

# Uno schema particolare e l'architettura del *liber* bucolico virgiliano

PAOLA GAGLIARDI

Le *ecll.* 1, 5 e 10, collocate nei punti chiave dell'*incipit*, del centro e della chiusa del *liber* bucolico virgiliano, sono legate da una serie di corrispondenze, anche formali non sempre opportunamente valorizzate, ma fondamentali per ricostruire il pensiero dell'autore e lo sviluppo poetico dell'opera. Notevole è in esse la presenza di una struttura quadrimembre, di ampiezza diversa, caratterizzata dalla disposizione regolare delle parti e talvolta dall'anafora; è uno schema variato nelle diverse occorrenze, ma sempre riconoscibile, impiegato per esprimere, dal punto di vista concettuale, un'idea universale, una realtà immutabile a cui dà solennità e forza l'accostamento con realtà naturali o con situazioni precise. Tale struttura compare per la prima volta ad *ecl.* 1,59-63 nelle parole di Titiro, in cui ha la forma di una serie di ἀδύνατα:

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi  
et freta destituent nudos in litore piscis,  
ante pererratis amborum finibus exul  
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,  
quam nostro illius labatur pectore vultus.

I quattro elementi dell'insieme sono rappresentati da due realtà naturali (i cervi e i pesci) e due umane (i gruppi di esuli nelle parti opposte del mondo), ma solo queste ultime vengono riprese e significativamente modificate a vv. 64-66 nella risposta di Melibeo:

At nos hinc alii sitientis ibimus Afros,  
pars Scythiam et rapidum cretae ueniemus Oaxen  
et penitus toto divisos orbe Britannos.

Lo stesso schema è riproposto ad *ecl.* 5,76-78:

Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit,  
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,  
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.

Dei versi di Titiro è qui richiamato il tono di benedizione<sup>1</sup>, ma invece degli ἀδύνατα c'è la rappresentazione di fenomeni normali della natura. Quasi una sintesi delle due proposte del motivo è poi nell'*ecl.* 10, in cui ai vv. 29-30 Pan riafferma l'immutabilità dei ritmi naturali, evocando *ecl.* 5,76-78:

Nec lacrimis crudelis Amor, nec gramina rivis,  
nec cytiso saturantur apes, nec fronde capellae.

Ai vv. 64-68, infine, rispondendo idealmente al dio, ma richiamando inevitabilmente le parole di Melibeo, Gallo ripropone il τόπος dei 'confini del mondo':

Non illum nostri possunt mutare labores  
nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus  
Sithoniasque nives hiemis subeamus aquosae,  
nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo,  
Aethiopum versemus ovis sub sidere Cancri.

Degno di nota è il fatto che nella forma regolare in due versi, in cui gli elementi occupano un emistichio ciascuno, divisi dall'anafora, lo schema è particolarmente sfruttato nell'*ecl.* 10, in cui, oltre che ai vv. 29-30, compare anche ai vv. 42-43 (*hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori, / hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo*)<sup>2</sup>, sia pure senza l'intento di affermare un concetto, ma solo entro una descrizione. La circostanza ha fatto addirittura immaginare che in questa forma esso potesse risalire alla poesia di Gallo<sup>3</sup>, a cui anche per questa via Virgilio farebbe omaggio nell'ecloga a lui dedicata.

Questo gioco di rimandi si iscrive nel reticolo di allusioni che le tre ecloghe condividono e che contribuisce a fare di esse dei punti fermi nel-

---

<sup>1</sup> Questa formulazione appare così significativa al poeta per esprimere una benedizione, che egli la riutilizza, in forma appena ampliata, nel ringraziamento di Enea a Didone per l'ospitalità accordata ai Troiani ad *Aen.* 1,607-610: *In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt, / quo me cumque vocant terrae.*

<sup>2</sup> Esso compare anche, ma con soli tre elementi ad *eccl.* 7,49-51; 9,40-42 e 60-62.

<sup>3</sup> Ne ipotizza un'origine galliana Wills 1996, 358-361.

l'architettura della raccolta<sup>4</sup>. È dunque solo alla luce di questi richiami che l'insistenza su questo schema e sulle sue variazioni può essere pienamente compresa, ed è perciò che l'analisi dei rapporti tra i tre testi costituisce la necessaria premessa al nostro discorso.

Dall'*ecl.* 1 alla 5 si svolge la prima metà delle *Bucoliche*. Ad aprirle è – emblematicamente – l'opposizione tra Titiro e Melibeo, l'uno simbolo dell'ideale mondo bucolico teocriteo, estraneo e indifferente agli eventi e ai dolori della vita reale, l'altro incarnazione della nuova poetica virgiliana, aperta a comprendere e condividere le sofferenze dei personaggi e a riconoscere e subire la violenza distruttiva della storia<sup>5</sup>. Se per Titiro la possibilità di continuare a condurre la vita di prima (che significa poter continuare anche a comporre poesia) è un privilegio eccezionale e unico, per Melibeo l'espulsione dai suoi possessi rappresenta anche l'abbandono del canto (*carmina nulla canam*, dirà significativamente a v. 77), cioè la fine dell'universo pastorale concepito da Teocrito, sfondo essenziale per l'esistenza di quel genere poetico. Già sul nascere, dunque, la bucolica virgiliana indica le cause della sua crisi nell'incapacità di superare con il canto il dolore che ormai invade il mondo fantastico dei pastori. La realtà viola i confini che garantivano alla finzione bucolica di sopravvivere, i pastori perdono quel distacco dalla storia che in Teocrito consentiva la loro serenità: non a caso infatti Titiro, a cui è permesso di rimanere nella condi-

<sup>4</sup> Per certi aspetti accostabile ai brani che abbiamo indicato è anche *ecl.* 2,63-65 (*torva laena lupum sequitur, lupus ipse capellam, / florentem cytisum sequitur lasciva capella, / te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque voluptas*), in cui pure lo schema quadrimembre esprime, attingendo a realtà della natura, l'universalità di un comportamento. Come nelle due occorrenze di *ecl.* 10, per giunta, il suo impiego si riferisce all'amore, la cui forza trascinate è ricondotta ad una legge naturale. Nella misura in cui Coridone si avvicina a Gallo per la condizione di innamorato infelice e per i tratti 'elegiaci' del monologo (cfr. Coleman 2001<sup>8</sup>, 108), lo schema contribuisce a creare un'ulteriore connessione tra i due, anche se nell'*ecl.* 2 sembra avvicinarsi più al linguaggio schematico e alla regolarità delle parole di Pan (*ecl.* 10,29-30), anch'esse su Amore, che alle dolenti constatazioni di Gallo (*ecl.* 10,64-69) sulla natura del dio. Dal punto di vista formale, la formulazione di *ecl.* 2,63-65, con le ripetizioni che scandiscono gli elementi dello schema e la conclusione banalizzante, che restringe al caso personale la constatazione universale appena svolta, mira a riprodurre il linguaggio popolare di Coridone e il tono dei suoi versi *incondita* (v. 4).

<sup>5</sup> Per una lettura di essi come simboli delle due poetiche cfr. Hubbard 2008, 85 e 108, che vede in Melibeo la negazione del mondo pastorale. Pöschl 1964, 10, definisce Titiro «das Urbild des Ilylls».

zione dei personaggi teocritei, manterrà rispetto al dramma degli esuli quella distanza che ha sempre stupito i lettori e che sola può assicurargli la condizione di spirito necessaria a cantare<sup>6</sup>. Fin dall'esordio la poetica teocritea appare così superata e Titiro, unico rappresentante di essa, è isolato e distante dal nuovo mondo interiore che si annuncia. La sua presenza è tuttavia indispensabile per sanare la contraddizione intrinseca alla bucolica virgiliana, che nel suo stesso nascere nega le condizioni della propria esistenza e presenta le cause della sua fine. Titiro (e il suo mondo) è l'unica garanzia che la tradizione bucolica concepita da Teocrito e assunta adesso da Virgilio possa ancora esistere: finché ci sarà chi potrà estraniarsi dalla storia e continuare a vivere la vita materiale e spirituale dei pastori descritta dai poeti, la finzione bucolica potrà continuare e il *liber* virgiliano potrà intraprendere il suo cammino, sia pure segnato dalle ombre che nel finale lo sommergeranno.

Del suo insanabile dualismo tra la visione idealizzata teocritea e quella nuova, condizionata dalla realtà la raccolta virgiliana porta dunque una traccia indelebile già nell'*ecl.* 1, sintetizzata mirabilmente proprio dallo schema che ci siamo proposti di esaminare. Nella struttura a contrasto del componimento, infatti, questo è uno dei momenti in cui più chiara appare la distanza di condizione e soprattutto di sentimenti tra i due protagonisti. Dopo che il *makarismòs* di Melibee gli ha ricordato tutti i benefici di cui, a differenza degli altri, potrà ancora godere (vv. 46-58), Titiro si abbandona ad una professione di devozione per il suo giovane dio (vv. 59-63), nei toni solenni dell'*ἄδύνατον*, affermando con forza l'idea del 'sempre'. La scansione del passo è molto curata: a ciascuno degli elementi dello schema è dedicato un intero verso, così come alla conclusione. L'anafora di *ante* lega i due ambiti distinti, quello tratto dalla natura e quello degli uomini, mentre nel secondo gruppo un'ulteriore anafora, più ravvicinata (*aut ... aut*), unisce i due popoli e i due luoghi, racchiusi in un elegante schema chiastico. Il v. 63, poi, con la conclusione logica e sintattica del pensiero, completa l'architettura dell'insieme risolvendo la sospensione creata dai due *ante*. A ben guardare, però, i tre *ἄδύνατα* sono alquanto particolari,

---

<sup>6</sup> L'indifferenza di Titiro al dramma di Melibee è superata per alcuni studiosi nell'invito finale (cfr. la bibliografia citata da Traina 1986<sup>2</sup>, 177-179 e note, a cui vanno aggiunti Du Quesnay 1981, 95, e Perkell 1990, 172, 176 e 179-180), ma per altri il rifiuto di Melibee (intuibile da *poteras* a v. 79) indica che i due pastori non si incontrano neppure nella chiusa: cfr. ancora Traina 1986<sup>2</sup>, 80 e 187; Breed 2006, 103-107 e 114-115, con bibliografia; altra bibliografia in Negri Rosio 1990, 383, e Michelazzo 1987, 459.

poiché solo il primo è sviluppato in modo tradizionale, con l'immagine dei cervi che pascolano nel cielo<sup>7</sup>, raffinata allusione ai celebri ἀδύνατα di Archil. fr. 122,6-9 W.<sup>8</sup> La successiva scena dei pesci lasciati in secco sulla riva non presenta invece una situazione impossibile o assurda, giacché non è fuori dalla realtà che dopo una tempesta le onde possano spingerli fino alla terraferma<sup>9</sup>.

Il più anomalo è tuttavia il terzo ἀδύνατον, quello dei popoli che si scambiano la patria e vanno a vivere all'estremo opposto della terra<sup>10</sup>. Interessante qui non è solo il ricorso insolito ad un ambito diverso da quello della natura, ma anche la novità dell'idea, per la quale non si conoscono precedenti e che viene perciò ritenuta un'invenzione virgiliana<sup>11</sup>. La sua inclusione tra gli ἀδύνατα da parte di Titiro è un saggio della costante attenzione del poeta alla psicologia dei personaggi, poiché essa traduce lo stato d'animo del pastore, saldamente legato ai possessi appena riottenuti, al quale il pensiero di popoli e luoghi remoti appare quasi irreali, così come favoloso è stato ai suoi occhi il viaggio a Roma, descritto in toni quasi di fiaba ai vv 19-25.

Non a caso proprio su questo punto si innesta la risposta di Melibeo, che nel rielaborare l'ultimo ἀδύνατον di Titiro gli restituisce tutta la sua dolorosa verosimiglianza e lo proietta nel prossimo, amaro futuro degli esuli. Ciò che a Titiro appare assurdo diviene cioè la realtà imminente per gli spodestati. Allo sguardo smarrito di Melibeo i confini del mondo indicati da Titiro si dilatano ulteriormente, e accanto all'estremo oriente e all'occidente, che diventano ancora più lontani (i Britanni *penitus toto divisos orbe*), egli aggiunge il nord e il sud come possibili destinazioni. I

---

<sup>7</sup> Se si legge *aethere* e non *aequore*, pure attestato nella tradizione manoscritta e accolto da qualche commentatore: sulla questione cfr. Cucchiarelli 2012, ad *ecl.* 1,59-63, 161.

<sup>8</sup> Μηδεὶς ἔθ' ὕμεων εἰσορέων θαυμάζετω, / μηδ' ἐὰν δελφῶσι θῆρες ἀνταμειψωνται νομόν / ἐνάλιον καὶ σφιν θαλάσσης ἠχέοντα κύματα / φίλτερον ἠπείρου γένηται, τοῖσι δ' ἤϊ δύνειν ὄρος. Il rapporto con i versi archilochei è sottolineato da Coleman 2001<sup>8</sup>, a v. 59, 85; Cucchiarelli, a vv. 59-63, 161.

<sup>9</sup> Come notano Conington-Nettleship 2007, ad *ecl.* 1,60, 31. Cfr. altresì Tolbert Roberts 1983, 196.

<sup>10</sup> 'Bere l'acqua di un fiume' è espressione comune per 'vivere in un luogo': cfr. *Il.* 2,825; *Aen.* 7,715; *Hor. carm.* 2,1,1; 2,20,20; 4,15,21.

<sup>11</sup> Cfr. Clausen 1994, ad *ecl.* 1,61, 55. Il motivo dei 'confini del mondo' appare qui solo lontanamente riconducibile a Theocr. 7,111-114, assai diverso nel tono e nella formulazione. Su di esso cfr. Oniga 1990, 111-123.

nomi esotici, che nelle parole di Titiro sottolineano la distanza quasi fantastica dei luoghi, si colorano in quelle di Melibeo di un'aura di pauroso sgomento. Il modello di Theocr. 7,111-114, con cui i versi di Titiro condividono l'idea dell'insolito, se non dell'assurdo, è assai più lontano per Melibeo, il cui tono dolente nulla ha a che vedere con le scherzose minacce di Simichida a Pan nell'idillio. Dal punto di vista formale, alla studiata struttura dei versi di Titiro si oppone qui un apparente disordine, che riflette l'agitazione del parlante. Lo schema occupa solo tre versi, di cui quello centrale è diviso tra le regioni del nord e dell'est; i membri sono uniti variamente, prima da un asindeto, poi da *et ... et*, e il loro trattamento ha una diversa ampiezza. Ciascuno è caratterizzato da un aggettivo di senso negativo (*sitientis, rapidum, diviso*), ad eccezione della Scizia, evocata con grande effetto nella sua nudità. Anche il brusco mutamento di soggetto da *nos*, marcato in apertura del v. 64 dopo l'altrettanto forte *at*, a *pars*, senza però mutare la persona verbale, che resta al plurale, indica la tensione di Melibeo e disegna il vagare casuale degli esuli, sperduti in luoghi ignoti e lontani.

Così già la prima occorrenza del nostro schema nelle ecloghe mostra un'interessante complessità, ma anche, nelle mani dell'autore, una grande duttilità nel sottoporsi ad ardite variazioni: con il ricorso all'ἄδύνατον e subito dopo la sua negazione egli riesce infatti a dare voce alle reazioni e alle emozioni opposte dei personaggi, sottolineando la centralità del dramma delle confische e la grande distanza dal modello teocriteo.

Dopo aver proseguito il dialogo con Teocrito sul terreno del confronto nelle *ecll.* 2 e 3 e su quello del superamento nella 4, in cui i confini del genere bucolico vengono oltrepassati (*paulo maiora canamus*, v. 1...), l'*ecll.* 5 conclude la prima metà della raccolta riecheggiando il tono gioioso della precedente. Per il suo carattere di conclusione, sia pure solo provvisoria, essa fa in qualche modo da sintesi del discorso svolto e al tempo stesso anticipa gli sviluppi della seconda metà dell'opera. La struttura nettamente bipartita del componimento, diviso tra morte e vita, lamento e canto di gioia, si presta infatti bene a sintetizzare i due poli opposti delle *Bucoliche*, anticipati nell'*ecll.* 1: nella 5, però, è il tono gioioso del canto di Menalca a lasciare l'impressione più duratura rispetto agli accenti dolenti di quello di Mopso. La morte, con il suo strascico di dolore, appare ora una tappa per il raggiungimento di una nuova, inalienabile felicità. Il tema drammatico del primo idillio teocriteo (benché, coerentemente con la poetica alessandrina, esso non sia trattato in toni cupi o strazianti) è dapprima ri-

preso e sviluppato oltre Teocrito stesso (che si era fermato al momento della morte di Dafni)<sup>12</sup>, a riprova della capacità di Virgilio di stare alla pari con il suo modello<sup>13</sup>, ma è poi superato in una nuova, rassicurante visione di armonia e di pace<sup>14</sup>. Il Dafni che con la sua morte forniva la materia del canto bucolico<sup>15</sup> diviene così il protettore di quella vita dei pastori che sola consente l'esistenza della loro poesia. Il dramma di Melibeo, il disgregarsi del mondo bucolico ideale sembrano superati, giacché Dafni divinizzato assicura la durata e l'immutabilità dell'universo pastorale. La figura del giovane *deus* che nell'*ecl.* 1 consentiva solo a pochi *fortunati* di mantenere in vita l'ambiente e il canto bucolici assume ora con Dafni tratti universali e dona a tutti i pastori la stabilità e la sopravvivenza. La realtà violenta e dolorosa che turbava la pace e negava la possibilità del canto appare lontana e Dafni sembra garantire che essa non verrà a sconvolgere ancora i ritmi della vita bucolica.

Le condizioni del mondo idealizzato di Teocrito sembrano finalmente ristabilite e non a caso, infatti, l'ambientazione e lo scenario dell'*ecl.* 5 sono pienamente teocritei, cioè avulsi da qualsiasi legame con la realtà storica<sup>16</sup>, così che la bucolica virgiliana sembra aver finalmente mutuato dal modello la necessaria indifferenza agli eventi contemporanei. Ma in realtà non è così: al di là infatti della possibile allusione alla morte e divinizza-

---

<sup>12</sup> Cfr. Conington-Nettleship 2007, 64; Clausen 1994, 152; Cucchiarelli 2012, 280.

<sup>13</sup> Cfr. Cucchiarelli 2012, a vv. 45-47, 305.

<sup>14</sup> Già nell'*ecl.* 3, e a maggior ragione nella 5, Menalca rappresenta la deviazione da Teocrito e simboleggia la bucolica virgiliana: cfr. Hubbard 1998, 68 e 86. *Contra*, Seng 1999, 26, nei due personaggi vede due distinti momenti della bucolica virgiliana e ritiene Mopso il più innovativo, mentre Menalca gli appare più legato alla tradizione teocritea, come dimostrerebbe la composizione a lui attribuita delle *ecll.* 2 e 3.

<sup>15</sup> Sul carattere fondante dei dolori di Dafni per la tradizione bucolica cfr. Hunter 1999, 75; Breed 2006, 112 e 118; Davis 2012, 80-81; Karakasis 2011, 156.

<sup>16</sup> Anche all'interno del componimento ci sono forti richiami a Teocrito, non solo nella scelta di Mopso di proseguire la narrazione dell'*id.* 1, ma anche nel linguaggio e nelle immagini con cui Menalca elogia il canto dell'interlocutore, una scelta che ribadisce la collocazione di Mopso in un ambito ancora strettamente teocriteo (cfr. Theocr. 1,7-8: Ἄδιον ὦ ποιμᾶν τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχῆς / τῆν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ; PsTheocr. 8,78: ἀδὺ (ἀδὺ δὲ τῷ θέρεος παρ' ὕδωρ ῥέον αἰθριοκοιτῆν, e Verg. *ecl.* 5,45-47: *Tale tuum carmen nobis, divine poeta, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo*).

zione di Cesare nella vicenda di Dafni, che da sempre ha polarizzato l'attenzione degli studiosi<sup>17</sup>, il sogno di pace e sicurezza affidato alla protezione di un uomo divinizzato richiama troppo da vicino le attese e le speranze contemporanee, che nell'*ecl.* 4 hanno appena trovato la loro espressione più alta.

In tal modo anche nell'*ecl.* 5 la poesia bucolica si fa riflessione sui dilemmi dell'attualità, a cui però, diversamente dalla 1, cerca di dare una risposta positiva, sia pure collocandola – paradossalmente – in un mondo di per sé irreale. Non potrebbe essere che così, a metà dell'opera, quando l'universo bucolico ha ancora bisogno di sopravvivere e cerca in sé stesso, in un 'altrove' protettivo e benefico, le ragioni per farlo. Ecco perché alle espressioni di gratitudine di Titiro, che dal confronto con la dolorosa realtà degli altri traevano i toni irreali dell'*ἀδύνατον*, corrisponde qui lo stesso atteggiamento di devozione verso il divino benefattore, ma l'idea dell'eternità del sentimento è affidata al raffronto con situazioni ed esperienze quotidiane, certe e immutabili. Se dunque il tema della riconoscenza verso il benefattore divino accomuna in modo evidente le due ecloghe e rivela, con la ripresa nell'*ecl.* 5, la sua importanza nella prima metà dell'opera (scompare invece completamente nelle ecloghe successive), il suo trattamento ha caratteristiche opposte: nello sconvolgimento dell'universo pastorale dell'*ecl.* 1 la prospettiva della continuità è un privilegio eccezionale, una condizione quasi irrealizzabile. Anche nell'*ecl.* 5 l'esistenza del mondo bucolico è minacciata dalle reazioni anomale della natura alla morte di Dafni (vv. 36-39), e infatti anche qui compaiono gli *ἀδύνατα*, e sono di segno negativo, descrivono una natura che ha perso le sue leggi. Ma quella morte, per quanto sconvolgente, è anch'essa un evento naturale e la violenza e il dolore che porta rientrano nei ritmi normali della vita, giacché essa non è dovuta a forze esterne e distruttive<sup>18</sup>. Ne può anzi addi-

---

<sup>17</sup> L'ipotesi, antica, è attestata da Serv. auc. ad *ecl.* 5,20, 29, 34, 44, 56 (cfr. altresì Serv. a v. 54), ed è stata generalmente accolta dai commentatori: cfr. Conington-Netteship 2007, 64; Coleman 2001<sup>8</sup>, 173; Otis 1964, 133 e 135; Klingner 1967, 96. Per una rassegna degli studiosi moderni che sostengono l'identificazione con Cesare cfr. Martinez Astorino 2006, 89-100, e Kronenberg 2016, 30-31 e note. Per le altre identificazioni proposte, cfr. Karakasis 2011, 169, nota 73, e Farrell 2016, 411.

<sup>18</sup> Theocr. 1 lascia misteriose le ragioni della morte di Dafni (su cui cfr. Hunter 1999, 63-66). Sulla difficoltà di decifrare la vicenda del mitico pastore nell'idillio cfr. anche Alpers 1979, 23; Walker 1980, 39. Il testo teocriteo rimane oscuro per l'assenza, nel testo, delle ragioni dell'ostilità di Dafni verso Afrodite e nessuna



rittura derivare una benedizione e può rinascere la vita, come avviene nel consueto alternarsi di queste due realtà<sup>19</sup>. L'alterazione iniziale deve dunque venir superata, la normalità dev'essere ripristinata: è ciò che il canto di Menalca afferma nel proclamare la devozione dei pastori per Dafni. Le realtà più normali e consuete, tratte dalla vita degli animali, costituiscono così il termine di confronto ideale per misurare la solidità del sentimento verso il benefattore. L'elegante schema quadrimembre, con i suoi elementi in perfetta simmetria, è scandito dall'anafora di *dum* che richiama quella più articolata di *ante ad ecl.* 1,59-63, ma restringe ogni elemento ad un emistichio. L'intento di stabilire un rapporto con le parole di Titiro è evidente, e altrettanto chiaro è l'invito al lettore a notare le differenze, oltre che le analogie: gli ἀδύνατα vengono negati, come aveva fatto Melibeo, ma in senso opposto. Il pastore spodestato aveva trasformato in una triste realtà ciò che a Titiro, nella sua sicurezza, appariva inverosimile, e l'avverarsi degli ἀδύνατα finiva per ribadire l'assurdità di un mondo sconvolto, in cui tutto diventa possibile e non ci sono più certezze. Al contrario, le parole di Menalca rovesciano in positivo gli ἀδύνατα di Titiro, opponendo ad essi la naturalezza di realtà e situazioni ben note all'esperienza quotidiana e radicate nei ritmi della vita. Su queste basi l'universo bucolico fonda la sua esistenza e la sua poesia trova la garanzia della continuità: superando il punto di partenza teocriteo, questa si assicura non nella morte, ma nella rinascita divina di Dafni, il fondamento della sua esistenza e della sua novità.

La seconda metà delle *Bucoliche* ha una prospettiva diversa dalla prima. La maggiore cupezza e il più marcato pessimismo, sempre notati nelle ultime ecloghe<sup>20</sup>, accompagnano e giustificano l'abbandono del genere nella 10, nel riconoscimento della fragilità dell'ideale bucolico come argine alla durezza del reale e nella constatazione della sua incapacità di dare sollievo al dolore. Dopo la mescolanza di generi diversi e più elevati nell'*ecl.* 6 e la proclamazione nella 7 della superiorità dell'arte virgiliana su quella teocritea<sup>21</sup>, dall'*ecl.* 8 in poi tema centrale diventa la crisi della poe-

---

delle quattro varianti note del mito (su cui cfr. Gow 1952<sup>2</sup>, 1-2, e Hunter 1999, 63-66) coincide completamente con il racconto teocriteo. Nell'*ecl.* 5 Virgilio mantiene la stessa vaghezza.

<sup>19</sup> Quest'idea sarà più ampiamente ribadita con la bugonia nel finale delle *Georgiche*.

<sup>20</sup> Cfr. ad esempio Otis 1964, 130-131; Hubbard 1998, 46 e nota 4, con ulteriore bibliografia.

<sup>21</sup> È questa la lettura di Gagliardi 2018, con ulteriore bibliografia.

sia<sup>22</sup>, che non riesce a distogliere il pastore di Damone dai suoi propositi suicidi (vv. 17-61), né si rivela un rimedio sicuro per l'incantatrice di Al-fesibeo (vv. 64-109)<sup>23</sup>. La possibilità del canto si spegne poi definitivamente nell'*ecl.* 9 dinanzi alla violenza delle armi e alla brutalità delle confische<sup>24</sup>, e non ci sarà più, come nell'*ecl.* 1, un Titiro privilegiato, così che nel comune destino di sconfitta i *victi tristes* non hanno più voglia di cantare<sup>25</sup>.

L'*ecl.* 10, infine, conclusione dell'intera raccolta, si pone in relazione con l'inizio di essa, e dunque con l'*ecl.* 1, e con la prima metà, e quindi con la 5. Nel raccogliere il messaggio di entrambe e nel mostrarne il superamento, esprime però una visione in contrasto, come appare dai rimandi e dalle allusioni ai due testi, evidenti e numerosi, che sarà necessario esaminare. Nella funzione di sintesi affidata all'*ecl.* 10, infatti, l'autore include anche lo schema che stiamo studiando, ripreso con grande finezza in ben due momenti, strettamente connessi sia tra loro, sia con le occorrenze precedenti.

Tra la prima e l'ultima ecloga Virgilio istituisce una fitta rete di allusioni e richiami, come risulta anche ad un esame superficiale: all'immagine di Titiro disteso in un piacevole scenario naturale mentre canta la donna amata (vv. 1-5) corrisponde per antitesi quella di Gallo anch'egli giacente, ma in un paesaggio freddo e spoglio, e infelice per un amore non corrisposto (vv. 13-15). La figura di Gallo in realtà condivide aspetti importanti anche con Melibeo, nel segno dell'analogia o dell'inversione: se infatti Melibeo è l'esule che deve lasciare il suo mondo per affrontare luo-

<sup>22</sup> Su questo tema come motivo unificante delle ultime tre ecloghe cfr. Solodow 1977.

<sup>23</sup> Sul finale dell'*ecl.* 8 le posizioni degli studiosi sono diverse: per alcuni le speranze dell'incantatrice si realizzano (cfr. Coleman 2001<sup>8</sup>, 254; Richter 1970, 34, 83 e 152; Klingner 1967, 145; Büchner 1986<sup>2</sup>, 282; Garson 1971, 202; contraddittorio Solodow 1977, 760-761, che sembra credere all'effettivo ritorno di Dafni, ma a 761 legge il v. 108 come riprova dell'impotenza della poesia agli occhi di Virgilio); per altri l'esito è negativo (cfr. Williams 1968, 304; Segal 1987, 177; MacDonald 2005, 23; Fabre-Serris 2008, 82-83); altri ancora (cfr. Putnam 1970, 289-290, e Tandoi 1981, 315-317) non si pronunciano.

<sup>24</sup> Cfr. vv. 11-13: *sed carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas.*

<sup>25</sup> Sulla visione drammatica della poesia nell'ecloga hanno insistito Solodow 1977, 766; Coleman 2001<sup>8</sup>, 273-275; Ross 1975, 106; Putnam 1970, 339; Hubbard 1998, 122; Boyle 1986.

ghi ignoti e perde per questo la possibilità di comporre ancora poesia, Gallo è l'estraneo entrato nel mondo dei pastori, e anch'egli sperimenterà la crisi e il silenzio dell'ispirazione poetica, e nonostante la natura lo accolga e condivida il suo dolore (laddove Titiro rimane indifferente al dramma di Melibeo), non riesce a trovarvi conforto né fiducia. Di fronte a lui – è questa la differenza sostanziale dall'*ecl.* 1 – non c'è un paradigma positivo, una garanzia della continuità del mondo bucolico; non c'è più nessun Titiro ad affermare che tutto può rimanere come prima e che la poesia può continuare ad esistere, nonostante i dolori e gli sconvolgimenti esterni. Perciò le ombre della chiusa, che pure uniscono le due ecloghe<sup>26</sup>, sono rassicuranti solo per Titiro, mentre per Melibeo annunciano i rischi e la paura di un futuro incerto<sup>27</sup>, e nell'*ecl.* 10 addirittura minacceranno i pastori e il loro canto. E la dolorosa esortazione di Melibeo al suo gregge ad intraprendere un cammino costellato di pericoli, nella consapevolezza di aver perduto la passata felicità (*ite meae, felix quondam pecus, ite, capellae*, v. 74), si risente nel verso conclusivo dell'*ecl.* 10 (*ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae*), in cui l'evocazione dell'intimità familiare (*domum*) rinvia alla sera di Titiro, con i comignoli fumanti e la serenità domestica, ma l'eco delle ombre nocive dei versi precedenti oscura l'atmosfera ed evoca il buio pauroso, mentre la sazietà degli animali non è solo la metafora della chiusa dell'opera letteraria<sup>28</sup>, ma proclama anche l'esaurirsi delle possibilità del genere bucolico, che con Gallo e il suo inconsolabile dolore ha sperimentato la propria fragilità.

Anche con l'*ecl.* 5 la 10 istituisce un rapporto complesso e sottile. Alcune suggestioni sono sfumate, come la menzione in entrambe di Apollo e delle Driadi (le Amadriadi di *ecl.* 10,62) in funzione di simboli della poesia, o la presenza di Menalca, protagonista nell'*ecl.* 5 e solo nominato, ma in un verso di particolare bellezza, ad *ecl.* 10,20 (*uvidus hiberna venit de glande Menalcas*), forse con lo stesso intento di rappresentare Virgilio (e

---

<sup>26</sup> Cfr. *ecl.* 1,82-83 (*et iam summa procul villarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae*) e 10,75-77 (*surgamus: solet esse grauis cantantibus umbra, / iuniperi grauis umbra; nocent et frugibus umbrae. / Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae*).

<sup>27</sup> I versi finali dell'*ecl.* 1, pur pronunciati da Titiro, esprimono gli stati d'animo di entrambi i protagonisti, l'uno appagato e sereno, che nella sera vede una prospettiva di dolcezza domestica e di intimità familiare suggerita dai comignoli delle case (v. 82), l'altro angosciato, che avverte solo il buio minaccioso di un paesaggio già divenutogli estraneo nel suo esilio imminente (v. 83).

<sup>28</sup> Cfr. Cucchiarelli 2008.

in tal caso collegando il suo nome al motivo dell'amore reciproco per Dafni)<sup>29</sup>. Altrettanto raffinati sono i sottintesi letterari nell'apostrofe *divine poeta*, comune alle due ecloghe<sup>30</sup> e allusiva a Theocr. 7,89, in cui si parla di Dafni, e il riferimento alla scrittura di un carme ad *ecl.* 5,13-14, unico nelle *Bucoliche*, ma in qualche modo equiparabile all'intento di Gallo di incidere sui giovani alberi i suoi *amores* (vv. 53-54)<sup>31</sup>: in entrambi i casi il gesto assume ovviamente il significato simbolico di sublimare la materia cantata e così alienarla dal dolore reale (è il tentativo che Gallo ha già fatto ai vv. 31-34, affidando agli Arcadi il canto delle sue sofferenze d'amore). Ovviamente però il *trait d'union* più vistoso e significativo tra le due ecloghe è la figura di Dafni, che subisce un eloquente ribaltamento: se infatti nell'*ecl.* 5 essa rappresenta con ogni probabilità, tra l'altro, lo schermo mitico attraverso il quale si allude alla figura storica di Cesare<sup>32</sup>, nella 10 è il poeta reale Gallo a vestire i panni di un personaggio mitico, a dimostrazione dello spazio via via più grande che l'attualità assume nella bucolica

---

<sup>29</sup> Gran parte degli studiosi ritiene di poter vedere in Menalca un *alter ego* di Virgilio: cfr. Forbiger 1872, 81; Powell 2008, 198-199 e 202; Williams 1968, 326; Coleman 2001<sup>8</sup>, 274, e lo studio particolareggiato di Flintoff 1976, 16-26; *contra*, Cucchiarelli 2012, ad *ecl.* 9,10, 457. L'amore tra Dafni e Menalca è presente in due idilli pseudoteocritei (ma ritenuti autentici da Virgilio, cfr. Serrao 1990, 111), l'8 e il 9, e di esso tratta forse Hermesian. fr. 2 Pow. Virgilio sembra alludervi ad *ecl.* 5,52 (*amavit nos quoque Daphnis*), come nota Cucchiarelli 2012, ad *loc.*, 307, il che spiegherebbe la sua presenza presso l'amato (Gallo = Dafni) e rappresenterebbe una raffinata allusione a Teocrito. Ancora, identificandosi con il Menalca amante di Dafni ad *ecl.* 10, 20, Virgilio potrebbe esprimere il suo amore per Gallo, come farà a vv. 73-74, non necessariamente nel senso (ipotizzato da Coleman 2001<sup>8</sup>, 294-297, e Holzberg 2008, 118), di passione erotica, ma in quello di grande affetto (definito *amor* a v. 73).

<sup>30</sup> Cfr. *ecl.* 5,45 ed *ecl.* 10,17.

<sup>31</sup> L'ambiguità dell'espressione permette di sospettare che possa trattarsi della sua poesia d'amore: il titolo *Amores* di essa è stato dedotto dalla notizia di Serv. ad *ecl.* 10, 1 (*amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor*). L'ipotesi, avanzata da Skutsch 1901, 21-24, è stata accolta dalla maggioranza degli studiosi: cfr. Jacoby 1905, 71-73; Conington-Nettleship 2007, a v. 53, 123; Coleman 2001<sup>8</sup>, a v. 6, 266-267; Lipka 2001, 110; Cucchiarelli 2012, a v. 6, 485; *contra*, Pohlenz 1965, 210, nota 2; sul dibattito *de re*, Monteleone 1979, 48-49, con bibliografia, e Gauly 1990, 35-36.

<sup>32</sup> Sull'opportunità di limitare l'allusione a Cesare ad un riferimento vago, senza cercarvi corrispondenze precise, e soprattutto senza considerarla centrale per l'esegesi del testo, cfr. Coleman 2001<sup>8</sup>, 174; Powell 2008, 204-205.

virgiliana<sup>33</sup>. Il 'nuovo Dafni' incarnato da Gallo è però molto diverso da quello teocriteo e da quello dell'*ecl.* 5: in primo luogo egli non è in Sicilia, come il Dafni di Theocr. 1 (e presumibilmente dell'*ecl.* 5<sup>34</sup>), ma in Arcadia, la terra d'origine del canto bucolico, da cui Pan, inventore di esso, è invitato a venire presso Dafni morente in Theocr. 1,124. E il dio, lontano da Dafni nell'idillio, si reca invece spontaneamente a visitare Gallo. In tal modo la bucolica virgiliana riscopre e rivendica le sue radici lontane nella terra di Pan, in un tempo anteriore all'approdo del genere a Siracusa, quando con il viaggio mitico e simbolico di Aretusa esso è diventato patrimonio teocriteo<sup>35</sup>.

In secondo luogo, il 'nuovo Dafni' dell'*ecl.* 10 non è solo l'oggetto passivo del canto altrui, come nell'*ecl.* 5<sup>36</sup>, né si limita a pronunciare poche parole, come nell'idillio teocriteo, ma diventa autore e protagonista del monologo che recita<sup>37</sup>. Emerge in tal modo la sua essenza di poeta, solo ricordata per Dafni in Theocr. 1,141, e la natura 'elegiaca' del suo canto d'amore, che esibisce molte caratteristiche del nuovo genere latino<sup>38</sup>. È dunque un Dafni 'elegiaco' quello dell'*ecl.* 10, giacché elegiaci sono le sue sofferenze, l'andamento e il tono del suo canto, a marcare anche per que-

<sup>33</sup> Non è semplice comprendere il senso della 'dafnizzazione' di Gallo nell'*ecl.* 10: su quest'operazione virgiliana cfr. Conte 1984, 18-22, e Gagliardi 2011, 56-73.

<sup>34</sup> Come spesso nelle ecloghe, l'ambientazione non è definita, ma – nota giustamente Coleman 2001<sup>8</sup>, ad *ecl.* 5,27-28, 160 – dalla menzione di *Pales* (a v. 35) e *Ceres* (a v. 79) si può dedurre che «the setting of the Eclogue is vaguely Italian».

<sup>35</sup> Su questo valore dell'Arcadia nell'ecloga e sulla fondamentale «site translation» operata nel componimento cfr. Breed 2006, 117-135, in particolare 117-118 e 125-26.

<sup>36</sup> In realtà questa presentazione di Dafni nell'ecloga deve molto di più ad Adone morto dell'*Adonidis Epitaphium* che al Dafni morente ma ancora partecipe di Theocr. 1: sulla presenza del poemetto di Bione nell'*ecl.* 5, riconoscibile nei versi iniziali del canto di Mopso, cfr. Martinez Astorino 2006, 92). Con il richiamo all'*AE* Virgilio ingloba nel suo discorso anche la bucolica post-teocritea e recupera l'accostamento tra Dafni e Adone suggerito in Theocr. 1,109-110.

<sup>37</sup> È qui, in fondo, la ragione del fallimento di Gallo: nel momento in cui non riesce a smettere di essere poeta (dopo aver proposto agli Arcadi di cantare le sue pene continua infatti a farlo egli stesso), che per lui significa dare voce al proprio dolore, egli non può liberarsi di ciò che lo fa soffrire e deve nel finale ammettere l'insuperabilità della sua condizione.

<sup>38</sup> Sul carattere elegiaco del canto di Gallo, il cui andamento desultorio, i passaggi da un argomento all'altro e gli sbalzi di tono sembrano riprodurre l'andamento di un'elegia, cfr. Klingner 1967, 171-172, ma anche Snell 2002<sup>2</sup>, 408.

sta via il rapporto della bucolica virgiliana con la nuova poesia inventata proprio da Gallo<sup>39</sup>. Assai più vicino alla concezione virgiliana che a quella teocritea è peraltro il suo atteggiamento, in cui il continuo oscillare tra fantasticherie e realtà, tra il vagheggiamento di situazioni ideali e il brusco ritorno ad una condizione di dolore impotente riporta al tema di fondo delle *Bucoliche*, il contrasto tra il mondo sognante dei pastori e la brutale violenza che lo minaccia.

Diverso da Teocrito e dall'*ecl.* 5 è soprattutto il rapporto del 'nuovo Dafni' con la natura: non viene meno la reazione empatica degli elementi naturali, animati e inanimati, alle sue sofferenze<sup>40</sup>, ma questo rapporto non riesce a completarsi né a dare effetti benefici. Gallo non trova infatti sollievo nel vedere il suo dolore accolto e condiviso, né a sua volta riesce a dispensare gioia e benessere come il Dafni divinizzato dell'*ecl.* 5. Il 'nuovo Dafni' è e rimane irrimediabilmente umano e alla natura è in grado di comunicare solo il suo malessere, senza per questo alleviarne il peso o riceverne giovamento. La natura stessa assume aspetti diversi nell'*ecloga*: quella ridente e accogliente della tradizione bucolica, entro la quale si svolgono con colori di sogno la vita e gli amori dei pastori, esiste solo, a tratti, nella fantasia di Gallo, che immagina di essere un vignaiolo, un pecoraio (vv. 35-36) o un cacciatore (vv. 55-59) e di vivervi anonime passioni d'amore (vv. 37-41) o addirittura di dividerne le bellezze con l'amata Licoride (vv. 42-43). La natura reale, invece, quella in cui Gallo si trova, è fredda e desolata (vv. 13-15), né l'accorrere di uomini e dei e le lacrime delle piante e delle rocce la rendono più accogliente. Anche nelle sue fantasie, quando il pensiero o il ricordo della realtà troncano bruscamente i suoi sogni, la natura diventa fredda (vv. 6-49) e ostile (vv. 65-68). È il segno di un rapporto interrotto, di una conciliazione ormai impossibile tra uomo e natura, dell'irrealizzabilità del mondo bucolico teocriteo: su quest'amara consapevolezza, anticipata fin dall'*ecl.* 1 e ribadita soprattutto negli ultimi componimenti, si chiuderà la raccolta virgiliana.

---

<sup>39</sup> In realtà tratti 'elegiaci' sono stati indicati anche per il Dafni dell'*ecl.* 5: cfr. Torlone 2002, 206-207.

<sup>40</sup> Cfr. vv. 13-15: *illum etiam lauri, etiam flevete myricae, / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus et gelidi fleverunt saxa Lycaei*. Le piante (tutte dal forte valore simbolico della poesia, si pensi ai *lauri* e alle *myricae*) e le rocce che piangono Gallo sono tuttavia mutuati non da Theocr. 1,71-75, in cui il dolore appartiene solo agli animali, ma dagli ampliamenti del motivo attuati nell'*AE* e nella *BE*.

Quasi a racchiudere il messaggio dell'ultima ecloga, con il fine di richiamare e porre in discussione l'inizio e il centro dell'opera, lo schema quadrimembre di cui ci stiamo occupando viene ripreso per ben due volte nel componimento, contrapponendo visuali diverse, proprio come nell'*ecl.* 1, in cui illuminava le posizioni opposte di Titiro e di Melibeo. Significativamente, le due occorrenze dell'*ecl.* 10 evocano l'una (vv. 29-30) quella di *ecl.* 5,76-78, l'altra (vv. 64-68) quella di *ecl.* 1,59-66. La prima volta lo schema compare nelle parole di Pan, che, venuto a consolare Gallo, gli ricorda la natura spietata del dio Amore, avido delle lacrime degli amanti come l'erba lo è dell'acqua, le api del citiso e le capre delle foglie. Come ad *ecl.* 5,76-78, i termini di riferimento per l'affermazione sono tratti dalla natura e il rapporto tra i due passi è reso più evidente dal motivo del cibo prediletto di certi animali e dalla menzione delle api ad *ecl.* 5,77 e ad *ecl.* 10,30, per di più allo stesso punto nel verso. Analogamente, è l'intento di ricostituire una normalità sconvolta. Nell'*ecl.* 10 infatti la reazione di Gallo all'abbandono da parte di Licoride e il suo dolore senza fine e senza conforto appaiono innaturali al dio Pan, come subito prima lo sono apparsi ad Apollo, che ha definito *insania* un tale comportamento<sup>41</sup>. Dunque Pan, incarnazione della natura e delle sue leggi, invoca l'ideale della misura che proprio dalla natura l'amante disperato dovrebbe apprendere, e in questo ambito inserisce anche Amore, la cui insensibilità ai dolori che provoca fa parte del suo carattere e va accettata come una realtà normale, così come si accetta la predilezione dei prati per l'acqua o delle api per il citiso. Anche qui, dunque, lo schema quadrimembre ripreso dall'*ecl.* 5 fa leva su realtà naturali sempre uguali, dalle quali le passioni umane dovrebbero imparare la lezione della misura e dell'equilibrio<sup>42</sup>. Analoga a quella di *ecl.* 5,76-78 è anche la costruzione formale del passo: diviso in due versi, ogni membro occupa un emistichio e ciascuno è scandito dall'anafora di *nec*, in perfetto parallelismo. L'intento del poeta di accomunare i due brani anche sul piano stilistico riflette evidentemente l'intenzione di creare una sorta di linguaggio ricorrente nell'espressione di certezze assolute ispirate dalla natura.

---

<sup>41</sup> Cfr. v. 22: "*Galle, quid insanis*" inquit.

<sup>42</sup> Non sarà un caso che in un passo analogo, *ecl.* 2,63-65 (su cui cfr. *supra*, nota 8), per affermare l'esigenza della misura anche in amore (o meglio, per negarla), Coridone non solo ricorra allo stesso termine *modus* di Pan, ma utilizzi un analogo schema quadrimembre tratto da realtà naturali, sia pure in una forma un po' variata rispetto al tipo di cui ci stiamo occupando.

Ma oltre ad affermare il punto di vista strettamente bucolico con l'immagine di un mondo idealizzato e regolato solo sui ritmi della natura, il rimando di Pan ad *ecl.* 5,76-78 suggerisce anche una raffinata allusione sia al Dafni di Teocrito, da cui il dio lontano viene invocato senza successo, sia a quello divinizzato dell'ecloga centrale, simbolo del superamento e della novità della poesia virgiliana rispetto a quella teocritea. Parlando al 'nuovo Dafni' Pan gli ricorda cioè i benefici elargiti e i meriti acquisiti dal Dafni che, superati i limiti umani, si è fatto benefattore dei suoi seguaci.

Il 'Dafni' dell'*ecl.* 10 non riesce però ad oltrepassare le debolezze della sua umanità, né a sublimare il dolore; alla fine del suo monologo, in cui ha dato voce a rimpianti, amarezze, desideri, speranze, dinanzi alla constatazione che niente gli è giovato o può giovargli, non gli resta che dire addio alla poesia e riconoscere la giustezza delle parole di Pan sulla crudeltà di Amore. Lo fa ai vv. 64-68<sup>43</sup>, in un passo che è un piccolo capolavoro di allusività e di sintesi: oltre infatti a riecheggiare le parole di Pan, Virgilio ricorre al τόπος dei 'confini del mondo', in un'evidente imitazione di Theocr. 7,111-114, opportunamente rielaborata per adattare al contesto drammatico il tono scherzoso del passo teocriteo. La scelta di questo motivo evoca tuttavia inevitabilmente anche l'unico altro punto delle *Bucoliche* in cui esso compare, *ecl.* 1,59-66. Come in altri momenti dell'ecloga, Virgilio dà anche qui prova di grande virtuosismo, combinando modelli diversi nella stessa scena<sup>44</sup>: accanto a Teocrito e all'*ecl.* 1, infatti, si può supporre anche una probabile citazione galliana, sia per il tema tipicamen-

<sup>43</sup> *Non illum nostri possunt mutare labores, / nec si frigoribus mediis Hebrum-que bibamus / Sithoniasque nives hiemis subeamus aquosae / nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo, / Aethiopum versemus ovis sub sidere Cancrī.* Ambiguo è in realtà il senso del v. 64: *mutare* vuol dire allontanare da sé Amore, cioè liberarsi del suo giogo smettendo di amare, o renderlo più benevolo col persuaderlo a concedere all'amante una relazione felice, come sostiene Coleman 2001<sup>8</sup>, a v. 64, 291-292? I tentativi immaginati da Gallo ai vv. 50-60 farebbero propendere per la prima ipotesi (egli ha cercato mezzi per liberarsi del suo amore), ma poiché la felicità per un amante elegiaco è l'unione con la sua donna (che Gallo ha sognato ai vv. 42-43), non è impossibile dare al verso il secondo significato (cfr. Perret 1961, a v. 64).

<sup>44</sup> Ciò accade ad esempio nella presentazione di Gallo disteso sotto una rupe (v. 14), in cui le reminiscenze teocritee del Dafni dell'*id.* 1, ampliate nei versi successivi con le visite di uomini e dei, si fondono con l'immagine di Adone morto ad *AE*, 7 (κεῖται καλὸς Ἄδωνις) e con quella di Titiro disteso sotto il faggio ad *ecl.* 1,1. Non è da escludere neanche qui la possibilità di un'allusione a qualche passo galliano, data la frequenza del verbo *iacere* negli elegiaci latini.



te elegiaco dell'*obsequium* (i sacrifici e le sofferenze che l'innamorato affronta per ottenere il favore dell'amata), sia per l'uso del termine *labores* in quest'ottica, che ricorda da vicino Prop. 1,1,9-16<sup>45</sup>.

La contaminazione di tanti modelli dichiara senza dubbio i debiti dell'ecloga (e dell'intera raccolta) verso di essi, ma stabilisce anche con tutti un fitto dialogo poetico il cui esame esula dal tema del presente lavoro. Per restare nell'ambito dei testi virgiliani, la ripresa dell'affermazione di Pan è anche una risposta di Gallo al dio, giacché nel constatare a proprie spese la crudeltà di Amore, egli non la giustifica allo stesso modo, come un aspetto del suo carattere: a differenza di Pan, il suo sguardo va alle vittime di quella durezza, ai travagli e alle sofferenze degli innamorati, inutili a commuovere o ad addolcire il dio. Così alla visione impersonale di Pan, al respiro universale della sua constatazione risponde il tono accorato dell'amante che all'insensibilità di Amore non trova una spiegazione, né gli basta sapere che essa rientra nei ritmi naturali. Si misura anche da questo la distanza insanabile tra Gallo e la natura, che pure lo accoglie, ma non riesce a consolarlo; non a caso la sua amara conclusione è la rinuncia alla poesia, espressione di quel mondo in cui aveva invano sperato conforto.

L'equilibrio perfetto, lo scenario idealizzato dell'*ecl.* 5, la piena armonia con la natura, che faceva di Dafni quasi l'incarnazione di essa e gli dava la capacità di influenzarla a vantaggio dei pastori sono dunque venuti definitivamente meno; un altro punto di vista si impone, che rompe quell'unità con un dolore insanabile. Non a caso nell'esprimere questa condizione viene evocato Melibeo, che nel divario da Titiro rappresentava la stessa frattura, la stessa incomprendimento, lo stesso limite. Anche per Gallo gli ἀδύνατα di Titiro non sono tali, ma condizioni estreme eppure possibili, sofferenze gravose ma inutili, di cui sfuggono il senso e la finalità. Come Melibeo, anche Gallo si vede proiettato nell'estremo nord o nell'estremo sud del mondo, tra disagi e difficoltà di cui non vede lo scopo e conosce la vanità, giacché non serviranno a meritargli una ricompensa. Il modello teocriteo di 7,111-114 è completamente stravolto, giacché nel tono scherzoso del parlante Simichida il τόπος dei 'confini del mondo'

---

<sup>45</sup> Sulle analogie tra i due passi e sulla possibilità che risalgano ad un comune modello galliano cfr. Skutsch 1901, 15; Ross 1975, 69-70; Cairns 2006, 110-112; Pincus 2004, 189, nota 36. Forse a testi di Gallo potrebbe riportare anche l'accenno all'Ebro, che ritorna in Virgilio solo in relazione ad Orfeo a *georg.* 4,524: cfr. Du Quesnay 1979, 61. Anche il motivo del freddo, costante nell'*ecl.* 10, potrebbe derivare da quella poesia.

rientra nella minaccia semiseria di punizione a Pan (affrontare i rigori dell'inverno nei luoghi più freddi e la calura estiva in quelli torridi) se non favorirà l'amore dell'amico Arato per il giovane Filino. Il motivo ha dunque una finalità ben chiara e il tono ha il distacco di chi perora la causa di un altro, ma è di fatto indifferente al contesto. Il Gallo virgiliano stravolge invece tutto ciò: il profondo coinvolgimento nella situazione, che gli fa ripensare in un'ottica 'soggettiva' l'insegnamento di Pan, dà ai suoi versi accenti di amara rassegnazione a qualcosa di incomprensibile ma ineluttabile e prepara la celebre affermazione conclusiva del v. 69: *omnia vincit Amor et nos cedamus Amori*. L'intensa partecipazione emotiva e la prefigurazione quasi compiaciuta delle difficoltà da affrontare non hanno niente dell'ironia leggera di Teocrito e ancora una volta la poesia di Virgilio afferma la propria distanza dal modello, soprattutto nel coinvolgimento emotivo dei personaggi e del lettore.

Così più che la prospettiva di Teocrito, nonostante l'imitazione esplicita, queste parole di Gallo recuperano quella di Melibeo, e i riferimenti all'*ecl.* 1 segnalano una continuità soprattutto ideologica ed emotiva tra i due testi. Al di là della citazione di elementi precisi (l'olmo e l'espressione 'bere l'acqua di un fiume' per indicare la residenza in un luogo), le parole di Gallo condividono con *ecl.* 1,59-66 l'impostazione più ampia e meno regolare del nostro schema rispetto alle occorrenze nelle parole di Menalca e di Pan. Anche qui infatti, come nel caso di Melibeo, a parlare è un uomo sperduto, che nella natura non trova più protezione e conforto e non riesce che a vederla come una realtà ostile. Così, pur nella regolare divisione degli elementi, ognuno dei quali occupa due versi, con l'anafora a legarli, all'interno di ogni distico c'è una certa libertà nella disposizione delle parole. La suggestione del modello di Theocr. 7,111-114 spinge a limitare a due gli esempi estremi di regioni e condizioni opposte, rispetto alle quattro di Melibeo, e così Gallo parla solo del freddo invernale in Tracia e del caldo estivo in Etiopia, ma il tono smarrito di chi si trova spaesato e lontano dal suo mondo è lo stesso. Certo, la densità dei riferimenti colti, la predilezione per nomi geografici eruditi, solo in parte derivati da Teocrito<sup>46</sup>, appartengono al gusto raffinato dell'ecloga, segnata dal-

---

<sup>46</sup> Si consideri in particolare l'epiteto *Sithonias* a v. 66, per il quale si potrebbe ipotizzare un impiego galliano, data la sua presenza in poesia ellenistica erudita (Licofr. *Alex.* 1357, Euphor. fr. 58,2 Pow. e Parthen. fr. 33,3 Light.) e in particolare in due autori (Euforione e Partenio) notoriamente cari al poeta elegiaco.

la personalità artistica del dedicatario Gallo<sup>47</sup>, e tuttavia il richiamo innegabile alla sconsolata prospettiva di Melibeo suggerisce diverse riflessioni. C'è innanzitutto il destino, comune ai due personaggi, di abbandonare, volenti o nolenti, il mondo bucolico, incapace di preservarli dai dolori della vita (nel caso di Melibeo) o di consolarli (in quello di Gallo)<sup>48</sup>. E' in fondo il tema portante dell'*ecl.* 1, che attraversa sottilmente tutto il *liber*, facendosi più sensibile nelle ultime ecloghe e trovando la conferma definitiva nel tentativo fallito di Gallo. Accanto ad esso, sua immediata e fondamentale conseguenza, c'è la crisi della poesia bucolica, la cui esistenza può durare solo nelle condizioni create dall'idealizzazione concepita da Teocrito. Se infatti Melibeo afferma dolorosamente *carmina nulla canam* (v. 77) nel momento in cui deve rinunciare alla sua vita precedente, e Gallo respinge apertamente la poesia a vv. 62-63<sup>49</sup>, anche nei vv. 65-68 il tema compare, sia pure in forma simbolica, nell'immagine dell'albero morente.

Che gli alberi, in particolare il faggio, ma anche le *silvae*, siano simboli della bucolica virgiliana, è un'acquisizione non nuova della critica<sup>50</sup>, della cui giustezza dà conferma anche l'*ecl.* 10: ai vv. 53-54, infatti, in un passo di difficile interpretazione<sup>51</sup>, ma di grande finezza, ricco di reminiscenze letterarie (di Callimaco sicuramente, ma forse anche di Gallo<sup>52</sup>) e ambiguo

<sup>47</sup> L'interesse per una geografia erudita sembra essere stata una caratteristica di Euforione e di Partenio, due poeti che avevano influito particolarmente sulla formazione e sul gusto di Gallo: per gli interessi geografici di Euforione cfr. Watson 1982, 100-101; per Partenio, Scarcia 1987, 988.

<sup>48</sup> Anche l'immagine di Gallo pastore che vaga con il gregge (*Aethiopum versemus ovis*, v. 68) richiama la prefigurazione della vita da esule di Melibeo (*ecl.* 1,64-66).

<sup>49</sup> È evidente che in questo punto Gallo sta parlando della bucolica, non solo per via delle Amadriadi, che ovviamente possono simboleggiare solo questa, ma anche perché del suo genere, l'elegia d'amore, è riconosciuta l'impotenza fin dall'inizio dell'ecloga, se Gallo cerca nell'Arcadia dei pastori e nel loro canto un conforto che evidentemente la sua arte non ha saputo dargli.

<sup>50</sup> Sul valore simbolico e metapoetico delle *silvae* nelle *Bucoliche*, come elemento per marcare l'originalità rispetto a Teocrito, cfr. Schmidt 1972, 243-244; Lipka 2001, 30-31; 59; 67 e 124; cfr. altresì Clausen 1994, XXVI; Cucchiarelli 2012, 139.

<sup>51</sup> Su di esso cfr. Gagliardi 2014, con ulteriore bibliografia e discussione.

<sup>52</sup> L'ipotesi che Gallo imitasse nella sua poesia l'Aconzio callimacheo è stata più volte sostenuta: cfr. Skutsch 1906, 164-165; Jacoby 1905, 58-60; Ross 1975, 71-3 e 88, n. 2; Rosen-Farrell 1986, 243, n. 11, e 254.

nel senso<sup>53</sup>, i giovani alberi sono strettamente connessi alla poesia (erotica) nel momento in cui diventano per l'amante infelice il supporto ideale a cui affidare i propri versi, nella ricerca di una via per liberarsi dal dolore. Quando però, ai vv. 65-68, la sua battaglia è finita ed egli si arrende all'invincibilità di Amore, ancora un albero, l'olmo di v. 67, torna come simbolo della poesia (lo dichiara, se ce ne fosse bisogno, il doppio senso di *liber*<sup>54</sup>), ma è significativamente *moriens*. Solo questo valore simbolico dà senso all'inverosimile presenza dell'olmo in un assoluto paesaggio africano, in cui la morte della poesia appare la naturale conclusione delle vane fatiche degli amanti. Dal punto di vista formale il v. 67 (*nec si, cum moriens alta liber aret in ulmo, / Aethiopum uersemus ouis sub sidere Cancri*, vv. 67-68) è posto in particolare risalto: non solo infatti esso è assente dal modello teocriteo, ma rompe il parallelismo dell'insieme, poiché se alla frase principale del v. 64 seguono nel distico dedicato al freddo due condizionali (*nec si frigoribus mediis Hebrumque bibamus / Sithoniasque niues hiemis subeamus aquosae*, vv. 65-66), nei versi sull'Etiopia ad una di esse si sostituisce la temporale del v. 67, con un effetto spiazzante che dà all'olmo una notevole centralità. La scelta stessa dell'albero risulta incongrua nella torrida ambientazione etiopica, il che induce a spiegare l'immagine al di là del senso letterale.

Ma la scelta dell'olmo rappresenta anche una chiara allusione all'*ecl.* 1, resa esplicita non solo dalla menzione di un albero non spesso presente nelle ecloghe<sup>55</sup>, ma anche dall'insistenza, solo in queste due occorrenze, sulla sua altezza (*aeria ab ulmo* ad *ecl.* 1,58; *alta in ulmo* ad *ecl.* 10,67). Ebbene, anche ad *ecl.* 1,58 l'olmo è in qualche modo legato al canto, rappre-

---

<sup>53</sup> La difficoltà principale è quella di intendere il v. 54 (*crecset illae, crescetis, amores*) come un augurio o come un'amara constatazione, a seconda anche del senso da dare ad *amores*: se è l'opera poetica di Gallo, la prospettiva della crescita è un augurio di fama (spesso la gloria poetica è simboleggiata con l'immagine del crescere di una pianta, cfr. *ecl.* 7,25, se si accoglie la lettura *crecsetem*, come fanno Cucchiarelli 2008, 387, e Coleman 2001<sup>8</sup>, 214; Hor. *carm.* 3,30,7-8; Prop. 3,1,34). Se il termine indica invece la passione per Licoride, allora la sua crescita con gli alberi è la prefigurazione di sofferenze destinate a non cessare, trattandosi di un amore infelice (in questo senso sembrano interpretare il passo Ov. *her.* 5,21-30 e Flor. *Anth.* 241).

<sup>54</sup> Sull'uso virgiliano di *liber* nel senso di 'corteccia' cfr. Arrigoni 2012, 35-52 (che tratta però in particolare l'episodio di Camilla ad *Aen.* 11,554).

<sup>55</sup> Le altre occorrenze del termine, ad *ecl.* 2,70 e 5,3, non vanno al di là della semplice menzione dell'albero, senza significati simbolici.

sentato sia dal verso lamentoso della tortora e delle colombe posate su di esso<sup>56</sup>, sia, subito prima, dalla voce del *frondator* e dal dolce sussurro delle api. Si tratta anche qui di un canto desiderato e rimpianto, che non potrà più appartenere a Melibeo, ma solo a Titiro, che resta; non a caso, infatti, anche le ultime parole di Melibeo, come quelle di Gallo, sono l'addio alla poesia bucolica, che è impossibile far vivere ancora.

Così anche l'ultima ripresa del nostro schema nell'*ecl.* 10, in rapporto diretto con la 1, conferma l'impossibilità del canto bucolico, anticipata fin dall'apertura del *liber*. Dopo di ciò l'ecloga non può che chiudersi malinconicamente evocando ancora una volta, ad anello, la 1, nell'esortazione alle caprette<sup>57</sup>. Le parole di Pan, pure inserite nello stesso schema, sembrano a questo punto lontanissime, come quelle di Menalca ad *ecl.* 5,76-78: le une e le altre parlano infatti il linguaggio della natura, fatto di realtà rassicuranti e di equilibrio, ma l'uomo sopraffatto dal dolore non sa più intenderlo, né riesce a trovarvi un insegnamento attuabile e fruttuoso. Nell'*ecl.* 10 i due linguaggi, espressi con le stesse forme, si trovano accostati, ma restano irrimediabilmente distanti, quasi a segnare ancora una volta le due anime inconciliabili della poesia bucolica virgiliana, quella della natura immutabile e quella dell'uomo ormai estraniato da essa, e perciò esule e smarrito, e del suo canto, che non ha più una patria.

Seguire questo percorso attraverso lo schema quadrimembre che unisce in un lungo arco l'inizio, il centro e la fine delle *Bucoliche* significa dunque ammirare l'architettura dell'opera e riconoscere il respiro ampio dell'insieme, ma anche apprezzare il suo dialogo con modelli diversi, che

---

<sup>56</sup> Ad *ecl.* 1,57 (*nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes*) sono stati riconosciuti due elementi riconducibili forse allo stile di Gallo: l'apposizione *tua cura* per designare un oggetto di attenzione e di affetto (cfr. l'impiego ad *ecl.* 10,22 per Licoride, ma anche le imitazioni degli elegiaci, ad esempio Prop. 3,3,31; Ov. *ars* 1,117-118), e l'*ordo verborum* definito *schema Cornelianum*, da Skutsch 1956, 198-199, che ne attribuiva l'invenzione al poeta elegiaco (in realtà esso appare già presente in poesia latina anteriore, ma Gallo potrebbe averlo valorizzato e legato al suo stile). Sulla possibile presenza di *tua cura* in Gallo cfr. Ross 1975, 68-69, e Lipka 2001, 103, 110, 129; sullo *schema Cornelianum* cfr. Gagliardi 2017.

<sup>57</sup> Le somiglianze formali tra i due versi (la ripetizione del verbo *ite* nelle stesse sedi, il vocativo *capellae* in clausola e l'inserzione al centro di un elemento appositivo, nell'*ecl.* 1, o di un'intera frase, nella 10) indicano ovviamente l'intenzione del poeta di creare un collegamento tra essi, ma anche, forse, di costituire una sorta di 'formularità bucolica': lo schema compare infatti ancora, in un contesto meno intenso emotivamente, ad *ecl.* 7,44 (*ite domum pasti, si quis pudor, ite, iuvenici*).

Virgilio sa trasformare e rielaborare secondo le sue esigenze, giocando con τόποι consolidati e nuove espressioni artistiche. Significa infine anche trovare conferma dell'unità del messaggio della raccolta e della sua coerenza dalla prima all'ultima formulazione, ripercorrendo il cammino intellettuale ed emotivo del poeta, che getta sul mondo bucolico un'ombra incancellabile e ne decreta la fine nel momento stesso in cui lo offre alla riflessione del lettore.

### Bibliografia

- Alpers 1979 = P. Alpers, *The Singer of the "Eclogues": A Study of Virgilian Pastoral*, Berkeley 1979.
- Arrigoni 2012 = G. Arrigoni, *Il panno di Francesco e il "liber" di Camilla (Petrarca, "Fam." I, 1, 23 e Virgilio, "Aen." XI, 554, in F. Bognini (ed.), Meminisse iu- vabit. Studi in memoria di Violetta De Angelis*, Pisa 2012, 35-52.
- Boyle 1986 = A. J. Boyle, *The Chaonian Doves: Studies in the Eclogues, Georgics and Aeneid of Vergil*, Leiden 1986.
- Breed 206 = B. W. Breed, *Pastoral Inscription. Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London 2006.
- Büchner 1986<sup>2</sup> = K. Büchner, *Virgilio*, trad. it., Brescia 1986<sup>2</sup>.
- Cairns 2006 = F. Cairns, *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge 2006.
- Clausen 1994 = W. V. Clausen, *Virgil, Eclogues*, with an introduction and commentary by W. V. Clausen, Oxford 1994.
- Coleman 2001<sup>8</sup> = R. Coleman, *Vergil, Eclogues*, edited by R. Coleman, Cambridge 2001<sup>8</sup>.
- Conington-Nettleship 2007 = J. Conington - H. Nettleship, *The Works of Virgil with a Commentary*, 1, *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 1984 = G. B. Conte, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984.
- Cucchiarelli 2008 = A. Cucchiarelli, *Epiloghi ed inizi da Callimaco a Virgilio (Ait. fr. 112 Pf.; georg. 4, 559-566; ecl. 10, 75- 77)*, in P. Arduini et alii (edd.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, 1, Roma 2008, 363-380.
- Cucchiarelli 2012 = A. Cucchiarelli, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina, Roma 2012.
- Davis 2012 = G. Davis, *The Interplay of Ideas in Vergilian Bucolic*, Leiden - Boston 2012.
- Du Quesnay 1979 = I. M. L. M. Du Quesnay, *From Polyphemus to Corydon: Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus*, in D. West and T. Woodman (edd.), *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge 1979, 35-70.
- Du Quesnay 1981 = I. M. Le M. Du Quesnay, *Vergil's First Eclogue*, in F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 3, Liverpool 1981, 29-182.

- Fabre-Serris 2008 = J. Fabre-Serris, *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes*, Villeneuve d'Ascq 2008.
- Farrell 2016 = J. Farrell, *Ancient Commentaries on Theocritus' Idylls and Virgil's Eclogues*, in C. S. Kraus and C. Stray (edd.), *Classical Commentaries: Explorations in a Scholarly Genre*, Oxford 2016, 397-418.
- Flintoff 1976 = E. Flintoff, *Characterisation in Virgil's Eclogues*, «PVS» 15, 1976, 16-26.
- Forbiger 1872 = A. Forbiger, *P. Virgilii Maronis opera*, ad optimorum librorum fidem edidit perpetua et aliorum et sua adnotatione illustravit dissertationem de Virgilii vita et carminibus atque indicem rerum locupletissimum adiecit A. Forbiger, pars I, *Bucolica et Georgica*, editio quarta retractata et valde aucta, Lipsiae 1872.
- Gagliardi 2011 = P. Gagliardi, *Dafni e Gallo nell'ecl. 10 di Virgilio*, «A&A» 57, 2011, 56-73.
- Gagliardi 2014 = P. Gagliardi, *Alberi e amore nell'ecl. 10 di Virgilio*, «Lexis» 32, 2014, 302-314.
- Gagliardi 2017 = P. Gagliardi, *Tua cura, Lycoris: lessico erotico e schema Cornelianum da Virgilio agli elegiaci nel segno di Gallo*, «WS» 130, 2017, 183-200.
- Gagliardi 2019 = P. Gagliardi, *Ecloga haec paene tota Theocriti est: riflessioni sull'ecl. 7 di Virgilio*, «Emerita» 87, 2019, pp. 83-98.
- Garson 1971 = R. W. Garson, *Theocritean Elements in Virgil's Eclogues*, «CQ» 21, 1971, 188-203.
- Gauly 1990 = B. M. Gauly, *Liebeserfahrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores*, «Studien zur klassischen Philologie» 48, Frankfurt am Main 1990.
- Gow 1952<sup>2</sup> = A. S. F. Gow, *Theocritus*, 2, Cambridge 1952<sup>2</sup>.
- Holzberg 2008 = N. Holzberg, *Virgilio*, trad. it., Bologna 2008.
- Hubbard 1998 = T. K. Hubbard, *The Pipes of Pan: Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor 1998.
- Hubbard 2008 = 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, 79-109 (= «MD» 34, 1995, 37-67).
- Hunter 1999 = R. Hunter, *Theocritus. A Selection: Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, edited by Richard Hunter, Cambridge, 1999.
- Jacoby 1905 = F. Jacoby, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, «RhM» 60, 1905, 38-105.
- Karakasis 2011 = E. Karakasis, *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin - New York, 2011.
- Klingner 1967 = F. Klingner, *Vergil. Bucolica, Georgica, Aeneis*, Zurich-Stuttgart, 1967.
- Kronenberg 2016 = L. Kronenberg, *Epicurean Pastoral: Daphnis as an Allegory for Lucretius in Virgil's Eclogues*, «Vergilius» 62, 2016, 25-56.
- Lipka 2001 = M. Lipka, *Language in Virgil's Eclogues*, Berlin - New York 2001.
- MacDonald 2005 = J. S. MacDonald, *Structure and Allusion in Idyll 2 and Eclogue 8*, «Vergilius» 51, 2005, 12-31.

- Martinez Astorino 2006 = P. Martinez Astorino, *Dafnis en la bucólica V de Virgilio: las alusión compleja y los límites de la identidad*, «Auster» 10-11, 2006, 89-100.
- Michelazzo 1987 = F. Michelazzo, *Melibeo*, EV 3, 1987, 458-461.
- Monteleone 1979 = C. Monteleone, *Cornelio Gallo tra Ila e le Driadi*, «Latomus» 38, 1979, 28-53.
- Negri Rosio 1990 = A. M. Negri Rosio, *umbra*, EV 5, 1990, 378-384.
- Oniga 1990 = R. Oniga, *Il confine conteso*, Bari 1990.
- Otis 1964 = B. Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Oxford, 1964.
- Perkell 1990 = C. Perkell, *On ecl. 1*, 79-83, «TAPhA» 120, 1990, 171-181.
- Perret 1961 = J. Perret, *Virgile, Les Bucoliques*, édition, introduction et commentaire de J. Perret, Paris 1961.
- Pincus 2004 = M. Pincus, *Propertius' Gallus and the Erotics of Influence*, «Arethusa» 37, 2004, 165-196.
- Pohlentz 1965 = M. Pohlentz, *Das Schlussgedicht der Bucolica*, in *Kleine Schriften*, 2, Hildesheim 1965, 205-225.
- Pöschl 1964 = V. Pöschl, *Die Hirtendichtung Vergils*, Heidelberg 1964.
- Powell 2008 = A. Powell, *Virgil the Partisan. A Study in the Re-Integration of Classics*, Swansea 2008.
- Putnam 1970 = M. C. J. Putnam, *Vergil's Pastoral Art*, Princeton 1970.
- Richter 1970 = A. Richter, *Virgile. La huitième bucolique*, Paris 1970.
- Rosen-Farrell 1986 = R. M. Rosen - J. Farrell, *Acontius, Milanion and Gallus: Vergil*, ecl. 10. 52-61, «TAPhA» 116, 1986, 241-254.
- Ross 1975 = D. O. Ross, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975.
- Scarcia 1987 = R. Scarcia, *Partenio*, EV 3, 1987, 987-988.
- Schmidt 1972 = E. A. Schmidt, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, München 1972.
- Segal 1987 = C. Segal, *Alphesiboeus' Song and Simetha's Magic*, «GB» 4, 1987, 167-185.
- Seng 1999 = H. Seng, *Vergils Eklogenbuch: Aufbau, Chronologie und Zahlenverhältnisse*, Hildesheim 1999.
- Serrao 1990 = G. Serrao, EV, s. v. *Teocrito*, 5, Roma 1990, 110-118.
- Skutsch 1901 = F. Skutsch, *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig 1901.
- Skutsch 1906 = F. Skutsch, *Gallus und Vergil*, Leipzig 1906.
- Skutsch 1956 = O. Skutsch, *Zu Vergils Eklogen*, «RhM» 99, 1956, 193-200.
- Snell 2002<sup>2</sup> = B. Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it., Torino 2002<sup>2</sup>.
- Solodow 1977 = J. B. Solodow, *Poeta impotens: the Last Three Eclogues*, «Latomus» 36, 1977, 757-771.
- Tandoi 1981 = V. Tandoi, *Lettura dell'ottava bucolica*, in M. Gigante (ed.), *Lecturae Vergilianae*, 1, Napoli 1981, 265-317.
- Tolbert Roberts 1983 = J. Tolbert Roberts, *Carmina nulla canam: Rhetoric and Poetic in Virgil's First Eclogue*, «CW» 76, 1983, 193-199.



- Torlone 2002 = Z. M. Torlone, *From Daphnis to Gallus: the Metamorphosis of Genre in the Eclogues*, «NECJ» 29, 2002, 204-221.
- Traina 1986<sup>2</sup> = A. Traina, *La chiusa della I ecloga virgiliana* (vv. 82-83), in A. Traina, *Poeti latini (e neolatini)*, 1, Bologna 1986<sup>2</sup>, 175-188 (= «Lingua e stile» 3, 1968, 45-53).
- Walker 1980 = S. Walker, *Theocritus*, Boston 1980.
- Watson 1982 = L. C. Watson, *Cinna and Euphorion*, «SIFC» 54, 1982, 93-110.
- Williams 1968 = G. Williams, *Tradition and Originality in Latin Poetry*, Oxford 1968.
- Wills 1996 = J. Wills, *Repetition in Latin poetry. Figures of Allusion*, Oxford 1996.

*Abstract:* The beginning (*eccl.* 1,59-66), the center (*eccl.* 5,76-78) and the end (*eccl.* 10,29-30 and 64-68) of Virgil's *Bucolics* are characterized by the presence of a particular fourfold framework in which the comparison with natural facts and situations is employed to affirm the immutability of a condition or a feeling. Through the mutual relationship between these passages the poet expresses and develops his fundamental ideas on poetry and on history.

PAOLA GAGLIARDI  
paolagagliardi@hotmail.com