figura leggendaria del 'divino' Comata, adombrata nel pastore dell'ecl. 1; così oltre che dal Dafni dell'id. 1, è ribadita anche per questa via la qualità di poeta di Gallo, e forse non è casuale che Virgilio gli riservi l'epiteto *divinus* (*nec te paeniteat pecoris, divine poeta*, v. 17), che inevitabilmente riporta a Comata.⁴⁵ Ma dell'ecl. 1 questo Gallo disteso evoca inevitabilmente anche Melibeo, che è dopotutto l'unica altra figura di pastore sdraiato delle ecloghe, sia pure solo nel ricordo di un passato perduto. E a Melibeo, ben più che a Titiro, somiglia il Gallo dell'ecl. 10, nella constatazione dell'impotenza della poesia di fronte ad un dolore che dal mondo reale viene a sconvolgere l'equilibrio bucolico, e nella visione sconsolata di un ignoto nel quale avventurarsi incontro a pericoli e sofferenze senza conforto.⁴⁶ Nella sua immagine dunque si riassumono entrambi i protagonisti dell'ecl. 1, entrambi i mondi poetici messi a confronto da Virgilio nell'arco del *liber*: quello teocriteo e

44) Nelle *Bucoliche* il verbo *iaceo* è usato per oggetti (le corone scivolte dal capo di Sileno ad ecl. 6,16, i frutti caduti dagli alberi ad ecl. 7,54) o per persone (Sileno addormentato ad ecl. 6,14; Gallo stesso che sogna la sua vita pastorale accanto ad un amore diverso da quello di Licoride): in quest'accezione il verbo contiene però un che di voluttuoso (il sonno o la piacevole compagnia dell'amato, anche senza voler dargli un valore erotico ad ecl. 10,40, su cui cfr. Gagliardi 2014, ad loc., 171) che fa spiccare particolarmente per contrasto il *iacere* dolente di ecl. 10,14, in cui anche per questo mi sembra si debba riconoscere un modello letterario. Interessante mi sembra anche la ripresa, nello stesso v. 40, di *lentus*, riferito tuttavia non a persona come ad ecl. 1,4, ma – secondo l'uso consueto nelle *Bucoliche* – alla flessibile vite sotto cui Gallo sogna di *iacere* con un'ipotetica persona amata. L'intenzione di richiamare la presentazione di Titiro nelle parole di Gallo, associandola ad una situazione piacevole solo sognata e di fatto irrealizzabile, mi sembra evidente.

45) Cfr. Coleman ⁸2001, ad loc., 280; Gagliardi 2014, ad loc., 125.

46) La somiglianza tra ecl. 1,61–66 ed ecl. 10,65–68, che entrambe sviluppano il *tóπος* dei 'confini del mondo', è innegabile. L'evidente modello di Theocr. 7,111–114, infatti, viene in entrambi i casi profondamente rielaborato per esprimere condizioni e sentimenti ben lontani dalla scherzosa minaccia di Simichida a Pan.

quello della nuova bucolica latina, ai quali si aggiunge evidentemente l'apporto non indifferente che su di essa ha avuto la nascente elegia galliana, come tanti indizi inducono a credere.⁴⁷

L'elegia e Adone

Il *iacere* di Gallo porta tuttavia con sé anche altri riferimenti, rimanda ad un ambito diverso. Gallo è infatti un poeta elegiaco e, sia pure trasformato in personaggio, mantiene questa caratterizzazione (che dà senso alla sua presenza). Tipicamente elegiaco è il suo dramma di amante abbandonato ed elegiaco è il tenore del suo sfogo, oscillante tra dolore e fantasticherie.⁴⁸ Elegiaco è anche il suo atteggiamento, passivo e rassegnato, a tratti forse anche compiaciuto della propria sofferenza e incline a vagheggiare la morte, e persino il verbo che lo presenta, *iacere*, potrebbe appartenere a quella poesia. Nei suoi successori, infatti, esso ricorre spesso a designare sia la condizione psicologica dell'amante abbattuto nei frequenti momenti di sconforto, sia quella fisica dello stare disteso davanti alla porta chiusa dell'amata nel *παρακλαυσίθυρον*, o quella di se stesso morente o morto nei frequenti vagheggiamenti della propria fine.⁴⁹ Ad accomunare tutti questi impieghi del verbo è come si vede un atteggiamento passivo di abbandono, non dissimile da quello di Gallo nell'ecl. 10. Che il verbo e l'intera situazione in cui il poeta elegiaco è presentato da Virgilio appartenessero alla sua produzione è certamente possibile, dato che senza dubbio tutto il componimento è tramato di allusioni e forse di citazioni galliane;⁵⁰

47) La presenza di elementi e personaggi elegiaci nelle ecloghe è innegabile: si pensi al Coridone dell'ecl. 2 e al pastore della prima metà della 8, prima di arrivare a Gallo nella 10. In particolare del monologo di Coridone si è sottolineato l'andamento elegiaco: cfr. Coleman ⁸2001, 108; a 28 lo studioso osserva giustamente che nelle *Bucoliche* il tema d'amore ha sempre toni elegiaci.

48) Che il monologo di Gallo, con il suo carattere desultorio, i suoi trapassi da un argomento all'altro e gli sbalzi di tono possa riprodurre l'andamento di un'elegia si è sempre sospettato: cfr. Klingner 1967, 171-172, ma anche Snell ²2002, 408.

49) Cfr. ad esempio Tib. 2,4,22; 2,5,109; Prop. 1,9,3; 1,16,23; 1,18,4; 2,14,32; Ov. amor. 2,10,15; ars 2,238.

50) Come chiarisce la testimonianza di Serv. a v. 46: *hi versus omnes Galli sunt, ex ipsius translati carminibus*.

in alternativa, può essere stato Virgilio ad adattare la presentazione di Gallo alla sua bucolica, cogliendo lo spirito dell'elegia d'amore e fondendolo con essa. Ciò gli riesce particolarmente bene grazie all'accostamento di Gallo al Dafni di Theocr. 1, le cui sofferenze pure sono di natura erotica.⁵¹ Il giacere del pastore siciliano nella morte⁵² diventa così l'inerte abbandono di Gallo, al modo stesso in cui il misterioso τάκεσθαι, il consumarsi fisico di Dafni,⁵³ si trasforma nel *perire* metaforico di Gallo, che si strugge per un amore non corrisposto. Di certo questo atteggiamento del Gallo virgiliano, solo con il suo dolore in una natura che pure cerca di stringersi intorno a lui,⁵⁴ ma il cui pianto non gli reca conforto, non appartiene completamente alla tradizione bucolica, neppure nelle sue espressioni più vicine alla poesia erotica:⁵⁵ i pastori che cantano d'amore sono seduti (Polifemo ad id. 11,17) o appoggiati ad un albero (l'innamorato di Amarillide ad id. 3,38; il pastore di ecl. 8,16), e persino Aconzio, verosimile archetipo di amante infelice che si rifugia nella natura solitaria, sembra fosse seduto.⁵⁶

Solo Virgilio adotta dunque per i suoi cantori d'amore la posizione distesa all'inizio e alla fine delle *Bucoliche*, sia pure invertendone il senso dall'uno all'altro, e rinviando il *recubare* di Titiro al Comata delle *Talisie*, il *iacere* di Gallo alla 'Stimmung', se non anche nella lettera, della sua elegia. Per esso tuttavia forse un altro

51) Benché Teocrito lasci volutamente nel vago le ragioni della morte di Dafni, la presenza della fanciulla che lo ama, menzionata da Priapo, e soprattutto l'ostilità di Afrodite, non lasciano dubbi che si tratti di una vicenda d'amore. D'altronde tutte le tradizioni sulla storia di Dafni (le passa in rassegna Hunter 1999, 66-67) parlano d'amore.

52) Benché infatti Teocrito non ne precisi la posizione, non è difficile immaginarlo disteso, mentre ἐτάκετο (v. 65), vicino alla morte.

53) Ὅκα Δάφνης ἐτάκετο, v. 65.

54) Virgilio infatti, pur recuperando da Theocr. 1,71-75 la partecipazione della natura al dolore del personaggio, sottolinea fin dall'inizio l'isolamento di Gallo e la desolazione del paesaggio intorno a lui. In verità il pianto delle rocce e degli arbusti non deriva a Virgilio da Teocrito, ma dall'ampliamento enfatico e iperbolico che dello spunto teocriteo fanno l'*AE* (vv. 32-35) e soprattutto il *BE*.

55) E' ben noto lo stretto legame tra questi due generi, dichiarato da Teocrito nella fondazione stessa di quello bucolico che egli fa nascere dalle sofferenze amorose di Dafni.

56) Cfr. Aristen. 1,10,57 Mazal. Anche per altri modelli elegiaci ellenistici ricorre la posizione seduta: cfr. ad esempio l'Orfeo di Fanocle, fr. 1 Pow.

possibile modello è in un'operetta assegnata tradizionalmente alla bucolica ma di fatto a cavallo tra questa e la poesia erotica. Si tratta dell'*Adonidis Epitaphium*, che a sua volta pure discende dal Dafni di Theocr. 1, benché l'autore modifichi la situazione del pastore morente in quella del giovane già morto.⁵⁷ L'interesse con cui gli elegiaci latini hanno rielaborato il testo di Bione⁵⁸ e hanno adattato al loro genere la vicenda del mitico giovane, così vicina al loro gusto per il suo connubio di amore e morte, potrebbe suggerire un modello galliano, anche perché altri indizi sembrano collegare il mito di Adone alla produzione di Gallo. Particolare importanza in tal senso sembra assumere l'accenno ad Adone nella stessa ecl. 10, a breve distanza dalla presentazione di Gallo, entro un inserto in cui, rompendo la finzione narrativa, l'autore si rivolge direttamente all'amico.⁵⁹ Anche perché – è stato notato – il verso su Adone (*et formosus ovis ad flumina pavit Adonis*, v. 18) somiglia molto ad un frammento di Euforione (fr. 43 Pow.⁶⁰) dedicato allo stesso personaggio.⁶¹ Non solo; l'imitazione dell'esametro euforioneo si riconosce anche nel distico di Prop. 2,34,91–92 dedicato a Gallo⁶²

57) Fin dall'inizio del componimento, infatti, Adone è presentato morto e il suo ruolo è solo quello di oggetto passivo del dolore di Afrodite e di tutta la natura. Cfr. al v. 7: κείται καλὸς Ἄδωνις.

58) Sull'attribuzione del poemetto cfr. Legrand 1927, 156 e n. 2; 193; Fantuzzi 1985, 139–140; Schmidt 1972, 69–91. Tra gli elementi che fanno propendere per l'attribuzione dell'*AE* a Bione ci sono le citazioni del testo nel *Bionis Epitaphium*, con cui l'autore potrebbe aver voluto rendere omaggio al poeta. Su Adone negli elegiaci latini cfr. per Properzio Papanghelis 1987, 65–67, e Fantuzzi / Hunter 2004, 187–190; Gagliardi 2018b; per Ov. amor. 3,9 Reed 1997; Gagliardi 2018a.

59) E' interessante notare come ai vv. 16–18 Virgilio interrompa la presentazione di Gallo, ricalcata su Theocr. 1,66 ss., per rivolgersi direttamente all'amico, esortandolo a non disprezzare il mondo bucolico: su questo enigmatico passo, che racchiude forse qualche riferimento a testi galliani, cfr. Gagliardi 2014, ad loc., 124–128.

60) Κόκκυτος (τόσσα) μόνος ἀφ' ἑλκεα νίψεν Ἄδωνιν. L'integrazione (τόσσα) è stata proposta da Stroh 1971, 229, contro (τοι) dello Scaligero.

61) In particolare colpisce l'*ordo verborum* con il verbo seguito dal nome proprio in chiusa: quando si consideri poi che il verbo greco νίψεν può essere agevolmente tradotto con *lavit* e che Virgilio ha invece *pavit* nella stessa posizione, appare intrigante ipotizzare che il poeta latino abbia leggermente modificato il verso euforioneo (o più verosimilmente la traduzione fattane da Gallo) per adattarlo al suo contesto bucolico.

62) *Et modo formosa quam multa Lycorida Gallus / mortuus inferna vulnere lavit aqua.*

e dunque, considerando lo stretto rapporto di questo poeta con Euforione, che egli ... *transtulit in latinum sermonem*, come ci viene detto da Serv. ad ecl. 10,1,⁶³ si è avanzata da più parti l'ipotesi che Gallo avesse potuto trattare di Adone nella sua opera, o autonomamente, o come rielaborazione o traduzione del suo *auctor*.⁶⁴ In tal caso il *iacere* dell'ecl. 10 potrebbe anche essere letto come omaggio di Virgilio all'opera di Gallo, destinato a proseguire nell'*exemplum* del v. 18. Ma il poeta potrebbe aver utilizzato l'allusione anche per mescolare elementi della poesia d'amore e di quella bucolica, ovvero per 'bucolicizzare' aspetti di quella erotica.⁶⁵ Si attuerebbe in tal modo la fusione dei due modelli dell'ecloga, quello bucolico di Teocrito e quello elegiaco di Gallo, che per tutto il componimento si inseguono e si confondono, dandogli la sua precipua caratterizzazione.⁶⁶ In tale ottica fondamentale apparirebbe per Virgilio l'*AE*, in cui l'imitazione del Dafni teocriteo si sposta marcatamente sul versante erotico.⁶⁷ Il mitico Adone infatti, assimilato a Dafni, ma profondamente diverso da lui, finisce in realtà per somigliare molto al Gallo dell'ecl. 10, raffinato cittadino e poeta d'amore, capitato quasi

63) Per la bibliografia sui rapporti tra Gallo e la poesia di Euforione, cfr. Boucher 1966, 77–83; Ross 1975, 39–46; Crowther 1983, 1631–1632 e note; Hollis 2007, 230–232.

64) Cfr. Boucher 1966, 91 n. 63; Stroh 1971, 229 e n. 7; Fedeli 2005, 1008; Du Quesnay 1979, 62 e 220 n. 215; Hollis 2007, 232; Cairns 2006, 144.

65) Per Adone in realtà Virgilio trova questo processo già compiuto in embrione in Theocr. 1,109–110 e 3,46–47, in cui il giovane amante di Afrodite compare in veste di pastore. Che siano questi *loci* teocritei (in particolare, ovviamente, id. 1,109–110) il modello di ecl. 10,18, come comunemente si afferma, non esclude la presenza di altre suggestioni, finemente intrecciate con esso: la struttura del v. 18, con il verbo e il nome di Adone in chiusa, ricorda infatti troppo da vicino quella di Euphor. fr. 43 Pow. per non far sospettare che sia voluta. Interessante è anche un passo properziano, 2,10,25–26, *nondum etiam Ascraeos norunt mea carmina fontis / sed modo Permessi flumine lavit Amor*, di probabile imitazione galliana (cfr. Nicastrì 1984, 24), dove *lavit* ha la stessa posizione metrica del *pavit* virgiliano e la clausola ha analoga struttura con il verbo seguito dal nome proprio.

66) Si pensi ad esempio già all'inizio alla figura di Aretusa, che fonde in sé l'allusione alla patria di Teocrito e alla tematica erotica dell'ecloga, o allo stesso Dafni, con il personaggio teocriteo trasformato in un amante infelice dell'elegia, o ancora al tema degli estremi del mondo dei vv. 65–68, che 'traduce' l'imitazione di Theocr. 7,111–114 nei toni e nello spirito dell'elegia d'amore. E l'elenco potrebbe continuare.

67) Di fatto l'*AE* ha come elemento bucolico solo l'imitazione di Theocr. 1, staccato però dall'ambientazione pastorale.

per caso in Arcadia e incapace, nonostante i suoi sforzi, di inserirsi in quel mondo. Suo modello resta dunque sì il Dafni teocriteo, ma ‘riletto’ attraverso l’Adone dell’*AE*, che più si avvicina alla realtà umana e all’immagine che Gallo dava verosimilmente di sé nella sua opera, presentandosi come amante, oltre che come poeta d’amore.

Gli elegiaci latini

Proprio come il *Tityrus recubans* di ecl. 1,1, anche il *Gallus iacens* di ecl. 10,14 troverà fortuna, sia pure nell’ambito relativamente ristretto dei poeti elegiaci. L’immagine del poeta disteso alla porta dell’amata o – metaforicamente – prostrato nel dolore, ma soprattutto morente o morto, circondato dal dolore dei suoi cari e in particolare della *puella*, deve a mio avviso qualcosa al Gallo dell’ecl. 10 o a quei passi della sua poesia a cui potrebbe a sua volta aver attinto Virgilio, se era stato Gallo per primo a presentarsi in tal modo. Di particolare interesse per il nostro discorso è la scena, prediletta dagli elegiaci, della prefigurazione della propria morte, presentata a volte nei dettagli e seguita dalla descrizione del funerale, della tomba e dell’iscrizione funeraria. E’ un tema che trova le sue elaborazioni più frequenti e compiute in Properzio, ma non manca in Tibullo e, occasionalmente, in Ovidio.⁶⁸ Ad esso si mescola, in alcune occorrenze, il ricordo di Adone, che diviene *exemplum* e motivo di ammonimento per la *puella*, a cui viene proposto il dolore inconsolabile di Venere. Ciò accade in modo vistoso in Prop. 2,13,17–58, una delle espressioni più ampie delle fantasticherie di morte del poeta, in cui l’accenno alla vicenda di Adone, citata come *exemplum* a vv. 53–56,⁶⁹ si traduce in una scoperta imitazione dell’*AE*.⁷⁰ Ciò fa

68) Cfr. ad esempio Tib. 1,1,59–68; 2,4,43–50; 2,5; 2,6,9–44; Prop. 1,7,21–26; 1,19; 2,1,71–78; 2,8,17–28; 2,13,17–58; 2,24–49–52; 2,27; 3,1,33–38; 3,16,21–30; Ov. amor. 2,10,35–38 (parodico); amor. 3,9.

69) *Testis cui niveum quondam percussit Adonem / venantem Idalio vertice durus aper; / illis formosus iacuisse paludibus, illuc / diceris effusa tu, Venus, isse coma.* Per le citazioni di Prop. 2,13 seguo l’edizione di Fedeli 2005.

70) L’influsso dell’*AE* su Prop. 2,13 è stato posto in luce da Papanghelis 1987, 65–68, e Fantuzzi / Hunter 2004, 187–190. Che modello della scena sia proprio l’*AE* e non qualche altra fonte sul mito di Adone è reso evidente dalle riprese lessicali (la più vistosa è quella di χιόνεος in *niveus* a v. 53): André 1949, 375 n. 39, sostiene che

del poemetto bioneo un punto di riferimento per questa caratterizzazione del poeta elegiaco morente,⁷¹ ma accanto ad esso Prop. 2,13 risente con ogni probabilità anche dell'influsso di Tib. 1,3,53–82, in cui pure il poeta, malato in terra straniera, prevede la propria morte desolata e la confronta con quella che avrebbe avuto in patria, confortata dal pianto di Delia. Rispetto al trattamento tibulliano è proprio Properzio che, ampliando il motivo⁷² fino a farne il soggetto di un'ampia parte del componimento (o dell'intera elegia, se si accetta la divisione di 2,13 in due testi distinti⁷³), introduce il richiamo al mito di Adone, assente in Tibullo. Su questa strada lo seguirà Ovidio nel suo epicedio per la morte di Tibullo ad amor. 3,9, in cui mescolerà e arricchirà le citazioni tibulliane (*in primis*, ovviamente, di 1,3) con richiami all'*AE* e con allusioni a Prop. 2,13.

Non mi pare tuttavia che il vistoso richiamo all'Adone morto e compianto dell'*AE* esaurisca tutti i possibili archetipi della figura dell'amante elegiaco morto o morente. Indubbiamente la scena del poeta amante disteso sul letto di morte e circondato dal pianto dei presenti trova in quella di Adone compianto da Venere e dalla natura intera una precisa corrispondenza,⁷⁴ tanto più che nell'*AE* l'enfasi è tutta sul dolore della dea, così come in Prop. 2,13 e in Ov. amor. 3,9 (ma anche in Tib. 1,3) l'accento è sul dolore della

niveus fosse stato creato dai poeti latini proprio per imitare χιόνεος, ma non menziona poi questo locus properziano tra le occorrenze del termine, come notano Fantuzzi / Hunter 2004, 188 n. 188.

71) A giudizio di Cairns 2006, 144, l'*exemplum* di Adone ai vv. 53–56 potrebbe derivare da un'imitazione di Gallo.

72) Il che fa ragionevolmente ipotizzare la posteriorità cronologica di Prop. 2,13 rispetto a Tib. 1,3. Sulla datazione dell'elegia tibulliana, tenendo conto che la spedizione di Messalla va datata a non oltre il 28, cfr. Perrelli 2002, 89.

73) Oggi si tende a sostenere l'unità del testo, ma non è facile motivare il brusco passaggio dalla prima parte, di tema prettamente letterario, con l'affermazione dell'autore, in un'ottica callimachea, della propria fedeltà all'elegia d'amore, e la seconda, con la prefigurazione della propria morte, del funerale e del lutto di Cinzia. Anche la notevole coerenza tematica all'interno di ciascuna delle due parti lascia pensare che possa trattarsi di due elegie distinte. Tra chi preferisce dividere il testo cfr. Fedeli 2005, 361–365, mentre tra gli unitari cfr. Papanghelis 1987, 50–53, Heyworth 1992, 45–48, e Fantuzzi / Hunter 2004, 187.

74) Benché, ovviamente, nell'ambientazione 'cittadina' dell'elegia latina venga eliminato lo scenario naturale in cui era presentata la morte di Adone nell'*AE*.

puella,⁷⁵ vagheggiato quasi come consolazione dall'amante o auspicato nel timore che ella possa con il tempo dimenticarsi di lui. Particolarmente gradito ai poeti elegiaci è poi il clima languido dell'*AE*, con la sua commistione di amore e morte e la sua 'rilettura' in senso erotico di elementi e momenti del rituale funerario.⁷⁶ Il poemetto di Bione manca tuttavia di un aspetto indispensabile per gli elegiaci latini nella caratterizzazione dell'amante morente, e cioè la connotazione di poeta, che per essi è importante almeno quanto quella di innamorato. L'amante elegiaco è infatti in primo luogo poeta d'amore. A questo limite sopperisce, io credo, il Gallo dell'ecl. 10, la cui qualifica di poeta, imprescindibile per lo svolgimento del testo, è posta in piena luce dall'assimilazione a Dafni. Nel Gallo virgiliano gli elegiaci trovano infatti la rappresentazione completa del poeta d'amore disteso nel suo dolore, che è poi la ragion d'essere della sua produzione. In lui, metaforicamente moribondo (*peribat*, v. 10), vedono peraltro anche attuata quella familiarità con il pensiero della propria morte (vv. 33–34)⁷⁷ che costituisce tanta parte della 'Stimmung' elegiaca. Certo, il Gallo dell'ecl. 10 è solo, mentre gli amanti morenti dell'elegia di Properzio e Ovidio sono in compagnia delle loro *puellae*, ma questa non mi sembra una difficoltà insormontabile, giacché anche in Tib. 1,3 il moribondo è solo e la morte confortata dalla presenza di Delia è solo una sua fantasticheria. Il motivo infatti può essere declinato in modi anche molto diversi, come attestano gli esiti di Tibullo, Properzio e Ovidio.

Il Gallo virgiliano mi sembra insomma una sintesi compiuta degli elementi più importanti della rappresentazione elegiaca dell'innamorato morente. Rimane pur sempre il dubbio che questo risultato potesse essere stato raggiunto già da Gallo, e che Virgilio

75) L'*exemplum* di Venere ha diverse funzioni: oltre a nobilitare la reazione di affetto e di attaccamento della donna all'amante perduto, il comportamento della dea può anche essere indicato all'amata di cui si teme l'oblio dopo la morte come quello più giusto da seguire alla perdita dell'uomo amato: cfr. Fedeli 2005, 382.

76) Si veda ad esempio il particolare del letto, che da alcova d'amore diviene letto funebre del giovane morto, o quello, sottolineato da Fedeli 2005, 391, dei baci dati al defunto, che interpreta in un'ottica erotica l'usanza antropologicamente ben attestata di cogliere l'anima del morente nel suo ultimo respiro (su questo gesto cfr. la lunga nota di Pease 1935, ad Aen. 4,684, 524–525).

77) *O mihi tum quam molliter ossa quiescant / vestra meos olim si fistula dicat amores.*

lo abbia solo ripreso dallo stesso testo a cui hanno attinto anche gli elegiaci, adattandolo al contesto bucolico e trasformando l'idea della morte (che pure attribuisce al suo personaggio a vv. 33–34) nel *perire* figurato di v. 10. Se anche così fosse, a Virgilio resterebbe il merito di aver saputo rielaborare, pur lasciandogli la sua specificità, un elemento tipico della sensibilità e del gusto elegiaci per inserirlo in un discorso poetico di grande peso e farne addirittura, nel confronto e nel contrasto con l'immagine iniziale di Titiro, la sintesi ultima del suo messaggio sui limiti della poesia.

La corrispondenza con Titiro *recubans* lascia credere che l'elaborazione di Gallo *iacens* si debba a Virgilio, in funzione dell'equilibrio dell'opera e della ricercata corrispondenza tra inizio e fine. Naturalmente il dubbio che egli possa aver trovato qualche spunto in tal senso nella poesia di Gallo rimane, così come resta impossibile da definire ulteriormente il verosimile rapporto con Adone, per il quale pure sembra di poter ipotizzare un legame con Gallo. Purtroppo, nel buco nero della sua poesia, l'esame dei testi a nostra disposizione non contribuisce a chiarire, ma piuttosto a complicare i dubbi e le supposizioni. In questa situazione la strada più sicura e lineare da seguire rimane dunque quella che partendo da Teocrito e grazie alla straordinaria rielaborazione virgiliana, che la carica di senso, consegna alla futura tradizione bucolica europea l'immagine del pastore disteso a cantare nella natura.

Bibliografia

- André, J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949.
 Boucher, J. P., *Caius Cornélius Gallus*, Paris 1966.
 Breed, B. W., *Pastoral Inscription. Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London 2006.
 Cairns, F., *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972.
 Cairns, F., *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge 2006.
 Clausen, W. V., *Virgil, Eclogues*, with an introduction and Commentary by W. V. Clausen, Oxford 1994.
 Coleman, R., *Vergil, Eclogues*, edited by R. Coleman, Cambridge 82001.
 Conington, J. / 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.
 Conte, G. B., *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.

- Crowther, N. B., Cornelius Gallus. His Importance in the Development of Roman Poetry, ANRW II 30,3, 1983, 1622–1648.
- Cucchiarelli, A., Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina, Roma 2012.
- Davis, G., Parthenope: The Interplay of Ideas in Vergilian Bucolic. Leiden / Boston 2012.
- Du Quesnay, I. M. L. M., From Polyphemus to Corydon: Virgil, *Eclogue* 2 and the *Idylls* of Theocritus, in: D. West / T. Woodman (edd.), Creative Imitation and Latin Literature, Cambridge 1979, 35–70.
- Du Quesnay, I. M. L. M., Vergil's First Eclogue, in: F. Cairns (ed.), Papers of the Liverpool Latin Seminar 3, Liverpool 1981, 29–182.
- Fabre-Serris, J., Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes, Villeneuve d'Ascq 2008.
- Fantuzzi, M., *Bionis Smyrnaei: Adonidis epitaphium*, testo critico e commento di Marco Fantuzzi, Liverpool 1985.
- Fantuzzi, M. / R. Hunter, Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry, Cambridge 2004.
- Fedeli, P., Properzio, Elegie. Libro II. Introduzione, testo e commento di Paolo Fedeli, Cambridge 2005.
- Gagliardi, P., Le *Talisie* teocritee nell'*ecl.* 6 di Virgilio, in: *MNEMOSYNON*. Miscelanea di studi letterari in memoria di Donato Gagliardi, Napoli 2001, 237–258.
- Gagliardi, P., Dafni e Gallo nell'*ecl.* 10 di Virgilio, *A&A* 57, 2011, 56–73.
- Gagliardi, P., Commento alla decima ecloga di Virgilio, Hildesheim / Zürich / New York 2014 (Spudasmata 161).
- Gagliardi, P., Properzio nell'epicedio ovidiano per Tibullo: *Ov. amor.* 3,9 e il dialogo con l'elegia d'amore, *AClass* 61, 2018, 38–52. (= Gagliardi 2018a)
- Gagliardi, P., Adone nella poesia di Properzio, *Eirene* 2018 (forthcoming). (= Gagliardi 2018b)
- Garson, R. W., Theocritean Elements in Virgil's *Eclogues*, *CQ* 21, 1971, 188–203.
- Heyworth, S. J., Propertius 2.13, *Mnemosyne* 45, 1992, 45–59.
- Hollis, A. S., Fragments of Roman Poetry, c. 60 BC – AD 20, Oxford / New York 2007.
- Hubbard, T. K., 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, 79–109 (= MD 34, 1995, 37–67).
- Hunter, R., Theocritus. A Selection: *Idylls* 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13, edited by Richard Hunter, Cambridge 1999.
- Karakasis, E., Song Exchange in Roman Pastoral, Berlin / New York 2011.
- Klingner, F., Virgil. *Bucolica Georgica Aeneis*, Zürich / Stuttgart 1967.
- de La Cerda, J. L., P. Virgilii Maronis *Bvcolica et Georgica: argvmentis, explicationibus, notis illustrata*. Coloniae Agrippinae, 1628.
- Legrand, P., *Bucoliques grecs*, II, Paris 1927.
- Lipka, M., Language in Vergil's *Eclogues*, Berlin / New York 2001.
- Michelazzo, F., Enc. Virg., s. v. Melibeo, III, Roma 1987, 458–461.
- Negri Rosio, A. M., Enc. Virg., s. v. umbra, V, Roma 1990, 378–384.
- Nicastri, L., Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana, Napoli 1984.
- Papanghelis, T. D., Propertius: a Hellenistic Poet on Love and Death, Cambridge 1987.

- Pease, A. S., *P Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, Cambridge 1935.
- Perkell, C., *On ecl. 1, 79–83*, TAPhA 120, 1990, 171–181.
- Perrelli, R., *Commento a Tibullo, Elegie, libro I*, Soveria Mannelli 2002.
- Pöschl, V., *Die Hirtendichtung Vergils*, Heidelberg 1964.
- Reed, J., *Ovid's Elegy on Tibullus and Its Models*, CPh 92, 1997, 260–269.
- Richter, A., *Virgile. La huitième bucolique*, Paris 1970.
- Ross, D. O., *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975.
- Rumpf, L., *Extremus labor. Vergils 10. Ekloge und die Poetik der Bucolica*, Göttingen 1996.
- Schmidt, E. A., *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, München 1972.
- Seng, H., *Vergils Eklogenbuch. Aufbau, Chronologie und Zahlenverhältnisse*, Hildesheim 1999.
- Serrao, G., *Enc. Virg., s.v. Teocrito, V*, 1990, 110–118.
- Snell, B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it., Torino ²2002.
- Solodow, J. B., *Poeta impotens: the Last Three Eclogues*, Latomus 36, 1977, 757–771.
- Stroh, W., *Die römische Liebeselegie als werbende Dichtung*, Amsterdam 1971.
- Traina, A., *La chiusa della I ecloga virgiliana (vv. 82–83)*, *Lingua e stile* 3, 1968, 45–53 = *Poeti latini (e neolatini)*, I, Bologna ²1986, 175–188.
- Traina, A., *Musica e poesia nelle Bucoliche di Virgilio*, *Aufidus* 24, 1994, 152–158 = *Poeti latini (e neolatini)* V, Bologna 1998, 69–76.
- Weiss, I. M., *Comatas und Daphnis: am Anfang der bukolischen Spiegelungen*, in: H. Seng / I. M. Weiss (edd.), *Bukoliasmos. Antike Hirtendichtung und neuzeitliche Transformationen*, Würzburg 2016, 9–30.

Potenza

Paola Gagliardi