

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

27.3 – 2021



Estratto

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

23 – 2021

Fascicolo 3

EDIZIONI QUASAR

La Rivista è organo del Dipartimento di Scienze dell'Antichità della Sapienza Università di Roma.

Nella sua veste attuale rispecchia l'articolazione, proposta da Enzo Lippolis, in tre fascicoli, il primo dei quali raccoglie studi e ricerche del Dipartimento, gli altri due sono dedicati a tematiche specifiche, con la prospettiva di promuovere una conoscenza complessiva dei vari aspetti delle società antiche.

Le espressioni culturali, sociali, politiche e artistiche, come le strutture economiche, tecnologiche e ambientali, sono considerate parti complementari e interagenti dei diversi sistemi insediativi di cui sono esaminate funzioni e dinamiche di trasformazione. Le differenti metodologie applicate e la pluralità degli ambiti presi in esame (storici, archeologici, filologici, epigrafici, ecologico-naturalistici) non possono che contribuire a sviluppare la qualità scientifica, il confronto e il dialogo, nella direzione di una sempre più proficua interazione reciproca. In questo senso si spiega anche l'ampio contesto considerato, sia dal punto di vista cronologico, dalla preistoria al medioevo, sia da quello geografico, con una particolare attenzione rivolta alle culture del Mediterraneo, del Medio e del Vicino Oriente.

I prossimi fascicoli del volume 28 (2022) accoglieranno le seguenti tematiche:

1. Ricerche del Dipartimento.
2. Produrre per gli dei. L'economia per il sacro nell'Italia preromana (VII-II sec. a.C.).
3. Scrittura epigrafica e sacro in Italia dall'Antichità al Medioevo. Luoghi, oggetti e frequenzazioni.

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

Direttore
Giorgio Piras

Comitato di Direzione

Anna Maria Belardinelli, Carlo Giovanni Cereti, Cecilia Conati Barbaro, Maria Teresa D'Alessio, Giuseppe Lentini, Laura Maria Michetti, Francesca Romana Stasolla, Alessandra Ten, Pietro Vannicelli

Comitato scientifico

Graeme Barker (Cambridge), Martin Bentz (Bonn), Corinne Bonnet (Toulouse), Alain Bresson (Chicago), M. Luisa Catoni (Lucca), Alessandro Garcea (Paris-Sorbonne), Andrea Giardina (Pisa), Michael Heinzelmann (Köln), Mario Liverani (Roma), Paolo Matthiae (Roma), Athanasios Rizakis (Atene), Avinoam Shalem (Columbia University), Tesse D. Stek (Leiden), Guido Vannini (Firenze)

Redazione

Laura Maria Michetti
con la collaborazione di Martina Zinni

Estratto

Estratto

PRATICHE E TEORIE DELLA COMUNICAZIONE
NELLA CULTURA CLASSICA

Online Workshop, 6-7 maggio 2021

a cura di
Giuseppe Lentini

Estratto

INDICE

G. Lentini, <i>Premessa</i>	p.	1
G. Lentini, <i>Introduzione</i>		3
M. Lloyd, <i>Positive Politeness and Mock Politeness in Homer</i>		13
G. Lentini, <i>Aspects of Communication in Homer: the Reconciliation Scene of Iliad 19 as a Case Study</i>		25
L. Battezzato, <i>Ambiguity and Politeness in Pindar: the Case of Pythian 3</i>		47
E. van Emde Boas, <i>“Filler Lines” in Greek Tragedy as Stylized Backchannelling</i>		71
A. Cucchiarelli, <i>Cortesie da pastori. Pragmatica della comunicazione nelle Ecloghe 3, 5 e 7 di Virgilio</i>		87
L. Ricottilli, <i>Pragmatica della comunicazione e dissimulazione/simulazione gestuale nell’Eneide: analisi di alcuni casi</i>		103
A. Balbo, <i>Cortesia e scortesia nell’oratoria romana dell’età repubblicana e imperiale: problemi teorici e casi di studio</i>		117
F. Ursini, <i>Aspetti di pragmatica della comunicazione applicata a testi letterari latini: il caso di Ovidio</i>		129
F. Salvatori, <i>Aspetti di pragmatica della comunicazione in Ovidio: il caso dei Tristia</i>		141
R. Ferri, <i>Language Use in the Roman Army</i>		155
M. Papini, <i>Gli sguardi della pittura: i volti e gli occhi nelle Eikones di Filostrato maggiore</i>		173

Estratto

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l.
via Ajaccio 41/43 – 00198 Roma
tel. 0685358444, fax 0685833591
www.edizioniquasar.it

per informazioni e ordini
qn@edizioniquasar.it

ISSN 1123-5713

ISBN 978-88-5491-249-6

Finito di stampare nel mese di febbraio 2022
presso Global Print – Gorgonzola (MI)

Estratto

ANDREA CUCCHIARELLI

CORTESIE DA PASTORI.
PRAGMATICA DELLA COMUNICAZIONE NELLE ECLOGHE 3, 5 E 7 DI VIRGILIO*Hor. *epist.* 1. 9. 11 *frontis ad urbanae descendi praemia*

Nell'analisi della poesia augustea, in cui tanto spesso dinamiche sociali e relazionali vengono vivacemente rappresentate, un'interpretazione sensibile all'aspetto pragmatico può rivelarsi assai utile, permettendo cioè di comprendere in modo più complesso e sistemico – e, quindi, più soddisfacente – singoli fatti comunicativi che altrimenti, restando isolati, rischiano di essere fraintesi o, quanto meno, di passare inosservati. Nel caso delle *Bucoliche* un tale approccio, che appunto sappia collocare il singolo problema all'interno di una interazione linguistica e situazionale (pragmatica) complessa, riesce assai produttivo e, in alcuni casi, risolutivo. È vero che le *Bucoliche*, anche per effetto della loro formalizzazione letteraria, non concedono molto spazio ad ambagi o cerimonie in cui fenomeni di interazione linguistica, in particolare di *politeness*, possano dispiegarsi: nel giro di una settantina di versi, talvolta anche meno, la singola ecloga esaurisce la situazione, puntando all'essenzialità.

Avviene talvolta, però, che proprio questo gusto per lo spezzone breve ma significativo porti il poeta a rappresentare, tra i suoi personaggi, interazioni particolarmente intense: nel giro di poche stringate battute i pastori virgiliani stabiliscono rapporti di forza, prendono posizione, decidono e attuano o impongono azioni. In fondo, i pastori sono lavoratori, gente pratica. E, del resto, è congenita al genere bucolico una vivace componente mimetica, già a partire dall'*auctor* Teocrito, nato in quella Siracusa che fu anche patria del mimografo Sofrone. È notizia antica che le ecloghe virgiliane fossero recitate da attori e in qualche misura rappresentate sulla scena (Don. *vita Verg.* 90-91 Brumm. = p. 29, 6-7 Brugn.-Stok; Serv. *ad ecl.* 6. 11), ma, a prescindere da questo, riesce evidente come Virgilio costruisca le sue situazioni bucoliche con una sensibilità mimico-drammatica di cui l'interprete deve tener conto. Oggetto privilegiato di analisi, per questo genere di approccio, saranno quindi le cosiddette ecloghe mimetiche, quelle cioè, collocate in posizione dispari, in cui si ha una vera e propria azione drammatica con dei personaggi "messi in scena" dal poeta (è, per inciso, significativo che Virgilio abbia ben badato a questo aspetto, se ha distribuito i propri componimenti alternando la forma narrativa, nelle ecloghe pari, a quella mimetico-dialogica, nelle ecloghe dispari). Lasciando da parte le due ecloghe di cornice, la prima e la nona, in cui la forma drammatica è impiegata per il doloroso tema delle proscrizioni, le pagine che seguono si concentreranno sulle tre ecloghe dispari centrali, cioè la terza, la quinta e la settima, selezionandone un passo per ciascuna.

* Desidero ringraziare tutti gli intervenuti al convegno per le proficue discussioni e in particolare, per i loro preziosi suggerimenti, Luigi Battezzato, Rolando Ferri, Giuseppe Lentini, Renata Raccanelli, Licia Ricottilli, Anna Zago. Ho ridotto al minimo i rinvii alla bibliografia virgiliana, in questo lavoro che si colloca in una mia fase di ripensamento sul testo virgiliano, ad una certa distanza di tempo dalla pubblicazione del commento alle *Bucoliche* per Carocci (CUCCHIARELLI - TRAINA 2012) e in anticipazione della sua versione inglese, accresciuta e aggiornata, attualmente in corso di stampa per Oxford University Press. Ciò anche per non distrarre dallo specifico scopo di queste pagine, che mirano all'adozione della pragmatica linguistica e della *politeness theory* come mezzo interpretativo del testo virgiliano.

In tutti e tre i casi di cui ci occuperemo un personaggio cerca di indurre un altro personaggio a compiere una determinata azione, con la conseguente attivazione di negoziazioni reciproche, più o meno collaborative come si vedrà. Variano i rapporti di forza e gerarchia tra i due personaggi, ma in tutti e tre i casi mi è parso assai utile recuperare la concreta efficacia pragmatica (e mimetica) delle scene, guardando sia all'azione in sé per come è sceneggiata dal poeta sia alle modalità comunicative tanto nella loro tipizzazione letteraria (il genere bucolico teocriteo) quanto nella formalizzazione più precisamente sociale e, nel caso dell'ecloga settima, romana (la *face*, in termini di *politeness theory*).

1. DOVE SONO LE COPPE? PRASSI E NORME AGONALI NELL'ECL. 3 (E IN RELAZIONE AL V. 43)

Nell'*ecl.* 3 Virgilio si misura con un tipico sottogenere della poesia bucolica, l'agone¹. Rispetto al modello teocriteo, in particolare l'*id.* 5 in cui sono piuttosto accesi i toni aggressivi e scommatici, Virgilio ha attenuato, permettendo ai suoi due giovani pastori, Dameta e Menalca, di scambiarsi motteggi tutt'altro che benevoli, ma senza eccessi: piuttosto l'*ecl.* 3 si avvicina ai modi meno accesi dell'*id.* 8 (con ogni verosimiglianza pseudoteocriteo), che Virgilio mostra di avere ben presente, assieme ad un altro idillio, il 4, che in realtà non è propriamente agonale. Dunque, dopo la canonica fase pre-agonale, in cui i due appunto iniziano a "scaldarsi", Dameta avanza la sfida e propone come posta una vitella. Questo è il dato essenziale: un personaggio, Dameta, vuole convincere l'altro a misurarsi in una gara di canto, mettendo in palio un animale di grande valore, si può dire il simbolo stesso del *boukoliasmos*, un bovino femmina, in età riproduttiva.

La proposta di Dameta mette in difficoltà Menalca, che non si sente in grado di impegnarsi per una posta tanto alta: per argomentare il proprio diniego, ristabilendo un equilibrio nella trattativa, egli dichiara di non poter disporre liberamente del gregge, perché deve risponderne al padre e ad una matrigna tutt'altro che benevola (32-33). Qui, tramite le parole stesse del personaggio, il lettore è messo in condizione di meglio comprendere i reciproci rapporti di forza tra i due. Dameta, come egli stesso lasciava intendere già nel v. 7, è probabilmente di maggiore età, appartiene ai *viri* e può meglio disporre del gregge, o forse è soltanto più spregiudicato, pronto a scommettere una vitella che magari non è nemmeno sua e appartiene anch'essa ad Egone (v. 2). Che Dameta non sia alieno da scommesse impegnative in cui, almeno a suo dire, gli è anche capitato di avere la meglio, lo si desume dai vv. 21-24, dai quali risulta che un altro pastore, Damone, forse da lui indotto ad una posta avventata, avrebbe ammesso la sconfitta, pur non potendogli consegnare il capro in palio. Dunque, Menalca si trova in una situazione di inferiorità, spiazzato da una sfida molto impegnativa e, per questa ragione, cerca di spostare l'attenzione di Dameta verso una posta diversa, cioè le due coppe opera di Alcimedonte: è questo, allora, lo scopo pragmatico cui mira la lunga battuta dei vv. 32-43, con la sua espansione ecfraistica (ma, come vedremo, Dameta non si lascerà distrarre e tornerà alla *vitula*).

La pressione che Dameta da subito esercita su Menalca, perché lo segua nella sua proposta, è ben percepibile in alcune precise spie linguistiche, in particolare nell'enunciato conclusivo della battuta (31 *tu dic mecum quo pignore certes*), in cui l'imperativo con il pronome personale espresso *tu* (ancora in *ecl.* 4. 8-10; 5. 15; 19; 88; 7. 35-36) ha una chiara funzione illocutiva², in richiamo

¹ Le "gare di canto" sono una forma di attività letteraria (e paraletteraria) che ben si presta all'analisi comparativistica: basti rinviare in proposito al noto studio di MERKELBACH 1956, spec. pp. 98-110; aggiornamento bibliografico e utili osservazioni, sulle forme di contesa in poesia greca (e in particolare Teocrito), in COLLINS 2004, spec. pp. 2-8; 83-90; sulla ritualità della contesa, nella più ampia prospettiva della pragmatica storica, BAX 2010.

² Cfr. BEGHINI 2020, pp. 160-162.

oppositivo con il pronome di prima persona del v. 29 *ego hanc vitulam* (su cui torneremo tra poco). La volontà di coinvolgimento è inoltre esplicitata nel v. 31 da *mecum*, in connessione a *quo pignore*, lessico normale della scommessa, comune nella commedia plautina (ad es. *Cas.* 75; anche *Bacch.* 1056; *Pers.* 188). A questa forte pressione Menalca risponde cercando di controbattere. Nei vv. 35-36 l'avverbio *verum*, prosaico ma abbastanza diffuso nella poesia esametrica, la giunzione *id quod*, analitica e anch'essa prosaica, infine il pronome rafforzato *tute*, in concomitanza con il futuro prescrittivo *fatebere*, sono tutti mezzi linguistici cui Menalca si affida nel tentativo di rinegoziare la scelta della posta in palio. Ed è a questo medesimo scopo che mira, come dicevamo, l'*ecphrasis* stessa delle coppe. Si noti l'insistenza sulla bravura dell'artefice, il divino Alcimedonte, e la collocazione iconica delle parole, che mima la disposizione avvolgente dell'intreccio tra edera e vite (38-39 *lenta quibus torno facili superaddita vitis / diffusos hedera vestit pallente corymbos*)³. Infine Menalca, quasi come estrema risorsa, fa appello alla curiosità dell'avversario, richiamandone ancora un'ultima volta l'attenzione sull'oggetto. Gli riesce infatti di dire il nome soltanto di un ritratto tra i due che sono raffigurati nel centro delle coppe: Conone – e chi fu l'altro? Segue l'ultimo verso della battuta di Menalca, il 43, *necdum illis labra admovi, sed condita servo*, da cui il lettore ricava che le due coppe, ancora inutilizzate, sono ben riposte, accuratamente custodite (e qui come vedremo sta la questione).

Come avviene già nel *corpus* teocriteo i preliminari dell'agone sono essi stessi agonali: Dameta risponde ignorando la domanda di Menalca e, per lasciar intendere la propria volontà di non-cooperare verso l'obiettivo delle "coppe come posta", dichiara di possederne lui stesso una coppia analoga, con l'acanto come motivo ornamentale anch'esso avvolgente (*amplexus* v. 45) e con Orfeo seguito dalle selve nella parte centrale. La conclusione, nel v. 48, è che, di fronte alla *vitula*, le coppe sono insignificanti. Ma prima di quest'ultima frase si ha la ripetizione identica, nel v. 47, del v. 43: anche Dameta afferma, cioè, di tenere ben riposte le coppe (*condita servo*), senza averle mai toccate (*necdum illis labra admovi*).

Ecco, dunque, il problema filologico-testuale. La ripetizione di un verso identico, nel modo in cui si presenta qui (43 = 47), è tale da richiamare l'attenzione. Tolta l'ovvia "eccezione" dei ritornelli nell'*ecl.* 8, nelle *Bucoliche* non sussistono altri casi di versi identici ripetuti. Avviene che tra l'una e l'altra opera di Virgilio si osservino delle ripetizioni identiche, come nel caso ad esempio di *ecl.* 4. 51 = *georg.* 4. 222. Quando però la ripetizione si ha all'interno della medesima opera, c'è talvolta più di qualche motivo per sospettare: così in *georg.* 2. 129 = 3. 283 (il verso del libro II viene generalmente considerato un'interpolazione), oppure in *Aen.* 1. 73 = 4. 126 (dove è il verso del libro IV, probabilmente, ad essere spurio). Può succedere che due versi identici ricorrano a breve distanza, ma in quel caso Virgilio mira ad un effetto preciso, come nel finale delle *Georgiche*, in cui 4. 538 è ripetuto alla lettera in 4. 550 (con la quasi-ripetizione identica, si direbbe accessoria, di 4. 540 in 4. 551) ad esprimere con formularità epica il compiersi corretto del rituale, secondo la prescrizione. Nella poesia pastorale teocritea, in cui è frequente il numero di ridondanze e ripetizioni (nello stile della poesia popolare), le ripetizioni letterali o quasi identiche possono collaborare ad un effetto di contrasto polemico. Un caso significativo è *id.* 8. 11-12 $\chi\rho\eta\sigma\delta\epsilon\iota\varsigma \acute{\omega}\nu \acute{\epsilon}\sigma\iota\delta\epsilon\iota\upsilon\nu; \chi\rho\eta\sigma\delta\epsilon\iota\varsigma$

³ Si può dire che Menalca, contrapponendo le coppe (spec. 35 *multo tute ipse fatebere maius*) alla vitella, miri ad attivare una scala di valori, estetici e culturali, che non sono certo quelli economico-zootecnici cui badano i pastori. Le dinamiche di contrattazione e discussione tra i due contendenti virgiliani trovano un'analogia con quelle, anch'esse agonistiche, che possono attivarsi in contesti di dono, quando si cerca di superare l'altro nel beneficio: cfr. *Sen. ben.* 1. 4; 3. 1; 5. 2-6; ma già Plaut. *Bacch.* 399-402; *Cic. off.* 1. 48 (con la citazione di *Hes. op.* 349-351). Nella valutazione del dono, infatti, l'aspetto materiale ed economico non rappresenta l'unico parametro di valutazione, giacché una certa rilevanza è rivestita anche dall'aspetto relazionale (in particolare l'animo con cui si dona), come si deduce dalla trattazione di *Sen. ben.* 1. 6-9 e 11-12 (si rinvia in proposito a RACCANELLI 2010). Ma l'*ecl.* 3 è un agone bucolico, siamo in poesia pastorale, e Dameta ha buon gioco nell'imporre il valore della *vitula* su quello, meno concreto, delle coppe.

καταθεῖναι ἄεθλον; / χρήσδω τοῦτ' ἐσιδεῖν, χρήσδω καταθεῖναι ἄεθλον, dove però la ritorsione è immediata e chiara (analogamente per un altro caso nell'*id.* 8, cioè 19 = 22 λευκὸν κηρὸν ἔχοισαν ἴσον κάτω ἴσον ἄνωθεν, dove, in un contesto di ripetizione esteso, che interessa i vv. 18-19 e 21-22, è da notare il determinante κήγῳ del v. 21). Manca, insomma, al nostro caso quell'evidenza responsionale, appunto a botta e risposta, che è richiesta dall'interpretazione in chiave polemica della ripetizione, l'unica, in sostanza, che sia stata proposta dagli interpreti, a partire da Servio⁴.

Dicevamo che la comprensione dell'interazione linguistica tra i personaggi vista nel suo complesso, compresi gli aspetti situazionali e pragmatici, aiuta a risolvere problemi che, considerati a sé, rischierebbero di diventare aporetici. Se, dunque, guardiamo all'aspetto pragmatico, notiamo che l'insistenza di Dameta sulla posta che egli propone ha una notevole forza performativa: il deitico *hanc* riferito a *vitulam* nel v. 29 e l'uso di *depono* nel v. 31 rimarcano un atto molto concreto, che è quello di "metter giù" (cf. *ecl.* 9. 62 *hic haedos depono*), cioè, nella fattispecie, "porre" davanti agli occhi del contendente, il premio in palio. Già negli agoni teocritei, in linea con un *topos* antropologico ben documentato⁵, la posta in gioco deve essere presente sul campo, in modo che il vincitore possa prenderne possesso alla conclusione della gara: *si ad vitulam spectas*, dirà infatti Dameta nel concludere la sua replica, nel v. 48 (la *vitula*, dunque, è lì, ben visibile). Così in *id.* 5. 23-24 ἦνιδε κείται ὄριφος; 5. 24 τὸν εὔβοτον ἀμνὸν ἔρειδε; 5. 30 ἴδ' ὁ τράγος οὗτος e non diversamente nell'*id.* 8, che qui Virgilio ha ben presente (cf. *ecl.* 3. 32-34), le due σύριγγες messe in palio (*id.* 8. 18-24) sono evidentemente pronte e disponibili (si noti *id.* 8. 84 λάσδεο τᾶς σύριγγος). E così, infine, nell'*id.* 6. 43-44 (che non è propriamente un agone), lo scambio finale di doni avviene direttamente, "in scena", non diversamente da quanto avviene nella conclusione della virgiliana *ecl.* 5. 85-90.

Lo stesso verbo *depono* utilizzato da Dameta corrisponde al (κατα)θεῖναι teocriteo, come si vede da *id.* 5. 21 ἔριφον θέμεν e dal già citato *id.* 8. 11-12 καταθεῖναι... καταθεῖναι (cui si aggiunga qui il v. 13 καὶ τί νῦ θησεύμεσθ' ὃ κεν ἀμνὸν ἄρκιον εἴη;). Ed è proprio con la stessa forma verbale composta che Menalca risponde a Dameta nel v. 32 *de grege non ausim quicquam deponere tecum*, per passare poi nel v. 36 al semplice *pono* (si noti il conseguente effetto di suono, allitterativo e assonante, che chiude il v. 36, *pocula ponam*). L'uso del *simplex*, dopo le due occorrenze del *compositum* (31 e 32), non sorprende e costituisce, anzi, un ulteriore elemento di confronto con il modello greco: già nell'*id.* 8, infatti, due occorrenze del composto καταθεῖναι (*id.* 8. 11 e 12) sono seguite dalla forma semplice θεῖναι (che ricorre complessivamente quattro volte: *id.* 8. 13-17)⁶.

Se il lettore, tramite una corretta ricezione delle norme agonali già teocritee e badando all'aspetto pragmatico e situazionale, intende la necessità che il premio sia deposto nel mezzo, il v. 43, in bocca a Menalca, gli riuscirà piuttosto problematico. A prescindere dall'eventualità di una messa in scena, l'ecloga ha una sua concretezza mimetica che si articola in alcune coordinate

⁴ *ad ecl.* 3. 44 'idem Alcimedon': *irrisio est, facta iteratione verborum. et mire omnia in vituperationem trahit, quae ille laudavit. 'et nobis fecit': ac si diceret: putas te solum habere pocula? cui enim Alcimedon non fecit? tu pro reverentia ea non tangis, ego ideo, quia vilia esse existimo* (all'interno di questa interpretazione Servio si concede qualche eccesso: sembra troppo che Dameta voglia dire di non aver mai toccato le sue coppe addirittura perché le ritiene di scarso valore, *vilia*); sulla linea di Servio anche COLEMAN 1977, p. 115 *ad ecl.* 3. 46; meno reciso CLAUSEN 1994, p. 103 *ad ecl.* 3. 47. La ripetizione 43 = 47 manca di efficacia anche perché non si riferisce ad una qualità propria dell'oggetto (come in *id.* 8. 19 = 22 cit.), ma al modo in cui il possessore ne ha esercitato il possesso: questa "soggettività" d'uso richiederebbe di essere rimarcata e motivata da chi, Dameta, si trova ad affermare di averla sperimentata in forma identica rispetto al rivale. Per l'idea dell'"illibatezza" delle coppe, che ha per modello *id.* 1. 59-60, vd. *infra*, p. 91 e n. 10.

⁵ Così negli omerici giochi per Patroclo i premi per le varie gare sono via via posti davanti a tutti, ben in mostra, dal loro proprietario, Achille in persona: tra i numerosi passi si ricordino ad es. *Il.* 23. 257-273; 653-660 (666); 700-705; 740-751; 798-800; 826-829; 884-886. E così avverrà nella reinterpretazione virgiliana, nei giochi per Anchise: *munera principio a n t e o c u l o s circoque locantur / i n m e d i o : sacri tripodes viridesque coronae / et palmae pretium victoribus, armaque et ostro / perfusae vestes, argenti aurique talenta; / et tuba commissos medio canit aggere ludos* (*Aen.* 5. 109-113).

⁶ La particolare ripetizione è osservata da WILLS 1996, p. 439.

precise e definite: la presenza del premio è tra queste. Come potrebbe, dunque, Menalca affermare che le sue coppe sono custodite e ben riposte (*condita servo*: il verbo *condo* rimanda ad una collocazione fuori dalla vista), così escludendole dalla scena? Il deittico *ille* dichiara anch'esso una collocazione lontana⁷, rispetto sia a chi parla sia a chi ascolta: a “quelle” (non “queste”) coppe, Menalca non avrebbe mai ancora accostato le labbra (*necdum illis labra admovi*), perché esse sono in altro luogo, al sicuro. E come potrebbe, allora, affermare *pocula ponam*, se esse non sono lì, sul posto?

Nell'ipotesi, dunque, che il v. 43 sia frutto di interpolazione (per duplicazione del v. 47, invece autentico), l'intervento di Menalca si chiuderebbe con il quesito dei vv. 40-42, che davvero rappresenterebbe allora il tentativo ultimo, l'estrema trovata del pastore più giovane per incuriosire, come già accennavamo, il più anziano Dameta, distogliendone l'attenzione dalla *vitula*. Questo tentativo guadagnerebbe in efficacia e immediatezza se i due *pocula* fossero presenti o, quanto meno, pronti ad essere mostrati. La domanda, cioè, avrebbe solo in questo caso l'energia pragmatica per indurre Dameta a guardar meglio, a cercare anche lui la risposta, interessandosi al premio proposto da Menalca: con oggetti fuori dalla vista, al momento non disponibili, la domanda è priva di forza coinvolgente, quasi una gratuita dichiarazione di amnesia (insomma, un punto a sfavore regalato all'avversario, in questa fase preagonale già così competitiva).

Sul versante di Dameta, senza il v. 43, la sua replica, immediata, paleserebbe un ancor più evidente disinteresse. Al tentativo ultimo di Menalca (“e chi è mai l'altro?”) Dameta si mostrerebbe del tutto indifferente, ignorando la domanda⁸ e insistendo sul fatto che anche lui, di quel genere d'oggetto, è tutt'altro che sfornito. “Anche a me” (*et nobis*), dice Dameta, Alcimedonte ha fabbricato due coppe, anch'esse con un motivo ornamentale e un soggetto centrale: egli risponde punto per punto all'elogio di Menalca, lasciando intendere che un tale premio non può troppo impressionarlo, perché già possiede *pocula* analoghi. Anzi, potrebbe anche essere che le sue coppe, almeno per il gusto di alcuni, riescano più interessanti e ricercate, con il più raro e suggestivo acanto⁹ invece della più canonica coppia edera-vite, e con il miracolo di Orfeo che guida i boschi invece dei due astronomi. Ma, nel caso in cui fosse soltanto Dameta a pronunciare il v. 47 (nell'ipotesi cioè di espungere il v. 43), sarebbe questo il colpo di grazia del pastore più anziano alla proposta del rivale: sono soltanto le sue coppe ad essere nuove, “intatte”, e ben riposte (c'è a credere, a casa di Dameta stesso). Questo dato resta inverificabile per Menalca, ma ha l'effetto di chiudere la discussione a tutto vantaggio di Dameta, che riuscirebbe così ad azzerare la “rinegoziazione” di Menalca, togliendo – in questo caso sì! – le coppe dalla scena, e definitivamente¹⁰. A quel punto Dameta ha

⁷ Cfr. spec. ecl. 2. 43 *illos*, in connessione, come qui, al verbo *servo* (42 *quos tibi servo*): i due caprioli che Coridone promette ad Alessi in dono non sono presenti, ma “tenuti da parte”; inoltre, per restare alle *Bucoliche*, ecl. 1. 7; 9; 42; 44; 63. La collocazione riposta era ben osservata, a suo tempo, da un commentatore molto sensibile all'aspetto mimetico, come NANNIUS 1559, nella sua parafrasi del v. 47: “etsi ea [scil. pocula] inter cimelia et thesaurus recludo” (pp. 97-98).

⁸ Atteggiamenti di disinteresse (*ignoring*), quasi che l'interlocutore non avesse parlato o non esistesse, sono tipici dell'*impoliteness* e si riscontrano spesso in contesti di aggressività e dissidio: CULPEPER 2011, pp. 87; 99; anche IURESCIA 2019, pp. 42 e n. 104; 75 e n. 209; 88-89; sulla modalità domanda-risposta e le aspettative che in essa si attivano si veda VAN EMDE BOAS 2017, spec. p. 10. Come osservato in Don. *ad Ter. Ad.* 167, è prova di “grande disprezzo” non rispondere all'interlocutore (*magna contemptio... non respondisse... ad ea quae dixit*).

⁹ Nelle *Bucoliche* esso ha soltanto un'altra occorrenza, nel contesto miracolistico del *puer* appena nato (4. 20); sempre preziose, o comunque in contesti positivi, tutte le altre occorrenze virgiliane: *georg.* 2. 119; 4. 123; *Aen.* 1. 649 e 711; il dettaglio dell'acanto “molle” (45 *molli... acantho*) compare già nella coppa dell'*id.* 1. 55: ὑγρὸς ἄκανθος (vd. *infra*, n. 10).

¹⁰ Considerato il carattere di Dameta e, in generale, il tono eccessivo e provocatorio di tutta la discussione, in cui i due personaggi si imputano malefatte varie a vicenda (e con altrettanta facilità se ne discolorano), nel lettore può anche insinuarsi il sospetto che la risposta di Dameta sia tutta un'invenzione, secondo il meccanismo di una sfida infantile. Ma l'argomento “io a casa ce le ho uguali e meglio” può funzionare solo se non c'è necessità di mostrare l'oggetto (Dameta), mentre cade quando si tratti di una posta, che deve essere subito mostrata e “messa nel mezzo” (Menalca). Nell'ipotesi dell'espunzione, dunque, sarebbe il solo Dameta a recuperare quell'elemento di “illibatezza” che Teocrito aveva attribuito alla coppa dell'*id.* 1, nella grande *ephrasis* inaugurale della raccolta teocritea (e la memoria dell'*id.* 1 rappresenterebbe,

tutto l'agio di riportare l'attenzione sulla *vitula*, nella sua evidenza di premio dal grande valore, posto sotto gli occhi di entrambi: *si ad vitulam spectas, nihil est quod pocula laudes* (48). E Menalca, punto sul vivo (quel tipo di coppe Dameta lo conosce bene, ce le ha anche lui, e nuove nuove: quel premio per lui è nulla, di fronte alla *vitula*), si decide finalmente ad accettare la sfida.

Nell'ipotesi che il v. 43 sia interpolato, ragioni materiali di dislocazione (ad esempio sarebbe stato ritrascritto in margine per qualche motivo e poi inserito scorrettamente dopo il v. 42, con la conseguente duplicazione), potrebbero da sole spiegare la genesi dell'errore, evidentemente molto antico perché presente in tutta la tradizione manoscritta. Ma l'inserimento del v. 43 potrebbe anche aver preso piede, come concausa, perché esso sembrava completare un gioco di riprese e iterazioni che, in effetti, si avverte tra le coppe di Menalca e quelle di Dameta. E può avere anche influito, nell'insegnamento di grammatica e retorica, una qualche intenzione di evitare che la domanda di Menalca, a fine battuta, restasse troppo evidentemente senza una risposta¹¹.

Se si preferisce restare al testo tràdito, esso non può che essere interpretato nel senso di una replica punto per punto, con cui Dameta ripeterebbe i motivi di elogio prodotti da Menalca: in questa direzione va senz'altro il contrappunto delle congiunzioni ad inizio dei vv. 44-46 *et nobis... et molli... Orpheaque*. Ma colpisce che proprio la ripetizione identica di un intero verso, comunque separata da tre versi (gli stessi 44-46) e quindi tale da perdere in evidenza ed efficacia, non sia anch'essa introdotta da una qualche movenza del genere "anch'io", "anche per me" e simili (come nel v. 44 *et nobis*; si ricordi ancora *id.* 8. 21 κήγώ).

Comunque si voglia giudicare, ad ogni modo, riguardo alla questione testuale, l'esigenza mimetica della situazione mi sembra imporsi come un dato ineludibile per l'interprete: norma teocritea e scopo pragmatico dell'interazione linguistica convergono sulla necessità che la posta sia presente, sotto gli occhi dei contendenti, "deposta" nel mezzo, perché il vincitore la faccia sua. Se, nel v. 43, Menalca presentasse le proprie coppe come "riposte" e "conservate" con cura, quindi assenti dalla scena, egli disattenderebbe tale necessità. È invece Dameta, e lui solo, ad avere tutto l'interesse e il vantaggio nel pronunciare il v. 47. Del resto, a conferma dell'evidenza visuale richiesta dalla sceneggiatura agonale, sta il testo stesso di Virgilio. Al giudice Palemone, che arriva in un secondo momento, quando, nel v. 50, i due si sono già decisi, non viene detto che una *vitula* è la posta in gioco. Eppure, nel suo intervento conclusivo (egli decide per la parità), mostra di essere ben informato che appunto quella fosse la posta (109 *et vitula tu dignus et hic*): è perché, per come Virgilio ha sceneggiato la sua ecloga, ce l'aveva davanti agli occhi. Il lettore deve integrare questo dato che viene rivelato, senza possibilità di dubbio, solo nella conclusione del componimento (mentre in precedenza può essere solo ipotizzato, ma a buon diritto, dal lettore)¹².

Il poeta non si è preoccupato di curare iperrealisticamente ogni dettaglio: che qualcosa sfugga, che qualche dettaglio possa restare sospeso, è cosa che fa parte dell'effetto di reale da lui congegnato (le ecloghe, termine sicuramente molto antico, che potrebbe risalire all'epoca di Virgilio, sono

per il lettore, un ulteriore rafforzamento alle parole con cui Dameta chiude la questione): τί πω ποτὶ χεῖλος ἐμὸν θίγειν, ἀλλ' ἔτι κεῖται / ἄχραντον "mai il mio labbro l'ha toccata, ma se ne sta ancora / intatta" (*id.* 1. 59-60; ma cfr. anche *id.* 5. 105 τῆ παιδὶ δὲ ταῦτα φιλᾶσσω). Vale la pena notare che soltanto nella battuta di Dameta si osserva l'anticipazione del concetto teocriteo tramite il dettaglio del "molle acanto" (*eccl.* 3. 45 ≈ *id.* 1. 55; vd. *supra*, n. 9), secondo quello che potrebbe essere un preciso percorso di memoria allusiva, chiuso a breve distanza dalla ripresa tra il v. 47 e *id.* 1. 59-60: in altre parole, già in Teocrito il dettaglio dell'acanto chiude la descrizione della coppa, prima del concetto di "illibatezza", e così avverrebbe nella battuta di Dameta, in modo esclusivo e quindi mirato, nel caso in cui si consideri interpolato il v. 43.

¹¹ L'attenzione al modo in cui i personaggi virgiliani si scambiano domande e risposte è ben testimoniata già da Servio *ad ecl.* 1. 19: *quaeritur, cur de Caesare interrogatus, Romam describat*.

¹² Virgilio potrebbe aver osservato analogo meccanismo nell'*id.* 8, in cui il capraio assegna, verso la conclusione, la *syrix* al vincitore (84), ma senza che gli sia stato detto quale fosse la posta in palio, decisa prima del suo arrivo (18-24). Ma con un'intensificazione: nell'*eccl.* 3, infatti, non è detto esplicitamente che Menalca si è deciso a mettere in palio la vitella: se ne ha conferma finalmente, però, nel v. 109.

letteralmente delle “scelte”, delle situazioni di vita bucolica estratte da quello che si immagina essere un intero mondo). Ad esempio, non è specificato che le vitelle in palio siano due, una per ciascuno: ma è chiaro, anche attraverso un gesto e un’azione che il lettore è stimolato a immaginare, che Menalca ha accettato la proposta. Si potrà difendere il testo tradito, con la sua ripetizione identica: se ad alcuni lettori essa può risultare inelegante o forse goffa e immotivata, ad altri, invece, può riuscire proprio in questo convincente e polemicamente appropriata.

D’altra parte, però, è necessario prendere in considerazione argomenti di ordine mimetico-situazionale e pragmatico, legati alle convenzioni della poesia bucolica teocritea, che non possono essere ignorati. Chi conserva il testo tradito, insomma, dovrà arrivare alla conclusione che Virgilio non si sia curato di una norma situazionale codificata del genere teocriteo e abbia fatto commettere al suo Menalca un errore di strategia dal punto di vista pragmatico: dare per assenti le sue coppe le avrebbe rese ancor più (bucolicamente) insignificanti di fronte alla *vitula*¹³.

2. PERCHÉ NON CANTARE? MENALCA E MOPSO ALL’INIZIO DELL’ECL. 5 (SPEC. V. 3)

Nell’ecloga mimetica centrale del libro (la terza nell’ordine, dopo *ecl.* 1 ed *ecl.* 3), con cui si chiude la prima metà della raccolta, il lettore ritrova un personaggio di nome Menalca, il quale, a differenza del giovane Menalca sotto la tutela di padre e *noverca* nell’*ecl.* 3, è adesso lui *maior* (come lo apostrofa Mopso all’inizio del v. 4). Questo Menalca è, dunque, un esperto maestro di canto, che si rivolge ad un più giovane pastore, ma è ben lungi dal far pesare la propria superiorità, tanto che, anzi, esordisce con una constatazione di uguaglianza: sia lui che Mopso, a suo dire, sono ben capaci nel canto e nella musica bucolici (*1 boni quoniam convenimus ambo eqs*). Dal momento che si sono incontrati, perché non sedersi tra gli olmi misti ai noccioli? Così suona il v. 3 nel testo di MYNORS 1969: (*Cur non...*) *hic corylis mixtas inter consedimus ulmos?* La lezione *consedimus* (perfetto di *consido*), tradita dai codici tardoantichi e nota agli *scholia Bernensia*, è in genere preferita dagli editori, mentre il presente *considimus*, lezione dei carolingi e dei recenziatori, già difeso dallo Heinsius, viene stampato da OTTAVIANO 2013. La tipologia di errore è molto comune, anche nella tradizione manoscritta virgiliana (caso identico in *georg.* 4. 436 *considit/consedit*).

La scelta non è facile, soprattutto quando si decida di sottrarsi a criteri generali, come l’autorità dei codici (che, con il consenso di P e R, è a favore della forma al perfetto). Da un lato si può osservare che *consedimus* ben corrisponde, per il tempo verbale e sul piano fonico, al *convenimus* del v. 1, con l’effetto di una risonanza a cornice tra le due clausole del v. 1 e del v. 3 (*convenimus ambo ≈ consedimus ulmos*). E la forma al perfetto è già stata utilizzata da Virgilio verso la conclusione dei preliminari agonali tra Menalca e Dameta in 3. 55 *in molli consedimus herba* (è il giudice Palemone a parlare). D’altra parte, si può obiettare, proprio questa rete di memorie e risposdenze potrebbe aver indotto in errore sia i copisti sia i grammatici e, in generale, lettori ed interpreti. Ecco dunque il testo, presentato con entrambe le lezioni:

MENALCAS: Cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo,
tu calamus inflare levis, ego dicere versus,
hic corylis mixtas inter consedimus/considimus ulmos?

¹³ Vale la pena di osservare che l’espunzione del v. 43 porterebbe il numero totale di versi dell’*ecl.* 3 a 110 (10x11), che è lo stesso numero dell’*ecl.* 8 (nella quale si contano 110 versi, se vi si include il v. 28a, come fa, a ragione, la maggioranza degli editori). Questa corrispondenza potrebbe essere significativa: entrambe le ecloghe hanno Pollione come destinatario privilegiato (sebbene egli non sia esplicitamente menzionato nel prologo dell’*ecl.* 8, che però con ogni verosimiglianza è rivolto a lui, mentre il suo nome figura tre volte nell’*ecl.* 3, ai vv. 84; 86; 88).

Elementi utili per decidere la questione possono essere desunti, anche in questo caso, da una prospettiva pragmatica, che consideri nella sua concretezza situazionale e mimetica l'interazione linguistica tra i due personaggi. Trattandosi di una richiesta (Menalca sta invitando Mopso a compiere una determinata azione), è in primo luogo opportuno guardare alle dinamiche della *politeness*. Ad una ricerca di "gentilezza", infatti, risponde la formulazione indiretta, tramite il modulo del "perché non?", che, d'uso comune nelle lingue moderne, è ben attestato già in latino in contesti di particolare intensità dialogica o colloquiale¹⁴. Nell'avvio del componimento, in cui al personaggio del maturo cantore sta di disporre la situazione, la formula *cur non* assolve alla funzione appunto di creare le condizioni per l'attuazione della specifica forma teocritea: rispetto alla precedente ecloga mimetica, che si apriva con un diretto *Dic mihi*, tutt'altro che *polite* e assai appropriato alla successiva tenzone, qui si intuisce che il tono dell'ecloga potrà essere tutt'altro che agonale. Già in un importante modello letterario, ma di prosa, il modulo *cur non* collaborava alla proposta di riattuare un prototipo del *locus amoenus* (e della "serenità" dialogica), cioè il *Fedro* di Platone: *cur non imitamur... Socratem illum qui est in Phaedro Platonis?* (Cic. *de orat.* 1. 28).

Ma in genere, come nel passo di Cicerone appena citato, il tempo del verbo in inviti e richieste, anche quelli introdotti da *cur non*, è il presente. In realtà l'uso del perfetto può anch'esso rientrare in un meccanismo di *politeness*, come diremo più avanti, ma sembra utile, per giudicare della questione, considerare il contesto situazionale e mimetico. Dire "perché non ci siamo seduti?" proietta in un tempo passato e, quindi, definisce la possibilità di sedersi come al momento non attuata. Dalla successiva battuta di Mopso il lettore potrà rendersi conto che i due personaggi sono in movimento e, dunque, parlando mentre camminano, si stanno allontanando dal luogo che Menalca ha descritto nel v. 3 come riparato da olmi e noccioli. In altre parole, la notazione *cur non... consedimus*, con il perfetto, va considerata come il primo accenno di un'azione scenica che si farà evidente nei vv. 5-6, quando Mopso dirà *sive antro potius succedimus*. Nell'eventualità di una concreta messa in scena, lo spettatore vedrebbe da subito i due personaggi in movimento, come del resto è abbastanza naturale per dei pastori (la presenza del gregge al pascolo sarà esplicitata nel v. 12, in cui si dice che sarà Titiro ad occuparsene, in assenza di Menalca e Mopso ormai in procinto di cantare). Al lettore, che deve cercare di visualizzare la scena con l'immaginazione, sta di cogliere quei piccoli o meno piccoli segnali (si potrebbe dire "indicazioni di regia") che servono a definire sceneggiatura, azioni e movimenti dell'ecloga.

Anche i rapporti reciproci tra i due personaggi, di età e prestigio, si chiariscono gradualmente nella costruzione mimetica virgiliana, tramite singoli spezzoni o frammenti che vanno a comporre il quadro. Al modo assai equilibrato e paritario con cui si esprime Menalca nella prima battuta Mopso risponde dichiarandosi inferiore e mettendosi "ai suoi ordini" (*4 tu maior: tibi me est aequum parere, Menalca*), ma è sempre più chiaro che il suo è un carattere piuttosto fiero e reattivo. L'eventualità agonale, che Menalca con il suo esordio *polite* ha accuratamente evitato, viene presentata come molto concreta se fosse presente quell'Aminta che, a quanto pare, è il solo a voler fare a gara¹⁵ con lui. E, nonostante il suo esplicito atto di sottomissione, si capisce che Mopso continua a procedere e sta premendo per un'altra opzione, che, non senza garbo ma con decisione, emerge dalle sue parole: con *incertus*, nel v. 5, prende una certa distanza dalla possibilità prospettata da Menalca (sulle ombre di olmi e noccioli, secondo lui, non si può troppo contare, essendo

¹⁴ A seconda dei contesti la formulazione indiretta *cur non* può anche essere in funzione del pathos o dell'ironia: cfr., variamente, Plauto, *Amph.* 409; *Merc.* 471; Cic. *Att.* 9. 12. 1; Catull. 33. 5; Lucr. 3. 938. In Virgilio ricomparirà, ugualmente ad inizio verso, in *Aen.* 12. 39. Sulla *politeness* della formula "perché non?" (nell'inglese "why not?"), più indiretta e quindi meno *face-threatening* rispetto ad una formulazione esplicita, cfr. LEECH 2014, spec. p. 206; anche p. 138, n. 4; p. 192, n. 4.

¹⁵ Viene utilizzato, per ben tre volte, il tecnico *certare*, nei vv. 8; 9; 15.

le piante mosse dai venti), mentre è l'*antrum* lo scenario che gli sembra preferibile (6 *potius*). A richiamare l'attenzione su questa seconda opzione è la ripetizione poliptotica *antro... antrum*, nel v. 6, e l'espansione ecfraistica con cui si conclude la sua battuta, in cui viene evocato, con un *versus aureus*, il prototipo poetico del *locus amoenus*, cioè l'antro di Calipso¹⁶. Risorse stilistiche e retoriche, *inventio* poetica, suggestioni teocritee collaborano tutte allo scopo pragmatico, che è quello di "portarsi dietro" il venerabile Menalca, proseguendo il cammino fino ad entrare nell'antro.

Per parte sua Menalca non si sottrae alla pressione di Mopso, il cui orgoglio si ingegna di blandire, con benevolenza e complimenti: come abbiamo già ricordato, gli nomina Aminta, ma come unico suo rivale (8), e poi, quando è Mopso nel v. 15 a nominare di nuovo Aminta (di cui non si è scordato, evidentemente), Menalca si affretta a dichiararne tutta l'inferiorità rispetto a lui, nei cerimoniosi ed elaborati vv. 16-18. Menalca, con tutta la sua riconosciuta autorevolezza di personaggio bucolico, non ha intenzione di entrare in conflitto con Mopso¹⁷, ma mira ad un preciso scopo: produrre musica e versi da "bravi" pastori-cantori (2 *boni*). Secondo la consolidata convenzione bucolica, la stasi del pastore e, in particolare, il suo "essere seduto" è una condizione per l'avvio del canto: l'uso del perfetto va considerato funzionale proprio a questo effetto, di rimarcare cioè l'opportunità di essere seduti e, quindi, pronti a cantare, mettendo a frutto le capacità che Menalca riconosce ad entrambi. Così già all'inizio del primo idillio, l'invito di Tirsi al capraio prevede le due fasi, legandole direttamente tra loro in una sorta di rapporto causa-effetto: "Vuoi, per le Ninfe, vuoi, o capraio, qui seduto [καθίζας] / ... / suonare il flauto [συρίσδεν]?" (*id.* 1. 12-14)¹⁸. Rispetto al normale uso del presente, la scelta del perfetto comporta di richiamare l'attenzione sull'azione verbale che, proprio nel suo essere già attuata, introduce a quella che ne è la logica conseguenza (almeno nel mondo bucolico teocriteo-virgiliano), cioè l'inizio del canto: "perché non siamo seduti (*e, quindi, cantiamo*)?" Non conta tanto il luogo in sé, sul quale Menalca si mostrerà ben disponibile, ma è importante che si canti: la scelta del luogo, che è motivo di contesa nella fase preagonale delle vere e proprie tenzoni tra pastori (così ad esempio in *id.* 5. 43-62), qui resta pacifica.

¹⁶ *Ecl.* 5. 6-7 *aspice ut antrum / silvestris raris sparsit labrusca racemis*; cfr. *Od.* 5. spec. 68-69. Anche le scelte sintattiche, oltre che l'ordine delle parole (*antro potius succedimus* è un tutt'uno che chiude la frase), avvicinano i due all'antro, lasciando invece indietro il boschetto: al costruito analitico preposizionale (*sub incertis... umbras*) per la prima opzione, Mopso fa seguire, per la seconda opzione, il costruito con il dativo di movimento (*antro... succedimus*), più poetico e agile e comunemente utilizzato in Virgilio proprio con il verbo *succedo*; cfr. poco più avanti, a conclusione del preambolo, 19 *successimus antro*; inoltre *georg.* 3. 418 *tecto adsuetus coluber succedere*; *Aen.* 1. 627; 2. 478; 3. 276; 8. 123. Il fatto che Mopso non intenda dirigersi verso il luogo proposto da Menalca è già osservato, ma all'interno di una sua particolare interpretazione, da VAN SICKLE 1986, p. 109.

¹⁷ La particolarità del personaggio di Mopso è rimarcata anche dal nome, che è extrabucolico (a differenza di Menalca, che è uno tra i più antichi nomi bucolici), soprattutto connesso all'arte della mantica: sembra che Mopso figlio di Manto, la figlia di Tiresia eponima di Mantova, avesse un ruolo nel poemetto di Cornelio Gallo dedicato all'antro Grineo, modellato su Euforione (così Servio *ad ecl.* 6, 72 = Euphor. fr. 97 Pow. = 101 v. Gron. = 102 Light.; cf. fr. 98 Pow. = 102 van Gron. = 103 Light.; anche *Suppl. Hell.* fr. 429.21 [?], p. 214 Ll.-J.-P., con l'apparato). È significativo che gli interpreti antichi tentassero di identificare Mopso con un poeta contemporaneo, come si può dedurre da Philargyrius/Philargyrius, pp. 89-90 (III.2 Th.-H.) e dagli *scholia Bernensia*, p. 114 H.; senza alcuna prova concreta si faceva il nome di Aemilius Macer, un poeta di poco più giovane di Virgilio (riproponendo, quindi, in chiave biografica la differenza di età e prestigio tra Menalca e Mopso): cf. *Enc. Virg.* III, pp. 584-585, s.v. *Mopso* (F. Michelazzo); *Virg. Enc.* II, p. 842, s.v. *Mopsus* (J. Van Sickle).

¹⁸ Per la scelta del luogo preciso ove sedersi, assieme, cfr. anche 21 ὑπὸ τὰν πελέαν ἐσδώμεθα; inoltre *id.* 5. 31-34. Non in connessione specifica al canto, ma al più generale piacere della conversazione, l'atto del sedersi è anche nel modello platonico di *Phaedr.* 229b ἐκεῖ σκιά τ' ἐστὶν καὶ πνεῦμα μέτριον, καὶ πόα καθίεσθαι ἢ ἄν βουλόμεθα κατακλινῆναι, esplicitamente richiamato da Cic. *de orat.* 1. 29 *omnis in eis sedibus, quae erant sub platano, consedis* (si noti la scelta della forma verbale). Che il pastore, assiso, suoni la *syrinx* è anche un *topos* iconografico, come si vede nel caso del prototipo mitico, il Ciclope, così ritratto, secondo quello che doveva essere uno schema ricorrente, nel suo corteggiamento a Galatea (Villa di Agrippa Postumo, Boscotrecase, cubic. 19, immagine centrale della parete occidentale [New York, MMA 20.192.17]; Casa del sacerdos Amandus, Pompei [I, 7, 7]).

Se, insomma, un luogo vale l'altro per Menalca¹⁹, egli invece richiama l'opportunità di "essersi seduti" (*e, quindi, cantare*): nel già ricordato luogo dell'*ecl.* 3 il giudice Palemone aveva istituito un nesso preciso tra il "dire" poetico e l'atto del *consedisse* (55 *dicite, quando quidem in molli con sedimus herba*)²⁰.

In questo contesto situazionale, in cui la lezione *consedimus* si inserisce coerentemente nella costruzione mimetico-drammatica dell'ecloga, è opportuno tener conto del fatto che la scelta di un tempo passato, come già accennavamo, può essa stessa corrispondere ad un atteggiamento *polite*, perché implica, rispetto al tempo presente, una minore pressione sull'interlocutore²¹.

In conclusione, sembra che il perfetto *consedimus* debba essere mantenuto nel testo di Virgilio, nel suo gioco di rispondenze, anche foniche, con *convenimus*: esso riprende e intensifica la *politeness* della formula *cur non*, allude al fatto che i due sono in movimento, pone l'accento sull'opportunità di "essersi già seduti" e prospetta il vero scopo di Menalca (e obiettivo dell'ecloga) – cioè, quel che si fa da seduti in poesia bucolica: una performance di canti. A conclusione del preambolo, Menalca, che tanto si è adoperato per accondiscendere alle preferenze di Mopso, compiacerlo e seguirlo dove preferiva, sarà molto più diretto: *sed tu desine plura, puer: successimus antro* (19). E si osservi anche qui, come nel già discusso *ecl.* 3. 31²², l'intensità illocutiva del pronome espresso con l'imperativo, con cui Menalca adesso, almeno per un istante, rimarca la propria età e autorevolezza rispetto al *puer* Mopso. Il perfetto *successimus* in questo caso segna la conclusione del movimento e, anche in questo caso, invita al canto che non c'è più ragione di rimandare.

3. COME NON RESISTERE A DAFNI: MELIBEO NARRATORE DELL'ECL. 7 (SPEC. VV. 7-8)

Il caso dell'*ecl.* 7 è piuttosto particolare, anche in conseguenza di una condizione narratologica unica nelle *Bucoliche*. La collocazione, in posizione dispari, qualifica l'ecloga come mimetica: e tale, di fatto, essa è (e come tale viene trattata da interpreti e editori). Essa contiene l'agone tra Coridone e Tirsi e, dunque, si iscrive nel sottogenere bucolico cui appartiene l'*ecl.* 3, che già abbiamo trattato. Ma c'è una differenza. L'agone è adesso interamente narrato da Melibeo che, quindi, si trova in una condizione inusitata nelle *Bucoliche*: è un personaggio "in scena", ma racconta per

¹⁹ Su questo punto si osserva la fondamentale differenza che separa il modello virgiliano dalla reinterpretazione di Calpurnio Siculo, che è stata chiamata in causa a favore della lezione al presente. Nell'ecloga 1 di Calpurnio entrambi i personaggi, Coridone e Ornito, mirano unicamente allo scopo di trovare un luogo che protegga nel miglior modo possibile dalla calura (come fanno gli animali, che sono al riparo nei vv. 4-5; cf. 19 *captatae... umbrae*). Per questo Coridone chiede in modo diretto ad Ornito, suo fratello, "perché non" mettersi al riparo delle vicine piante e utilizza il presente: *nos quoque vicinis cur non succedimus umbris? / torrida cur solo defendimus ora galero?* (6-7; si noti l'ampliamento del modulo in positivo, con un secondo verbo al presente *cur... defendimus?*). Ornito presenta l'alternativa più conveniente, l'antro di Fauno (*hoc potius, frater Corydon, nemus, antra petamus* [8]), apprezzabile per freschezza di acque e ombra (9-12): soltanto nei vv. 16-18 viene prospettata la possibilità del canto pastorale, fino alla scoperta, nel v. 20, del testo profetico. Calpurnio, rispetto a Virgilio, ha appianato la situazione, facendo agire i suoi due personaggi in modo molto più diretto e puntando alla "sorpresa" di un testo scritto opera del dio stesso. Data la divergenza, di invenzione e costruzione mimetica, tra i due testi, l'uso del normale presente *succedimus* in Calpurnio non costituisce una prova riguardo alla questione testuale virgiliana: si noti ad esempio come anche nel citato v. 8 il modo con cui Ornito si esprime sia ben più diretto rispetto al giro di parole con cui Mopso lascia intendere la sua preferenza in *ecl.* 5. 4-7. E, ad ogni modo, il *succedimus* di Calpurnio si rapporta al *succedimus* di *ecl.* 5. 6, piuttosto che ad un *considimus* di *ecl.* 5. 3.

²⁰ Il piuccheperfecto *concederat* sarà utilizzato per Dafni nell'apertura dell'*ecl.* 7: vd. *infra*, p. 98.

²¹ Si veda sul piano teorico (in relazione al past tense della lingua inglese, ma con un interesse generale), LEECH 2014, pp. 169-170. In specifico sul verbo latino, per l'uso dell'*imperfectum pro praesenti* in contesti di riguardo e cortesia (ad es. Plaut. *Asin.* 392; Hor. *sat.* 2. 6. 35), si rammentino le osservazioni di RONCONI 1959, pp. 66-67.

²² Vd. *supra*, p. 88. La frase *desine plura* va molto probabilmente considerata ellittica, con l'omissione cioè di un verbo come *loqui*; cfr. *ThLL* V.1.729.28-48. Un'espressione simile compare, alla fine di un'ecloga e con funzione opposta (quella cioè di posporre l'inizio del canto), in *ecl.* 9. 66.

intero l'ecloga, ne è la voce narrante²³. Nelle edizioni critiche, oltre che nelle varie edizioni più o meno divulgative, vengono indicati come *dramatis personae* dell'ecloga tanto Melibeeo che Tirsi e Coridone. Ma, a rigore, è il solo Melibeeo ad avere questo statuto (tutto l'agone va messo tra virgolette, dunque, esattamente come il suo dialogo con Dafni).

Il fatto, dunque, che Melibeeo non abbia chi lo ascolti, che parli in uno spazio vuoto che sta ai lettori (i lettori contemporanei di Virgilio, come tutti i successivi lettori) di riempire, è un ulteriore stimolo all'attivazione di competenze sociolinguistiche e pragmatiche diffuse. Da un lato, infatti, il racconto è tutto nella prospettiva del narratore Melibeeo: ascoltiamo soltanto la sua voce e il modo in cui egli ci racconta la vicenda. Dall'altro, questo è un incentivo ad accendere la nostra attenzione, a prendere posizione di fronte al presentarsi di situazioni conflittuali o, quanto meno, significative per il coinvolgimento e l'interazione degli attori in campo. La particolare prospettiva narratologica aiuta a comprendere un aspetto piuttosto trascurato dell'ecloga, nonostante che esso sia alquanto vistoso. C'è nel testo una notevole insistenza sul fatto che Melibeeo si sia sentito, si direbbe, "in dovere" di fare da testimone dell'agone, quando in realtà era tutto preso dai suoi impegni di pastore e, oltretutto, di agricoltore. Senza dover pensare ad ingenue identificazioni tra i vari personaggi che portano il nome di Melibeeo nelle *Bucoliche*, a questo nome si associa in Virgilio una notevole operosità, a tratti una certa importanza di proprietario, comunque fatta di impegno e di lavoro²⁴. Ed è proprio questa caratterizzazione che ne rende tanto più doloroso l'esilio nell'ecloga 1 (anche nell'avvio dell'*ecl.* 3, l'unica altra sua occorrenza nelle *Bucoliche*, citata nel finale dell'*e-cl.* 5, egli compare come il possibile proprietario del *pecus*).

All'invito di Dafni, che lo coinvolge nello "spettacolo" dell'agone, Melibeeo reagisce, dunque, con il dubbio, rivolgendosi non ad un altro personaggio ma al lettore indistinto: la sua voce è programmata per arrivare direttamente, senza appunto mediazioni, fino a noi – *quid facerem?* (14). "Che dovevo fare?" – egli si chiede e chiede a noi cercando, si direbbe, sostegno e consenso, con movenza che non stonerebbe in un prologo drammatico (ad es. Plaut. *Merc.* 106). A Melibeeo manca, per altro, quella figura di contorno che in genere assicura la prosecuzione del lavoro in assenza del pastore dedito al canto (si rammenti 5. 12 *servabit Tityrus haedos*), perché non ha a casa una Alcippe o una Fillide che gli custodisca gli agnelli. Ma, tuttavia, si trattava di una grande occasione, *certamen... magnum* – il grande agone, Coridone *vs* Tirsi (*Corydon cum Thyrside*). Nell'ultimo verso della sua "confessione", prima di passare ad introdurre la gara, Melibeeo non rinuncia ad una contrapposizione tradizionale, sul tipo *otium/negotium*, ben degna del *mos maiorum* romano – ma solo per dire che, in questo caso, la passione per il canto (e la contesa) ha avuto la meglio: *posthabui tamen illorum mea seria ludo* (7. 17).

A detta di Melibeeo stesso, un ruolo determinante nel portarlo a questa decisione è stato giocato dal personaggio che ha un nome assai impegnativo nel genere bucolico, Dafni. Anche in questo caso sarebbe ozioso e ingenuo dibattere se "questo" Dafni, attore dell'*ecl.* 7, sia il medesimo Dafni dell'*ecl.* 5 e, magari, debba essere addirittura identificato con il Dafni del primo idillio. È preferibile esprimersi, anche in questi casi, in termini di "maschera" bucolica o, se si preferisce, ancor più semplicemente, di "nome" bucolico. E, in questa prospettiva, il Dafni dell'*ecl.* 7 sicuramente

²³ Qualcosa del genere, ma in modo opposto, avviene nell'*ecl.* 6, narrativa e pronunciata dalla voce autoriale *ex propria persona*, come tutto lascia credere: ma il narratore dell'ecloga 6 viene notoriamente apostrofato da Apollo come "Tityrus" (3-4 *Cynthius aurem / vellit et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis eqs.'*). Se ne può forse concludere che i narratori Tiro e Melibeeo, tra ecloga 6 e 7, ricompattino a loro modo, nell'inizio della seconda metà del libro, la coppia della prima ecloga, traumaticamente separata dall'esilio?

²⁴ Anche per effetto di una sua suggestione etimologica: già Servio traduceva il nome Meliboeus pressappoco con "colui a cui importa dei buoi" (μέλει αὐτῷ τῶν βοῶν [*praef. E.*, p. 4.6-7 Th.-H.]). Per quanto suoni teocriteo e bucolico, il nome non compare in realtà nel *corpus Theocriteum* e potrebbe essere stato inventato da Virgilio: cfr. *Enc. Virg.* III, pp. 459-460, s.v. *Melibeo* (F. Michelazzo); *Virg. Enc.* II, pp. 808-809, s.v. *Meliboeus* (J. Van Sickle).

corrisponde al suo “tipo” di autorevole cantore. Lo lascia intendere lo stesso Melibee, che con lui apre l’ecloga, rappresentandolo nella posa che già ben conosciamo, del pastore pronto a cantare o, comunque, pronto a dedicarsi a musica e poesia (si noti l’utilizzo del verbo *considerare*, come in 5. 3): *Forte sub arguta consederat ilice Daphnis* (ecl. 7. 1). Altra condizione favorevole al canto è che i due pastori, Coridone e Tirsi, si distinguono per un’equilibrata distribuzione di forze (entrambi sono molto versati nell’arte del canto bucolico, in particolare amebeo): anche questa è una condizione che già abbiamo incontrato, anch’essa all’inizio dell’ecl. 5. Viene costruita una scena che è perfettamente canonica, bucolicamente, per l’avvio del canto (eventualmente il canto amebeo) o l’agone.

Ma nel riferire di quella particolare occasione in cui il terzetto si era compattato, Melibee si premura di specificare come a decidere la sua presenza sulla scena fosse stato un imprevisto, cioè la fuga del capro, approfittatosi a quanto pare di una momentanea distrazione del suo custode: Melibee, tiene a dire, era infatti tutto preso dal soccorrere le tenere pianticelle di mirto minacciate dal gelo (6 *dum teneras defendo a frigore myrtos*). L’avverbio iniziale, tipico degli attacchi narrativi (*forte*), sembra dunque farsi particolarmente pertinente, più che al quadro iniziale, soprattutto alla scena successiva, cioè l’arrivo del narratore-testimone Melibee, sopraggiunto per caso e all’improvviso, mentre era all’inseguimento del capro. La concitazione e la sorpresa sono espressi a livello ritmico e sintattico: *deerraverat*, con sinizesi, segna pausa di senso e di ritmo, isolando tramite dieresi bucolica *atque ego Daphnin* in clausola, che a sua volta richiama *aspicio* in *enjambement*. L’uso stesso di *atque*, a rimarcare la sorpresa, trova dei significativi confronti, proprio con il verbo di vedere *aspicio*, già in Plauto, in particolare *Mil.* 287-288 *per impluvium huc despexi in proximum / atque ego illi aspicio osculantem Philocomasium*²⁵.

L’attenzione del lettore, sollecitata dalla costruzione del racconto, dalla sintassi e dalla cadenza ritmico-prosodica del verso, è sollecitata da questo imprevisto atto del narratore, che “scorge” Dafni. Ma Melibee non menziona alcuna sua propria successiva azione: a prendere la parola è Dafni, che, un poco canzonandolo, lo rassicura riguardo al lavoro e lo invita, se può per un attimo “rilassarsi” (10 *si quid cessare potes*), a riposarsi anche lui all’ombra. Per Dafni non c’è nessuna necessità, in termini di convenzioni bucoliche, per formulare un tale invito: nel *topos* agonale già teocriteo basta che siano presenti i due contendenti e il giudice e, dunque, la scena potrebbe essere già al completo. Ma Dafni sente il bisogno di coinvolgere Melibee, probabilmente sulla linea del nome che porta: *amat bonus otia Daphnis*, come si legge in ecl. 5. 61.

Quel che è certo è che Dafni, come mostra anche il modo piuttosto canzonatorio che adotta con Melibee, è un personaggio che esercita una certa autorità sugli altri: è significativo che Servio menzioni qui l’interpretazione di Dafni come “Cesare”, nella sua nota a 7. 21: *multi volunt in hac ecloga esse allegoriam, ut Daphnis sit Caesar, Corydon Vergilius, Thyrsis vero, qui vincitur, Vergili obtrectator, scilicet aut Bavius aut Anser aut Maevius*. L’interpretazione “cesariana” di Dafni trova un ovvio riscontro nell’identificazione Dafni-Giulio Cesare testimoniata per l’ecl. 5 dallo stesso Servio (Serv. e Serv. Dan. *ad ecl.* 5. 20): ma perché qui l’allegoria abbia un senso, “Cesare” dovrà essere Cesare Ottaviano, vivo e vegeto, quindi in condizione di giudicare sulla gara tra Virgilio e un suo rivale (non Giulio Cesare, morto vari anni prima che Virgilio cominciasse a lavorare alle sue ecloghe).

Proprio le dinamiche comunicative, considerate in termini di rapporti interpersonali, sono qui all’opera per rendere comprensibile il racconto di Melibee, nello svolgersi delle varie azioni e nel suo esito: il contesto situazionale e l’interazione linguistica, considerati nel loro complesso (e, in questo caso, includendo anche l’aspetto gestuale-comportamentale, propriamente extralinguistico), risultano, insomma, decisivi. Torniamo, dunque, al momento, così rimarcato dalla tec-

²⁵ Cfr. *TbLL* II.1075.82-1076.5 (da notare l’audacia nell’uso di *atque* in *georg.* 1. 203, già osservata da Gell. 10. 29. 4); lo stesso Virgilio riutilizzerà il nesso, variandolo, in *Aen.* 7. 29-30 *atque hic Aeneas... lucum / prospicit* (anche *Aen.* 10. 219-220).

nica narrativa, dalla sintassi e dalla ritmica stessa del verso, in cui Melibeo, come racconta, “vede” Dafni: Melibeo lascia chiaramente intendere che non è lui a rivolgersi a Dafni, mentre è invece Dafni che gli rivolge la parola, con *ocius huc ades*. La sequenza potrebbe passare inosservata, se non fosse per una importante testimonianza che mostra come, nel codice di condotta romano, fosse ovvio che la persona più giovane o di minor prestigio salutasse per primo la persona più di riguardo che si fosse trovato ad incontrare: mi riferisco a come Volteio Mena, nell’epistola 1. 7 di Orazio, si scusa per non aver lui “visto per primo” Filippo, che lo ha salutato all’indomani del loro primo incontro. Vale la pena di rivedere, con qualche dettaglio, il passo oraziano.

Dopo, dunque, il fallimento del primo invito a Volteio, che quest’ultimo ha avuto buon gioco a declinare perché presentatogli per interposta persona (il giovane servo Demetrio), il giorno successivo Filippo “blocca” Volteio, intento al suo mestiere, e lo saluta “per primo”: *Volteium mane Philippus / vilia vendentem tunicato scruta popello / occupat et salvere iubet prior* (64-66). Adesso Volteio si trova in condizione di inferiorità: ha cercato di ignorare la presenza di Filippo (né è andato a trovarlo al mattino per la *salutatio*), e non può fare nulla di meglio che accampare come scusa il lavoro e gli impedimenti del commercio (si noti l’espressione ricercata e un po’ pomposa *mercennaria vincla*). È significativo che egli si scusi non per il fatto di non averlo salutato per primo (cosa inconcepibile!), ma per il fatto di non averlo visto lui per primo (a quel punto il saluto sarebbe stato automatico, è sottinteso...): *ille Philippo / excusare laborem et mercennaria vincla / quod non mane domum venisset, denique quod non / providisset eum* (66-69). A questo punto Filippo tiene in pugno il suo nuovo amico e, per farsi perdonare, Volteio non può far altro che accettare l’invito: allora Filippo, tra paternalistico e canzonatorio, si concede un’esortazione finale, quasi in stile epico, all’“accrescimento” della sostanza (71 *nunc i, rem strenuus auge*).

Il confronto oraziano è prezioso per recuperare il codice comportamentale che, in queste cortesie (o scortesie) di pastori, Virgilio dà per sottinteso. Già nel modello bucolico Menalca, dopo averlo visto per primo, rivolgeva la parola a Dafni (*id.* 8. 5 $\pi\rho\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma \delta' \acute{\omega}\nu \pi\omicron\tau\iota \Delta\acute{\alpha}\phi\nu\iota\nu \iota\delta\acute{\omega}\nu \acute{\alpha}\gamma\omicron\rho\epsilon\upsilon\epsilon \text{Μενάλκας}$), mentre qui abbiamo un personaggio-narratore che lascia intendere di aver sì visto Dafni, ma di non aver voluto avviare una qualche forma di interazione o di cooperazione: gestualità e prossemica di Melibeo si rifiutano alla comunicazione (o, se si preferisce, comunicano una volontà di non-comunicazione). Quel *labor* che tanto occupava Volteio era anche l’unico pensiero di Melibeo: cercare di recuperare il capro, tornare al lavoro sui mirti... Ma proprio questo atteggiamento (che si ricollega alla sua *negative face*) mette Melibeo in una condizione di inferiorità: Dafni lo richiama con estrema vivacità, utilizzando moventi che rinviano ai generi scenici, in particolare (per quelle che sono le testimonianze in nostro possesso) alla commedia. Se, infatti, *huc ades* per un invito è stilema piuttosto tipico delle *Bucoliche* (cfr. 2. 45; 9. 39; 43), l’avverbio *ocius* è molto frequente in Plauto, abitualmente usato assieme ad un verbo di moto²⁶. Oltre a rivolgerglisi con immediatezza dialogica, Dafni, un poco canzonandolo e un poco così allentando bonariamente la pressione, si prodiga per rassicurare Melibeo: partendo dal capro, passando per i capretti e arrivando agli animali di maggior pregio (e propriamente bucolici), i giovenchi, Dafni approda ad un’espansione descrittiva in stile “ameno”, localizzata tramite il Mincio, per rendere ancor più bucolicamente efficace l’invito (9-13). Di nuovo l’espansione descrittiva con cui vengono prospettate le condizioni ideali del mondo bucolico mira ad un effetto pragmatico, vuole cioè indurre il personaggio ad agire in una determinata maniera. Tutto è pronto in termini pastorali per il canto: manca solo che Melibeo – sottintende Dafni – si decida a fare da spettatore.

Come ogni bravo individuo, Melibeo dà la priorità al lavoro: e che cos’altro aspettarsi da un uomo di campagna, personificazione del *mos maiorum*? La particolare trovata narrativa di Virgilio, che conce-

²⁶ Cfr. *Curc.* 276 *exi, inquam, ocius*; *Merc.* 930 etc.; *Thll* IX.2.415.1-16; *Hor. sat.* 2. 7. 117-118 *ocius hinc te / ni rapis eqs.* (allo schiavo Davo).

de al solo Melibeo il privilegio di “raccontare” (sostituendosi alla voce autoriale) un’ecloga rivolgendosi direttamente al pubblico dei lettori, stabilisce un’interazione particolarmente coinvolgente, che Melibeo non manca di sfruttare, come abbiamo visto: *quid facerem?* – che altro avrei dovuto fare? La forza di un personaggio come Volteio Mena è nel suo tentativo di restare attaccato alle sue consuetudini, alla sua vita fatta di impegno e, al momento giusto, di svaghi: *et properare loco et cessare et quaerere et uti* (*epist.* 1. 7. 57)²⁷. Anche Melibeo lascia intendere di non aver voluto interagire con Dafni, pur avendolo visto, come Volteio quando non saluta per primo. E Dafni ne approfitta per prenderlo un po’ in giro (si noti l’uso prosaico del medesimo verbo per il relax: *si quid cessare potes* [10]) e al contempo per attuare il suo ruolo di autorità nel canto bucolico, che invita i pastori alla poesia e agli *otia*. I dissidi sono evitati o ricomposti, Melibeo è a posto con la sua coscienza di lavoratore: ha avuto ragione di godersi quel grande *match* tra poeti-pastori e, adesso, può riferirne a tutti i lettori indistintamente.

In termini di *politeness theory*, la richiesta di Dafni, in quanto contraria al desiderio di Melibeo di non essere ostacolato nelle proprie azioni, è una minaccia (*face-threatening act*) alla sua *negative face*. La richiesta di Dafni è diretta, *on-record*, perché l’atteggiamento di Melibeo, non cooperativo e “scortese”, espresso anche attraverso un linguaggio non verbale, lo autorizza a procedere senza cerimonie, concedendosi un po’ di canzonatura nei confronti del suo interlocutore. Qui siamo nelle campagne, siamo in poesia, questi sono pastori, ma i modi dell’interazione linguistica premono su Melibeo, che pure tramite il suo racconto si è sforzato di mantenere intatta la propria maschera (o *face*) di assiduo e appassionato lavoratore: dopo averne riportato l’allocuzione, Melibeo non nominerà più Dafni e lascerà intendere che sia stata appunto l’attrattiva dell’evento a fargli lasciare da parte le sue “cose serie”. Ma il lettore è anche messo in condizione di osservare quanto la pressione operata da Dafni su di lui sia stata ben condotta ed efficace, irresistibile, insomma.

4. VIRGILIO FACETO, PASTORI “URBANI”? (QUALCHE CONCLUSIONE SULLA POLITENESS NELLE BUCOLICHE)

La raccolta bucolica virgiliana è tutta caratterizzata da equilibrio e bilanciamento. In questa sua opera d’esordio, lungamente rielaborata, meditata, rifinita, Virgilio ha forse potuto esprimere al suo meglio, restando nella dimensione contenuta del singolo *libellus*, quella sensibilità alla distribuzione armonica della materia e delle risorse stilistiche che è ben osservabile nell’insieme della sua produzione, anche nell’incompiuta *Eneide*.

Un analogo equilibrio si osserva, a ben guardare, nelle dinamiche interpersonali che si attivano quando due pastori, incontrandosi, si trovano in una situazione di potenziale conflitto (cioè nella condizione di attuare uno schema tipico del genere bucolico teocriteo, quello del certame). Nelle tre ecloghe mimetiche che costituiscono il nucleo del libro – lasciando cioè da parte le due ecloghe mimetiche di cornice, la prima e la nona, entrambe dedicate al tema extra-teocriteo degli espropri – c’è un’impressionante alternanza di temi contrastanti che, all’interno del singolo componimento come nell’insieme, trovano un loro complessivo bilanciamento. All’inizio della sequenza, l’*ecl.* 3 si apre con il forte contrasto tra i due pastori, evolve rapidamente, tramite una fase pre-agonale, nel certame, ma si conclude con un pareggio; l’*ecl.* 5, centrale, è tutta nell’equilibrio tra i due personaggi (1 *boni... ambo*), che cantano entrambi, con armonica continuità, Dafni morto e divinizzato, e si chiude con lo scambio di doni tra i due; l’*ecl.* 7 si apre con l’idea della parità tra i due contendenti (4 *Arcades ambo*), ma si conclude con la vittoria di uno dei due (senza però che venga assegnato alcun dono al vincitore, almeno a quanto è dato di sapere dal racconto di Melibeo)²⁸.

²⁷ Con quel che segue: *gaudentem parvisque sodalibus et Lare certo / et ludis et post decisa negotia Campo* (58-59).

²⁸ Questo lavoro di bilanciamento è ben percepibile anche a livello di numero dei versi: ai due estremi, l’*ecl.* 3 e l’*ecl.* 7 presentano sezioni agonali, in entrambi i casi, di 48 versi (ma con scambi amebici di due versi ciascuno, in

Nel loro studiatissimo gioco di equilibri e simmetrie, contrappesi e risposnde, le *Bucoliche* si imposero come modello esemplare alla nascente poesia augustea: a quanto è dato sapere proprio Orazio, nel suo *libellus* satirico, fu il primo a mostrare di aver profondamente compreso la lezione virgiliana²⁹. A prescindere da varie considerazioni di ordine stilistico, strutturale, tecnico-poetico, è la finezza con cui Virgilio ha saputo ritrarre le interazioni linguistiche e comportamentali tra i suoi pastori, che dovette essere una lezione impressionante per Orazio e i suoi contemporanei. Anche Orazio, in particolare nel *sermo* esametrico dei suoi mimi urbani, dalla satira 1, 9 all'epistola 1, 7, seppe rappresentare con finezza tali interazioni, con quell'arte sottile in cui la precisione realistica si unisce al sorriso, forse talvolta alla tenerezza, dell'umorismo. Questo aspetto sociale, di arte brillante nel conversare e interagire, è tra le motivazioni che spinsero Orazio ad attribuire a Virgilio una felicità poetica consistente nel *facetum*, in quel luogo della *sat.* 1. 10 che costituisce la prima attestazione della fortuna che le *Bucoliche* trovarono nel pubblico contemporaneo: *molle atque facetum / Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae* (44-45). Accanto alla "mollezza" (riconducibile soprattutto alla vena sentimentale ed amorosa che è ben rappresentata nelle *Bucoliche*), fu l'"arguzia" a riscattare il *rus* dalla sua tradizionale connotazione di rozzezza (*infacetum* in Catull. 22. 14), tanto che le italiche Muse se ne potessero compiacere (*gaudentes rure*). I modi in cui i pastori virgiliani interagiscono, le situazioni in cui il poeta delle *Bucoliche* ha saputo ritrarli, sono tutt'uno con la maestria mimetica di Virgilio e si guadagnano una qualità "mondana" che, riscattando l'umile ambientazione rustica, li include nella finezza del *facetum* e dell'*urbanitas*³⁰.

L'amico poeta Orazio seguì Virgilio nell'arte di rappresentare interazioni sociali della realtà quotidiana, ma concentrandosi sulla vita urbana di Roma (senza, insomma, i filtri e le stilizzazioni di un genere poetico greco ben codificato come quello bucolico teocriteo). Fu Orazio, nel suo *sermo* esametrico della maturità, quello delle *Epistole*, a trovare una formulazione che può a ben diritto essere considerata assai vicina a quel concetto di *face* che è centrale nella *politeness theory*. Nell'epistola al giovane Claudio Nerone, il futuro imperatore Tiberio, Orazio gli spiega che non se l'è sentita di negare il proprio sostegno all'amico Settimio, dando così l'impressione di dissimulare il proprio prestigio (*epist.* 1. 9. 9 *dissimulator opis propriae*). Per questo motivo, Orazio ha deciso di mettersi in gioco per tentare di ottenere il compenso che spetta alla *urbana frons*, cioè l'immagine sociale di un cittadino che appartiene, innegabilmente, alla vita sociale, mondana, di Roma. Da cui la nostra epigrafe, all'inizio di queste pagine.

Andrea Cucchiarelli
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
Sapienza Università di Roma
andrea.cucchiarelli@uniroma1.it

ecl. 3. 60-107, e invece di quattro versi ciascuno, in *ecl.* 7. 21-68), mentre nella centrale *ecl.* 5 tanto il canto di Mopso che quello di Menalca contano 25 versi ciascuno, per un totale di 50.

²⁹ Si rinvia, anche per la bibliografia, a CUCCHIARELLI 2021, spec. pp. 214-215.

³⁰ Tanto più che quello dell'*urbanitas* è un tema importante della *sat.* 1. 10, tutta incentrata sui raffinati ambienti culturali dell'Urbe: il modello dell'*urbanus* è esplicitamente chiamato in causa nel v. 13. Lucilio stesso era stato definito da Orazio *facetus*, pur nel contesto critico della *sat.* 1. 4 (7-8 *facetus, / emunctae naris*) ed è significativo che il lessico del *facetum* sia utilizzato da Plinio il Vecchio per definire l'arte del pittore Studio (o Ludio), attivo in età augustea, nella sua capacità di ritrarre realisticamente, e a tratti con umoristica precisione, situazioni della vita quotidiana: *plurimae... tales argutiae facetissimi salis* (*nat.* 35. 117). Il lessico del *facetum* è significativamente utilizzato negli autori grammaticali per qualificare la finezza dell'*urbanitas*, corrispondente al concetto di *astismos/charientismos*: cfr. ad es. Sacerd. *gramm.* VI, p. 461. 19-24 K.; Don. *gramm.* p. 673. 8-11 H.; in *Ter. Ad.* 81; *Eun.* 463; si rinvia in proposito a ZAGO cds.

Abbreviazioni bibliografiche

- BAX 2010: M. BAX, *Rituals*, in A.H. JUCKER - I. TAAVITSAINEN (eds.), *Historical Pragmatics*, Berlin-New York 2010, pp. 483-519.
- BEGHINI 2020: G. BEGHINI, *Il latino colloquiale nell'Eneide. Approfondimenti sull'arte poetica di Virgilio*, Bologna 2020.
- CLAUSEN 1994: W.V. CLAUSEN, *A Commentary on Virgil, Eclogues*, Oxford 1994.
- COLEMAN 1977: R. COLEMAN, *Vergil. Eclogues*, Cambridge 1977.
- COLLINS 2004: D. COLLINS, *Master of the Game: Competition and Performance in Greek Poetry*, Washington D.C. 2004.
- CUCCHIARELLI - TRAINA 2012: A. CUCCHIARELLI - A. TRAINA, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche* (introd. e comm. di A.C., traduz. di A.T.), Roma 2012.
- CUCCHIARELLI 2021: A. CUCCHIARELLI, *Un punto di svolta: le Bucoliche di Virgilio*, in L. GALASSO (ed.), *La letteratura latina in età ellenistica*, Roma 2021, pp. 191-215.
- CULPEPER 2011: J. CULPEPER, *Impoliteness: Using Language to Cause Offence*, Cambridge 2011.
- VAN EMDE BOAS 2017: E. VAN EMDE BOAS, *Language and Character in Euripides' Electra*, Oxford 2017.
- IURESCIA 2019: F. IURESCIA, *Credo iam ut solet iurgabit: Pragmatica della lite a Roma*, Göttingen 2019.
- LEECH 2014: G. LEECH, *The Pragmatics of Politeness*, Oxford 2014.
- MERKELBACH 1956: R. MERKELBACH, *ΒΟΥΚΟΛΙΑΣΤΑΙ (Der Wettgesang der Hirten)*, Rhein. Mus. 99, 1956, pp. 97-133.
- MYNORS 1969: R.A.B. MYNORS, *Vergili Opera*, Oxford 1969.
- NANNIUS 1559: *Petri Nannii Alcmariani in P. Virgilio Maronis Bucolica commentaria*, Basileae 1559.
- OTTAVIANO 2013: S. OTTAVIANO, in *P. Vergilius Maro, Bucolica*, edidit et apparatu critico instruxit S. Ottaviano, *Georgica*, edidit et apparatu critico instruxit G.B. Conte, Berlin-Boston 2013.
- RACCANELLI 2010: R. RACCANELLI, *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel de beneficiis di Seneca*, Palermo 2010.
- RONCONI 1959: A. RONCONI, *Il verbo latino. Problemi di sintassi storica*, Firenze 1959² (1946¹).
- VAN SICKLE 1986: J. VAN SICKLE, *Poesia e potere. Il mito Virgilio*, Roma-Bari 1986.
- WILLS 1996: J. WILLS, *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*, Oxford 1996.
- ZAGO cds.: A. ZAGO, *Politeness in Ancient Scholarship*, in Ł. BERGER - L. UNCETA GÓMEZ (eds.), *Politeness in Ancient Greek and Latin*, Cambridge.

ABSTRACT

This paper focuses on three significant passages of Virgil's *Eclogues* (esp. 3. 43; 5. 3; 7. 7-8) and analyzes them from the point of view of mimesis and narrative technique. Particular attention is given to pragmatics and linguistic interaction, including politeness theory and its linguistic manifestations. This approach is combined with literary comparisons between Virgil and Theocritus (i.e., Virgil's main pastoral model) as well as between Virgil and other Roman authors (e.g., Plautus and Horace) in order to solve textual-critical and interpretive issues and highlight previously understudied aspects of Virgil's text.