

## VIRGILIO MITO

Come Remo ucciso per la sfida o le Sabine prese per necessario amore, i miti originari si ripercuotono sulla storia di una cultura. Fra le figure di impronta mitica nelle vicende dell'occidente, torna ripetutamente Virgilio. Un destino impostato, un impegno preso fra poesia e potere, sin dall'opera prima, le Bucoliche, e mantenuto dall'Eneide, suo malgrado. Un destino vissuto all'insegna di letture forti se non forzate, di significati imposti e presi. Emblematica, quindi, la forzatura originaria: il poeta moribondo esautorato dal potere (il committente che pubblica l'epopea contro la volontà dell'autore), per non parlare del principio del mito (il poeta stesso che si sforza, autore di una nuova tradizione e profeta di un nuovo potere). Un mito integrante per l'occidente, benché infranto: reso problematico dal momento post-moderno e post-occidentale.

### 1. L'autorità infranta

L'integrazione mitica si scorge ancora nel proposito di celebrare un bimillenario. Sintomatico il saggista, Averintsev, che parla di Virgilio come il "taccuino dell'umanità europea nel corso di venti secoli e ... tutt'oggi": un'attualità che lo studioso sovietico sente nell'Eneide nel tema "dell'uomo che supera se stesso nella lotta con la storia, che rinnega l'arbitrio" e nel tema "... della fine e del nuovo inizio" (AVER 122, cfr. Abbreviazioni Bibliografiche in fondo al volume). Per Averintsev, difendendo il suo autore, "la rigida inequivocabilità degli estremismi" in alcune critiche moderne di Virgilio ignora un "incomparabile delicatezza" e "la profonda sofferenza posta a fondamento" (Averintsev 1984.117). Un fondo che si evidenzia per Averintsev nella "apertura di fronte alla giovinezza": nelle figure come Niso, Eurialo, Ascanio e soprattutto Marcello, visto come il "rappresentante di tutti i giovani virgiliani così di frequente immolati agli idoli storici" (Averintsev 1984.112).

Il rifiuto degli estremi riduttivi per rivendicare una complessa validità nella poesia si riscontra in un altro lettore recente: W. R. Johnson respinge ogni tendenza a ridurre le meditazioni aperte della poesia alla semplice allegoria e schema ideologico del mito (Johnson 1976. 22). Allo stesso tempo l'enfasi sulla sofferenza di fondo accomuna Johnson (così Lipking 1984.82) a quella tendenza americana che enfatizza la contraddizione fra gli ideali dell'ordine e la reale brutalità del potere (Johnson 1976.11-15), vicina quindi al sentimento di fondo in Averintsev. Altri lettori invece, più direttamente colpiti dal travaglio delle nazioni europee, e specialmente dalla violenza razzista e nazionalista, hanno enfatizzato piuttosto l'affermazione nell'epopea virgiliana di valori positivi, ad esempio la dedizione al servizio di un ordine razionale e civile

(Johnson 1976.6-11). Invece prima dello sfacelo dell'Europa delle nazioni, un esponente culturale della Britannia ancora grande, Matthew Arnold, sosteneva che la sofferta malinconia rende Virgilio "inadeguato" all'alto compito di esprimere il valore del potere romano (Johnson 1976.1-5). Proprio quel fondo "sofferto" che viene valorizzato al momento storico in cui un nuovo strapotere si problematizza, svalutando le tradizionali ragioni di stato e svuotando le istanze secolari del potere.

Ancora un recente lettore delle Bucoliche manifesta il disincanto nei riguardi del potere e cautela nella lettura del suo poeta. Nonostante l'ambizione di costruire una sequenza poetica sul modello delle dieci egloghe, il poeta americano che scrive con lo pseudonimo W. Antony si limita ad una serie parziale di egloghe: "I II III V VI VII VIII IX X." Manca una quarta, quella che ripetutamente nella tradizione occidentale rappresenta una visione positiva e profetica della storia e del potere, un elemento quindi basilare nel mito di Virgilio (Van Sickle, *Barchiesi* 1978; cfr. Averintsev 1984.121). Solo in coda alla serie di nove nuove egloghe, il poeta aggiunge un'appendice, di stile arcaizzante, che chiude con un cenno alla profezia virgiliana del male trasformato dal potere. Una presa di distanza dal mito, anche se la ricercatezza del rifiuto tradisce quanto il mito continua ad imporsi ancora, quindi ad esercitare un potere.

## 2. Il visionario e l'eroico specchio

Innocente di simili dubbi si dimostra invece un americano di duecento anni fa, appena uscito dalla vittoria della rivoluzione. Volendo elogiare il suo editore per "le molte sue virtù di valoroso soldato e cittadino," l'autore ricorre senza problemi al modello dell'eroe dell'Eneide: "Le durezze che ha sofferto, i travagli che ha sostenuto, e le molte vicende provanti che ha passato nella difesa del suo paese, gli meritano la stima di ogni americano patriottico e virtuoso" ([John Parke], *Horace Translated*, Philadelphia 1786). Unica ironia o civetteria se si vuole, il ricorso all'anonimato, firmandosi solo "A Native of America." Lo stesso poeta in un dramma pastorale, *Virginia*, celebra il suo comandante, Washington, sotto il nome arcadico di Dafni. Questo legame fra poesia e potere si fonda sugli scoli della quinta egloga, anche se in questo caso il dotto entusiasmo supera il giudizio politico, poichè l'allegoria tradizionale vedeva in Dafni Giulio Cesare, assassinato per le ambizioni monarchiche.

Negli stati americani finalmente poi uniti altre vestigia del mito virgiliano adornano il grande sigillo. Sul rovescio della carta da un dollaro, nel tondo a sinistra, si legge "ANNUIT COEPTIS" ("ha approvato le imprese"), scritto sul cielo sopra la punta di una piramide: un rifacimento di "audacibus adnue coeptis" (*G.* 1.40, "approva le imprese audaci!"), che era l'invocazione del poeta al futuro Augusto. Un passo poi ripreso e trasformato in preghiera a Giove del giovane Ascanio al momento della prima

impresa guerresca (A. 9.625): un richiamo interno nelle opere virgiliane che tende a miticizzare sia il poeta che il committente. Ancora nello stesso tondo, ma sotto la piramide, iscritto su una striscia, si legge “NOVUS ORDO SECLORUM” (“nuova sequenza dei secoli”). I temi del motto vengono dal passo che dà l’impronta profetica alla egloga quarta e torna nelle ricorrenze del mito: “magnus ab integro saeculorum nascitur ordo” (B. 4.5, “la grande sequenza dei secoli nasce di nuovo”), ed anche “iam nova progenies caelo dimittitur alto” (ivi 7, “già nuova progenie scende dal ciel alto”). Lo spirito dell’esordio fiducioso si appropria dei modelli profetici e religiosi senza esitazione, semmai enfatizzandoli.

Risulta più equivoca l’operazione ideologica sul mito virgiliano di un inglese del secolo precedente. Nell’ultimo decennio del seicento, John Dryden si sforza di tradurre tutto Virgilio. Una traduzione che rimarrà la più nota di lingua inglese. Il grande drammaturgo, ormai anziano e malato, cerca di far fronte al rovescio della fortuna inflitto su di lui, cattolico, dall’ascesa protestante nella rivoluzione del 1688. Presentando la sua Eneide al nobile cognato, Dryden scrive che mentre Omero insegnava la virtù mostrando la deformità del vizio, Virgilio voleva plasmare un principe perfetto e lasciava intendere che Augusto, chiamato Enea nel poema, era veramente tale. Perciò Virgilio doveva creare il suo eroe senza difetto, tutto virtù, e la virtù totale comincia e finisce nella pietà (“Dedication of the Aeneis” 1697). Per valutare l’enfasi ideologica di Dryden, bisogna ricordare inanzitutto alcune svolte della sua carriera. La prima opera importante inneggia al protettore protestante, Cromwell, in cui “pietà e valor insieme vanno” (*Heroic Stanzas* 1658). Subito dopo Dryden inneggia ugualmente alla restaurata monarchia del re Carlo II: nella *Astraea Redux* (1660), si legge direttamente sotto il titolo un altro dei versi profetici dell’egloga quarta, “iam redit et uirgo, redeunt saturnia regna” (4.6, “ora ritorna la vergine, torna il regno di Saturno”): un verso che riprende un mito già antico e lo rilancia in una tradizione ideologica che va dalla antichità attraverso il medioevo fino all’Inghilterra della regina vergine, Elizabetta, prima di rispuntare in Dryden (Yates 1985 passim). La poesia finisce poi con una ripresa dal sesto libro dell’Eneide (6.790), dove Anchise prevede il ritorno dell’età d’oro sotto Augusto, un altro fondamento del mito di Virgilio profeta:

O happy age! O times like those alone  
By Fate reserved for great Augustus’ throne.  
(O epoca felice! O tempi come quelli soli  
dal destino riservati al trono del grande Augusto.)

A Dryden i prestiti profetici valgono l’alloro di poeta di corte nonché la pensione fino al ritorno protestante del ‘88 (anche se la corte prodigale non sempre pagava in pieno).

Dopo l’88, quindi, Dryden, umiliato ed isolato dal potere, fa scudo della pietà come virtù che condiziona e governa i potenti, mettendo l’enfasi sul pieno senso della

*pietas* latina, cioè di obbligo, responsabilità, cura e dovere verso gli altri, tutte ipoteche sul potere. Più tendenzioso ancora, Dryden sostiene che Virgilio decide di accettare il regime di Augusto soltanto dopo la matura considerazione che esso sia nell'interesse del paese: non la soluzione ideale ma la migliore possibile, essendo venute a mancare le condizioni per il restauro della libertà tradizionale. E Dryden si vanta della libertà inglese di trattare simili argomenti a differenza dal maggior riserbo imposto sui critici francesi da una monarchia più assoluta.

Come modello del monarchismo ancora nuovo e centralizzante, l'Eneide serve agli albori delle nazioni moderne. Leggendo il sesto libro, il buon principe può vedere che chi si impegna per il bene pubblico viene premiato nei Campi Elisi, mentre gli ultimi libri offrono esempi dell'audacità, del coraggio e dell'abilità politica, a chi vuole imprendere e portare avanti imprese nobili (Elyot, *The Boke Named the Governour*, 1531: in Coldwell 1964.27-29). Il nobile scozzese, Gavin Douglas, presentando la sua traduzione della epopea (1510-1513 all'incirca), dichiara che "il re dei poeti non si presta a cafoni e ruffiani ma solo al verde gentil ingegno e petto coraggioso":

For euey vertew belanging an nobyll man,  
This ornate Poete bettir than ony can  
Pantand descriuis, in persoun of *Eneas*,  
Not for to say, sic ane *Eneas* was,  
Zit than be him perfitylly blasonis he  
All worschip, manhed and nobilite.  
He hated uice, abhorring craftineis,  
He was a myrrour of vertew and of grais,  
Just in his promys euer, and stout in mynd,  
To god faythfull, and to his frendys kynd.

(Poichè ogni virtù appartenente a nobile uomo  
Questo ornato Poeta meglio di ognuno può  
Dipingendo descrivere, nella persona di Enea,  
Non per dire, che un tale Enea ci fu,  
Eppure allora tramite lui perfettamente egli loda  
Ogni reverenza, viriltà e nobiltà.  
Odiò il vizio, aborrendo l'astuzia,  
Fu uno specchio della virtù e della grazia,  
Giusto di sua promessa sempre, e robusto di mente,  
Ad Iddio fedele, ed agli amici gentile.)

L'ideologia del brano si sintetizza nello scolio stampato in margine: "La somma di tutto Virgilio, il quale porge Enea come Principe pieno di ogni genere di virtù, per essere di esempio & specchio ad ogni Principe & nobile uomo." Per potenziare certe implicazioni

politiche, Douglas forza il testo dappertutto (Coldwell 1964.37): la centralità del Principe saggio e forte, il pericolo per l'ordine perfetto da ogni tipo di dissidenza, non importa se derivante dai comuni o dai nobili come Turno, o anche dalle passioni dello stesso Principe. Uno sforzo ideale che per Douglas si esaurisce nel lavoro della traduzione, poichè per il resto della sua vita si dedica ad una prassi politica opposta: le dissidenze e fazioni delle grandi famiglie feudali in lotta con la monarchia. A quanto pare, l'ambizioso aristocrate trova nella epopea un'alternativa alla sua formazione gentilizia e destino di lotta per il potere politico e clericale. Per lui, tradurla sembra quasi un momento di contro-cultura.

In una veste più umanistica e universalggiante, i temi della persona perfetta e dello specchio, che rieccheggiano in Douglas e Dryden, appaiono nel commento di Cristoforo Landino (Firenze 1487). Le *Adnotationes*, sebbene destinate dal Landino a Pietro Medici, figlio del Magnifico Lorenzo, si rivolgono a un pubblico ideale più vasto. Virgilio viene differenziato da Senofonte, il quale descriveva tutta la vita di Ciro in modo che l'esempio del suo re potesse istruire il buon principe, mentre Virgilio descrive tutti i generi della vita umana, affinché nessun ordine di uomini, nessun'età, nessun sesso, nessuna condizione, non possa imparare da lui i propri doveri e funzioni ("officia"). Virgilio offre tutto il necessario a tutti per vivere bene e giustamente. Per aiutare al massimo il genere umano, continua Landino, Virgilio plasmò in Enea un uomo assoluto e da ogni parte perfetto, ... un esempio per la vita di tutti noi, ... come in uno specchio nitidissimo.

Ora dietro questo sfoggio di ideali stanno le *Interpretationes Vergilianae* di Tiberio Claudio Donato (tardo secolo quarto d. C.), le quali, in una forma ridotta, vengono stampate per la prima volta insieme alle stesse *Adnotationes* del Landino. Donato, scrivendo al figlio, parla di Virgilio come summo rhetore e peritissimo insegnante che offre dell'utile per tutti i doveri e funzioni ("officia") del vivere ed agire. La perfezione dell'eroe entra nel discorso quando Donato insiste sull'impegno laborioso e pericoloso di Virgilio, dovendo plasmare una figura eroica degna di Cesare per recargli onore e fornirgli il parente ed autore della sua familia, ... un eroe quindi necessariamente libero di ogni colpa. Il tema si presta all'ideologia rinascimentale del genio eccezionale, che trascende la normale umanità (Laurens *AttBimVirg* 1984.I.395-96), con un facile riscontro nella figura di Lorenzo, il maggior destinatario del Landino, non certo nello sfortunato figlio.

Non il principe, invece, ma il poeta si immedesima con Enea nella Divina Commedia. Dante si serve della figura dell'eroe per creare un mito di se stesso. Dante "solo uno" si apparecchia per la nuova guerra, il nuovo travaglio e la nuova pietà. A Virgilio viene assegnato il ruolo di profeta e guida per l'eroe. Un ruolo svolto nell'Eneide dalla Sibilla Cumana, che era associata pure alla visione profetica della

egloga quarta e perciò ritenuta da una parte degli esegeti cristiani anche profeta di Cristo (Yates 1985.4-5). Da un Virgilio quindi rivestito del ruolo profetico che appartiene al suo mito, cioè praticamente dal mito personificato, Dante fa enunciare l'oracolare previsione di un principe di umile nascita che salverà l'Italia oppressa. L'ossimoro dell'umile potente ricorda la quarta egloga e la collega con Isaia nell'esegesi cristiana. L'egloga così viene chiamata, come ancora più palesemente in altri scritti danteschi, a sostenere la visione ghibellina di un impero universale: ancora un anello di quella catena ideologica che collega il monarchismo europeo, l'imperialismo cristiano di Costantino, e la pace universale di Augusto (Yates 1985.9-11). L'enunciato oracolare di Virgilio continua riassumendo ora l'Eneide: (Inf. 1, 106-08)

Di quella umile Italia sia salute  
per cui morì la vergine Cammilla,  
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

I "giovani immolati" della moderna critica del potere rappresentano invece per Dante il rammarico per l'Italia decaduta e sofferente senza il garante di un adeguato potere.

Un mito conteso dunque fra i concetti contrastanti del potere: paladino dell'ordine tradizionale per un Tiberio Donato nel quarto secolo; anzi, tanto carico di prestigio in quel secolo da essere forzato da Costantino per prestare autorità alla disposizione nuova (325 d. C., Yates 1985.4): il fanciullo dell'egloga diventa il bambino Gesù, la vergine non più la giustizia, Astraea, ma la Madonna. Insomma, sul soglio del medioevo un Virgilio già mitico e mago troneggia su pagano e cristiano: "il filosofo in assoluto, il più grande oratore, la norma della grammatica, l'araldo di Roma eterna, il difensore degli antichi dei, anzi più divino di loro, tutto fuorchè uomo e poeta" (così Hardie, *Vita* p. xxi).

Da tempo la componente profetica del mito stava prendendo consistenza nella cultura pagana. Copie dell'Eneide erano depositate nei templi di Apollo a Cuma e di Fortuna a Preneste per chi volesse consultare le sorti. Il testo virgiliano, assorbito nel sistema di potere, prestava l'autorità del sortilegio agli imperatori da forse due secoli. La prima consultazione menzionata è di Adriano, che pur vantandosi di prediligere Ennio a Virgilio, come Catone a Cicerone, con un gusto letterario d'élite, subisce il potere della cultura corrente, del mito. Incerto sulle intenzioni di Traiano nei suoi riguardi, avrebbe chiesto la sorte. La consultazione gli andò bene. Ne esce l'ecfrasi di Numa, secondo re di Roma, pacifico legislatore dopo il marziale Romolo, "missus ad imperium magnum" (A. 6.808-12). La leggenda si adegua all'opportuno, a ciò che la gente deve e vuole credere (cfr. Hopkins 1978.197-200, "Divine Emperors or the Symbolic Unity of the Roman Empire"). Non si conserva quindi un vaticinio sull'influenza dell'imperatrice Plotina a favore della successione di Adriano, anche Virgilio avrebbe colto nel segno con "dux femina facti."

La notizia su Adriano è tramandata dalle controverse *Historiae Augustae* e trovata fin troppo bene. Eppure il periodo in questione, fra fine primo ed inizio secondo secolo, fornisce altri segni che Virgilio sta acquistando dimensioni sovraumane. Già nell'età neroniana un'allegoria bucolica lo onora come un dio (Calpurnio Siculo, *Ecl.* 4.70); e Quintiliano lo annovera con Omero in testa al curriculum ideale. Qualcosa del processo di formazione e dei contorni del mito si può desumere da un brano di Tacito. Nel Dialogo sugli Oratori, un personaggio, il poeta Materno, elogia la poesia come il frutto del ritiro tranquillo, nei boschi, in disparte, come l'eloquenza originale ed il parlare degli oracoli: L'inizio dell'eloquenza fu un'età d'oro, "aureum saeculum," povera di oratori e crimini, ricca di poeti e vati, che cantavano "bene facta", onorati dagli dei, di cui riportavano gli oracoli e con cui cenavano, onorati poi dai figli degli dei e dai re sacri, nella compagnia di cui nessun oratore si trovava, ma i mitici poeti Orfeo, Lino e Apollo (*Dial.* 12). L'immagine della poesia profetica, dei vati, intimi del potere, nonché questo specifico elenco di poeti mitici, ricorda l'egloga quarta (*B.* 4.55-57, cfr. "gens aurea," 9); mentre l'età d'oro è un tema anche della profezia di Anchise ad Enea ("aurea ... saecula," 6.790), quel altro testo ripetutamente ripreso. Tacito poi, sottolineando il carattere miticizzante del discorso ("ma se troppo favoloso e composito"), passa agli esempi storici: onora to Omero non meno di Demostene, Euripide e Sofocle non meno di Lisia e Iperide: "oggi troverai i più che biasimano la gloria di Cicerone che non di Virgilio." L'elogio prosegue tornando al tema della mitica convivenza fra poeti e potere, così diversa dall'ansiosa ambizione degli oratori: esempio palmare la vita di Virgilio, ritirata e tranquilla ma strettamente legata con il potere: "Virgilio non mancava di favore presso Augusto né di fama presso il popolo romano, testi mone lo stesso popolo, il quale, nel teatro, sentiti alcuni versi di Virgilio, si alzò tutto e venerò quasi come Augusto il poeta, che per caso stava fra gli spettatori" (*Dial.* 13). La vita del poeta si avvicina al livello mitico, il mito di vita il destino dell'autore.

### 3. L'epopea opinabile

Mentre Tacito adombra l'avvenire mitico, gli elementi del suo discorso lasciano intravedere anche un passato con troverso e la problematica della prima ricezione: da un lato le voci dei detrattori solo parzialmente scongiurate dopo un secolo, dall'altro quel successo anche strepitoso col pubblico originario. Un successo che comanda il più alto potere, nonché gli umori popolari, come conferma la notizia che Virgilio, durante i rari soggiorni a Roma, veniva inseguito per strada dagli ammiratori e doveva rifugiarsi sotto il tetto più vicino (*Vita* 11). Una presa dunque già mitica sui contemporanei, che fa pensare alla futura rinomanza della Eneide e dell'egloga quarta.

Ora difficilmente l'epopea poteva conquistare l'anima del teatro, dai gradini contati dell'élite fino alla *summa cavea* del popolano. Opera ultima, rimasta incompiuta alla morte del poeta (19 a. C.), l'Eneide non riscuotò da principio quel successo incontrastato che travolge un pubblico e fonda un mito. Non per mancanza di impegno da parte del maggiore destinatario e committente: Augusto mandava lettere dalla Spagna chiedendo notizie e stesure durante la fase iniziale della composizione (27-24 a. C., *Vita* 31). Al ritorno, durante la sua breve permanenza a Roma (23-22 a. C.), nonostante una grave malattia ed una crisi costituzionale e familiare, il principe trovò l'occasione, come ricorda il biografo, di sentire le recite di tre libri ormai compiuti: il secondo, il quarto ed il sesto (*Vita* 32). Dopo una nuova assenza poi (22-19 a. C.), per le imprese in Oriente tanto auspicate da Orazio (*C.* I.2 ecc.), sarà sempre lo stesso principe dopo la morte del poeta a mettere in salvo il poema e a farlo divulgare (19 a. C.).

Né manca l'accoglienza di un altro pubblico interessato -- i poeti. Properzio annuncia la nascita di qualcosa più grande dell'Iliade (*Eleg.* II.34). Ed Orazio nell'Odi reca gli omaggi più profondi (*C.* I.3,7; cfr. *Epist.* II.1): cenni tutti da intendere come riflessi e stimoli delle conversazioni letterarie negli ambienti aristocratici, dove si discuteva vivacemente sugli oratori e poeti. Una ricezione da élite, però, non un colpo sul popolo, e pure contrastata, inanzitutto dall'interno della stessa famiglia augusta: un lato travagliato dei rapporti stretti fra poesia e potere.

Dal 25 a. C., Augusto nutriva speranze dinastiche nel matrimonio della figlia Giulia (nata 39 a. C.) con il nipote Marcello (nato 43-42 a. C.), figlio di sua sorella Ottavia ed aristocratico per eccellenza, insignito di onori precoci dallo zio-suocero. Dal tempo del matrimonio, però, Marcello soffriva di salute ed alla fine del 23 è morto. L'orazione funebre viene pronunciata da Augusto stesso. L'oratore compiangere il giovane "votato" alla morte intempestiva: una formula che Virgilio riprende poi nel primo libro dell'Eneide, così racconta Servio (*A.* 1.712). Ma il tema del giovane "votato" viene ripreso da Virgilio in modo molto più cospicuo altrove ed in un giro di tempo piuttosto ristretto. Nel sesto libro la figura di Marcello colma il censimento degli eroi della repubblica romana. L'immagine del giovane malinconico, il tema dell'invidia del destino e della speranza brutalmente stroncata si impone e capovolge il senso, contro ogni tendenza trionfalistica.

Sulla ricezione di questo passo restano notizie circostanziate. Servio racconta che per i funerali di Marcello Augusto scelse sei cento cittadini per accompagnare il feretro, che fu portato in grande corteo al nuovo mausoleo del principe nel Campo Marzio. In onore di Augusto, quindi, prosegue Servio, Virgilio scrisse per Marcello quasi un'orazione funebre ("epitafion") che recitò ad Augusto ed Ottavia con tanta espressività che essi, a causa delle lagrime, avrebbero chiesto al poeta di tacere se questi non avesse indicato che stava comunque per finire. Il biografo aggiunge che la recita fece svenire

Ottavia e a malapena fu risuscitata (“aegre focolata,” *Vita* 32-33). La scena doveva svolgersi dopo la morte di Marcello alla fine del 23, ma prima della partenza di Augusto per l’Oriente nel settembre del 22 (Rostagni 1964.91-92): un tempo quindi ristretto per l’inserzione delle lodi nel sesto libro.

Nessuna traccia invece di un simile effetto sulla vedova sedicenne. Eppure Giulia, per carattere ed educazione, doveva essere fin troppo suscettibile alla soggezione letteraria: la tradizione biografica conservata da Macrobio parla della sua mite umanità ed anima gentile, nonché del suo amore per la letteratura e la sua molta erudizione, che era a portata di mano in quella casa (*S.* II.5,2). Giulia si può immaginare attenta quindi agli usuali dibattiti letterari ed alle recite. Ed a maggiore ragione sarà stata fra i “pochi presenti” quando Virgilio recitò le parole tragiche di Didone con enorme espressività in privato ad Augusto (Servio, *A.* 4.323). Tanto più doveva stare con il padre e la suocera durante la recita travolgente dell’epitafio per il marito defunto. Con quali pensieri poi la giovane donna avrà sentito in seguito gli ultimi libri della Eneide, con la sorte della principessa Lavinia, votata al matrimonio politico con un anziano uomo di potere? Destinata ad una simile sorte, Giulia venne data in seconde nozze a Marco Agrippa nel 21, per rinsaldare la politica dinastica del padre.

Proprio da Agrippa proviene il più enfatico segno di controversia intorno all’epopea: una condanna tagliente e globale per l’impostura da parte di Mecenate di questo trovatore di una goffa ricercatezza, né gonfia né grande, ma di parole comuni, e perciò nascosta (*Vita* 44). Nel siluro sembra lecito sentire un fondo più politico che letterario. Come poteva l’epitafio di Marcello, per esempio, riuscire indovinato per il successore, il genero di seconda scelta? Dall’inizio Agrippa, il condottiere sperimentato ma di umile nascita, avrà visto di malocchio la preferenza di Augusto per l’aristocratico nipote (Syme 331-348, “Crisi in Partito e Stato”). Nella crisi del 23, Augusto, al momento più grave della sua malattia, dà il sigillo ad Agrippa. Risanata però la salute del principe, Agrippa si allontana, partendo per l’Oriente. A fine anno Marcello spira e con lui la speranza di una dinastia di stampo aristocratico tradizionale. Il collaboratore collaudato subentra nel connubio augusteo. Sparito il pericolo, resta il risentimento. Ma contro l’Eneide Agrippa poteva avere anche altre ragioni. Saranno sembrate, sì, forzate le lucubrazioni per il rivale; ma la battuta contro Mecenate rifletterà pure una fondamentale diversità di valori ed interessi in seno al principato (Rostagni 1984.101, 106): da un lato l’eleganza avita e la lussuria principesca, le simpatie monarchiche del nobile etrusco, e dall’altro il brusco militare, “più vicino alla rusticità che non ai sottili piaceri” (Plinio, *NH* 25.26).

Altrove pure l’Eneide suscita reazioni contrastanti. Partito Augusto per l’Oriente (22-19 a. C.), le recite continuavano e si estesero oltre il circolo stretto del principe (“recitavit et pluribus”). Allo stesso tempo Virgilio cambia anche l’impostazione delle

letture. Mentre per il grande destinatario leggeva le cose già perfezionate (“*materia demum perfecta*”), ora sceglie piuttosto i passi ancora problematici (“*ea fere de quibus ambigebat*”), per provare di più il giudizio della gente (“*quo magis iudicium hominum experiretur*,” *Vita* 34): una prassi che ricorda la sua sfida agli interpreti, inserendo una *crux* nell’egloga terza per provare i critici (Servio, *B.* 3.105).

Se tale fu l’impostazione, poco sorprende la risposta da parte di un pubblico premunito e puntiglioso: “Allora gli ascoltatori erano così attenti, per non dire invidiosi, che non si poteva rubare neanche una parola. Eppure oggi qualcuno potrebbe far passare per sue le Verrine” (Seneca retore, *Suas* 8,5). In tali circostanze Virgilio veniva apprezzato da un Mecenate ed altri per la sua capacità di riprendere ed affinare sentimenti ed immagini da poeti latini e greci (ivi 1.12, 2.20, 3.5; *Contr* 7.1.28). Ma nello stesso pubblico accorto altri mostrarono malcontento per il suo modo di usare soprattutto Omero. Gli uditori urbani, pur essendo in grado di assaporare un abile rifacimento letterario, sembrano colti quasi di sorpresa dal tipo di rapporto con la grande epopea greca: un rapporto dettagliato, esauriente, globale (*Vita* 21). Avendo ben avvertito una reale novità, la definiscono nel termine riduttivo ma efficace, “furto,” non a caso sperimentato dalla vecchia *comedia* greca e corrispondente al *realism* ed immediatezza della romana *urbanitas*. Che le polemiche risalgono alle recite di Virgilio stesso, e che dovevano essere piuttosto frequenti, si deduce dalla notizia che il poeta aveva pronta una risposta dura per chi lo accusasse di furto (*Vita* 44-46): “perché non provate voi gli stessi furti? Scoprirete davvero quanto è più facile sottrarre il bastone ad Ercole che un verso ad Omero!” In un tale clima, dove contano la prontezza e la forza, la risposta regge: di mitica risonanza, epigrammatica, mordente. Daltronde l’incomprensione logora. In fine il poeta decide di ritirarsi (“*secedere*”) per sistemare ogni cosa e dare soddisfazione ai detrattori (*Vita* 46).

Dal disappunto quindi per la ricezione dell’epopea nasce il piano di ciò che altrove il biografo descrive come l’ultimo viaggio (*Vita* 35): ritirarsi (“*secedere*”) in Grecia ed Asia per tre anni e non fare altro che perfezionare.

Il disegno strategico del ritiro per tornare convincente non si realizza per ragioni ben note. Giunto ad Atene, Virgilio incontra Augusto, diretto verso Roma, colmo di successo, rimpatriando gli standardi ripresi dall’Oriente. Improvvisamente il programma del poeta cambia. Non più andrà lontano per appagare i critici. Anzi, rientrerà con il principe. Ma un colpo di sole lo raggiunge mentre visita un paese vicino a Megara (verosimilmente durante i giochi allestiti dal principe ad Eleusi), poi la febbre, l’intenzione che il poema venga distrutta, ma l’ostinazione del committente, la morte e l’edizione “*auctore Augusto*” (*Vita* 41).

La verità si perde forse dietro le quinte leggendarie. O forse la vita smarrita si ricomponne sul modello della narrativa: una struttura ben articolata. Assente il potere di

fondo, il poeta si scoraggia. Si ritira per recuperare. Presente di nuovo il potere, rafforzato dal successo, la sicurezza si comunica al poeta, che decide di ripresentarsi. Ma la disgrazia lo esautorava definitivamente. L'autorità passa al potere.

L'autorità del principe garantisce la leggenda postuma. Ma se gli esordi dell'Eneide risultano troppo tardivi e contrastati per fondare la popolarità contemporanea e lanciare il mito, tantomeno le scarse notizie sulla prima ricezione delle Georgiche inducono a credere che queste abbiano fatto colpo popolare. Anzi, le recite allo stesso principe sembra di essere stata piuttosto pesante: quattro giorni in un luogo lontano dalla capitale, con Mecenate che doveva sostituire il poeta nella lettura, qualora la voce gli veniva meno. Augusto, appena tornato dalle vittorie decisive su Antonio e Cleopatra e sofferente di uno dei ricorrenti ammalamenti, non trova il tempo per ascoltare più di un libro al giorno, nonostante gli onori resi alle sue imprese con la promessa di un'epopea per lui nonché la divinizzazione. Ancora meno la ricezione allusiva dei poeti intenditori poteva colpire il popolo: un richiamo parodico in Properzio (*Eleg.* II.34); le riprese programmatiche di Orazio (*C.* I.2, II.6, III.6); o davvero il furtarello del retore Arellio Fusco, che cerca invano di rubare dalle Georgiche un'ecfrasi della luna (*Suas* 3.5: *G.* 1.437). Un'eco poi della ricezione ipercritica si sente forse in un noto travestimento. Dove Virgilio rivolge al coltivatore ideale un appello quasi rituale, "Nudo ara! Semina nudo!" (*G.* 1299), il parodista borbotta, "E piglierai la febbre col raffreddore" (*Vita* 43).

Per colpire il popolo dunque e gettare le basi del mito, rimane la prima opera: quella che sembra la meno adatta. Eppure solo per le Bucoliche fra le opere virgiliane si parla di una presa popolare come quella rammentata da Tacito (*Dial* 13). Tale fu il successo delle Bucoliche, secondo il biografo, che anche sul palcoscenico venivano spesso presentate dagli attori: "Bucolica eo successu edidit ut in scena quoque per cantores pronuntiarentur" (*Vita* 26-27). Qui si riscontra non solo la popolarità evocata da Tacito ma anche lo stesso mezzo di comunicazione di massa: "... favore presso Augusto e ... fama presso il popolo ... il quale, nel teatro, sentiti alcuni versi di Virgilio, si alzò tutto e venerò ... il poeta, che stava per caso fra gli spettatori." Trattandosi di versi sentiti per caso e non del programma, si deduce che gli attori, avvertiti della presenza del poeta, avranno interpolato un brano famoso. Ciò che colpisce è la prontezza ed il calore del riconoscimento. Attori e popolo tutti e due conoscono le parole e stimano l'autore in un modo che suppone certo le repliche frequenti, ma una frequenza richiedente mezzo efficace di comunicazione -- un'ottima retorica -- ed una tematica attuale, nonché un messaggio che attiri la ripetuta committenza.

#### 4. Gli operatori culturali

Orbene la dinamica dell'opinione nel teatro repubblicano è notoria: arguti e faziosi gli attori, arditi gli spettatori, ambiziosi e permalosi i bersagli ed istigatori, gli uomini di potere. Pare tipica la scena in cui gli attori attaccano senza tregua una figura impopolare: l'intera compagnia con squillante concento incalzava quello, che rimase esanimato (a sentirlo dire da Cicerone); ... nella grande varietà delle sentenze, mai un luogo, in cui sembrasse toccare i nostri tempi qualcosa detta dal poeta, che sfuggisse al popolo intero o non venisse enfatizzata dall'attore stesso (Cicerone, *Sest.* 118-19). Altrettanto impegnata l'evocazione allegorica dell'esilio del patriota, espressa dall'attore tragico con emozioni genuine e con arte, accolta dalla folla con lagrime e grida: con quanto pianto per gli incendi e rovine, la casa rovesciata, il padre espulso, la patria afflitta (ivi 121-22). Per me il poeta scrisse, prosegue Cicerone, l'attore recitava, ed il popolo approvava con applausi e gemiti: anzi, l'attore è stato richiamato mille volte per ripetere la frase chiave, "Tullio, che stabilì pei cittadini la Libertà" (ivi 124). Un tema che fece grande scalpore anche quando scagliato contro Giulio Cesare dal cavaliere Decimo Laberio, scrittore di mimi, costretto a declassarsi recitando un proprio lavoro: "ecco Quiriti abbiamo perduto la Libertà!" e "deve molti temere, chi molti temono," al ché tutti fissarono Cesare, notando l'impotenza sua anche se lapidato da quest'arguzia (Macrobio, 2.7.1-9). Pure il rivale di Laberio, Publilio Siro, lancia una sentenza sullo stesso tema: "Dove Libertà è caduta, nessuno osa parlare liberamente" (Giancotti 1967.181). Del resto un tema profondamente radicato nella tradizione politica e teatrale, come dimostra un verso di Nevio, di "intento programmatico": "Con libera lingua parleremo nei Ludi Liberali" (*CRF* 112, citato da Gentili 1977.41). Anzi sulla scena arcaica gli argomenti di attualità politica comprendevano non solo gli attacchi della comedia al potere ma anche le celebrazioni nella *fabula praetexta* delle virtù dei politici contemporanei (ivi 42-43). La pertinenza politica viene sfruttata dai potenti committenti in ogni epoca ed attesa evidentemente dal pubblico. Gli uomini di potere si occupano sempre dell'opinione e cercano di manipolarla, non sempre senza rischio per il poeta polemista: Nevio ironizza su i potenti Metelli, "Per caso i Metelli sono consuli a Roma," e da loro torna la minaccia, "Guai daranno i Metelli a Nevio poeta." Cesare, seccato dalle frecce di Laberio, non solo lo costringe a recitare ma anche trasferisce il suo favore al rivale, Publilio. Di attori poi assoldati per frequentare le assemblee in funzione di claque parla Cicerone, ironizzando su un trucco di Clodio Pulcro (Cicerone, *Sest.* 118). Ma quando Clodio vuole un mimo da Laberio, il poeta di fiera indipendenza ("asperae libertatis") rifiuta e risponde al committente frustrato: "Che cosa mi potrai fare, se non un viaggio di andata e ritorno a Durazzo?" alludendo all'esilio presto risolto che Clodio aveva inflitto su Cicerone (Macrobio, 2.6.6). All'indomani di un attacco nel teatro, le lettere allarmate volavano a Pompeo Magno: un attore tragico era stato richiamato il solito "mille volte" a ripetere "per nostra miseria tu sei magno" (Cicerone, *Att.* 2.19). Quel giorno Cesare pure rimase

male in teatro per la mancanza di applausi alla sua comparsa, malissimo per il tumulto subito dopo, quando entrò il figlio di Curione (ivi). Ma nonostante il rilievo dato a questi fenomeni nelle lettere di Cicerone, pure lui sembra rendersi conto che l'importanza loro sia relativa: "Se hai qualcosa di concreto ("pragmatikon") scrivimelo; se non, raccontami che tempo fa il popolo ("popoli epimesasian") e che dicono i mimi" (*Att.* 14.3).

Tutto il teatro si subordina dunque all'occasione ideologica. Arte, poesia e pubblico si prestano in ogni istante al potere dell'allegoria. Uno sbocco naturale per un "mass medium" alterato nel passaggio dal classico all'ellenistico e dal greco al romano: il canto diventa più importante del dialogo, lasciando scopo maggiore all'espressività individuale, rafforzando il gusto del concreto sia personale che politico, privilegiando il lato mimico della performance (Gentili 1977.3-43) Il mimico, delineato in un noto passo di Cicerone, "riguarda qualsiasi comportamento che si configuri come imitazione caricaturale di un fatto o di una persona atta a suscitare l'ilarità di un pubblico" (ivi 46, cfr. *de orat.* 2.240-43). Il gusto romano, prendendo corpo per esempio in Cecilio, preferisce "alla mimesi realistica di Menandro, che mira a rappresentare gli aspetti più semplici, abituali e quotidiani della vita umana ... il linguaggio mimetico dello inconsueto, del paradossale, del buffonesco" (ivi 49-50). Dal mimo in modo particolare si aspetta la sorpresa, l'anormale, di statuto sempre ambiguo, come tutto ciò che proviene da fuori e dal basso. L'amore quindi è un tema tipico, e soprattutto il sesso e l'osceno: Un'attesa nutrita dall'abitudine che le mime si spogliavano sulla richiesta non troppo sottile del pubblico e anche dall'apparenza degli attori se muniti del fallo comico (Giancotti 1967.19, 25). Una concretezza erotica segnalata forse nelle similitudini rustiche di Laberio: "l'amore tuo cresce sì presto come porro, sì fermo come palma" (Bonaario 1965.183).

Il costume della scena da l'impronta alla vita. Dal mimo si aspetta la sorpresa sia nel teatro che fuori: una attesa vigorosamente sfruttata da Cicerone nelle polemiche contro Antonio, e non solo per il rapporto con la mima Citeride, amata anche da Marco Bruto e Cornelio Gallo (Giancotti 1967.65-85). Per Cicerone Antonio somiglia a un personaggio del mimo, "Ora pezzente, ora ricco," con le ricchezze espropriate e subito disperse, rapite da "mimi" e da "mimae" (*Phil.* 2.65, 67). Un'immagine del cambiamento estremo della fortuna che trova un vasto eco nell'esperienza attuale. Nelle due generazioni fra 80 e 8 a. C. la metà, grosso modo, delle famiglie contadine nell'Italia romana venne costretta dallo stato a lasciare i poteri ancestrali. Un periodo che vede l'intrusione massiccia di schiavi sulle terre prese dai vecchi coloni, terre diventate parti di grandi tenute (Hopkins 1978.7, 9, 56, 66). Fra le persone spodestate, le più fortunate vennero sistemate su nuovi poteri in Italia o all'estero: circa cento colonie fondate fra il 45 e l'8 a. C. (ivi 67). Molti migrarono a Roma, un canale fra la vecchia campagna e la colonia. A Roma nel 46 si distribuisce il grano gratis a 320,000 dei senza terra, a 250,000

ancora nel 29. Poco sorprende quindi il riscontro vivace di temi come il padre esiliato, la patria afflitta, e la miseria cagionata dall'ambizione dei grandi: temi naturali per la tragedia e per un livello anche della tradizione comica già presente in Cecilio (Gentili 1977.50): "la movenza e il tono di uno stile sentenzioso, non privo di una certa enfasi tragica": un tono caratteristico, a quanto pare, del mimo di Publilio, che riscuotavano successo nelle città italiche e poi a Roma nel periodo formativo delle Bucoliche.

## 5. Dal mimo in mito

Il confronto fra le Bucoliche e questo trambusto di attese ed istanze, ha fatto disperare un recente lettore: "Il modo in cui le tradizioni di un genere popolare come il mimo siano state adattate all'interpretazione di poesia così sfuggente come le egloghe deve restare un mistero" (Quinn, *ANRW* 1982. 156). Un concetto del pastorale che si trova, per esempio, già codificato in Quintiliano: "La musa rustica e pastorale di Teocrito si sottrae non solo alla vita pubblica, anzi pure alla stessa urbe" (Quintiliano X 55). Un mito della fuga dal potere, a differenza dal mito taciteo del poeta che si ritira, sì, ma rimane sempre vate, familiare del potere. Nel caso specifico, è vero, Quintiliano parla di Teocrito, il quale, per la tradizione degli scolii, sarebbe "semplice ovunque," a differenza di Virgilio (Servio, *Buc.* pref.). Ma pure questa semplicità tradizionale è stata rivalutata. Il mito riduttivo non regge di fronte ai recenti studi che mettono in evidenza l'impegno letterario e cortigiano del primo poeta bucolico (Halperin, Griffiths).

Comunque nella tradizione europea, il mito del pastorale semplice esautora anche l'interpretazione di Virgilio, per citare solo un caso emblematico. Ernst Robert Curtius dichiara che l'influenza delle egloghe è quasi uguale a quella dell'epopea, poiché dal primo secolo dell'impero fino al tempo di Goethe, tutto lo studio della letteratura latina comincia dalla prima egloga, una chiave della tradizione europea (Curtius 190). Tuttavia, nonostante il rilievo assegnato all'egloga prima, Curtius ne cita soltanto i versi iniziali e li interpreta come esempio solo del "motivo del riposo che ha generato una progenie innumerevole." Seguono altri esempi di luoghi ameni. L'immagine è quella riduttiva di un pastorale sfuggente, riscontrata in Quintiliano e Quinn, concordi nell'ignorare gli spunti della vivace attualità.

In realtà gli stessi versi citati presentano un famoso scontro fra il motivo del riposo ed il motivo della perdita delle terre, anzi la fuga dalla patria: temi appunto attualissimi non solo per l'élite (Cicerone uno fra tanti) ma anche per la massa (la gente spodestata e confluita nella urbe). Altrettanto attuali i temi come minaccia da parte di soldati barbari ed empìi o come la salvezza garantita a Roma da una figura di dimensioni mitiche. Ripetuti pronomi dimostrativi enfatizzano l'importanza di questa figura, "quello per me sarà sempre dio" e "vidi quel giovane." Un linguaggio che sprona il gesto e

stimola l'attesa, che gioca sul codice del teatro: sulla prontezza demagogica dell'attore, l'istinto del pubblico per l'allegoria, e l'intento programmatico del potere. Ugualmente attesi dal pubblico nella persona di un protagonista saranno il linguaggio espressivo ed enfatico, i lamenti e le sentite descrizioni, le ecfrafi, e la maniera sentenziosa e quasi tragica; mentre dalla seconda parte non sorprende qualche allusione, anche quasi comica e caricaturale, alle vicende amorose. Una capacità drammatico-ideologica in grado di colpire il popolo e soddisfare le istanze del potere, quindi gettare le basi del mito del poeta nel suo tempo (Dewitt 1923.129-30).

Ora, tenuto conto della prassi e le attese, del codice tout court del teatro come mass medium, anche le altre egloghe si prestano senza tanto mistero alla performance ed al successo presso il popolo. Inanzitutto l'egloga seconda supera la prima per un certo tipo di drammaticità, spostando la tematica dello amore al protagonista e concentrando tutto in un canto estremamente teatrale: le apostrofi appassionate -- rimproveri, inviti e minacce --, i bruschi cambiamenti di umore: insomma, tutta una scenografia, non senza qualche momento di sentenziosità. L'amore resta in primo piano nella terza egloga, mentre la forma drammatica si sposta da canto ad un dialogo, (*diverbiium*), animato dallo scontro di personaggi vividamente individuati, dalla variazione anche tematica e dai toni che vanno dallo scurrile allo sentenzioso.

Per quanto riguarda la quarta egloga, gli stessi motivi che si impongono sulla tradizione europea devono aver colpito anche quel primo pubblico. Si combinano la tematica del rinnovo storico, adombrato nella prima egloga, con la forma del canto, brillantemente sperimentato nella seconda. La nota profetica suona presto e forte, in un colpo di scena: "Ultima Cumaei uenit iam carmina aetas" (4.4, "L'ultima età del carne cumano è già venuta"). Il linguaggio batte sull'attualità. Il tema del carne cumano si inserisce in un'atmosfera contemporanea già fitta di oracoli e profeti, rivolgendosi all'ansia ed alla speranza del popolo travagliato dagli anni di violenza ed incertezza (DEWT 174-176). La spinta profetica tocca un nervo, soddisfa un bisogno, coglie una profonda esigenza, e perciò configura il mito: la nuova età d'oro che sarà poi di Augusto, con il suo caratteristico porta-voce, il poeta-profeta, il vate. Su questa figurazione del poeta stessa si fonda il prestigio di Virgilio fra i contemporanei nonché il mito che eserciterà tanto fascino in occidente.

L'impegno con la storia torna variato nell'egloga quinta, in modo inevitabilmente minore, ma sempre inserendosi nel clima politico-spirituale. La funzione vatica si spartisce fra due canti: un lamento per l'eroe morto e una celebrazione per il dio nuovo. Un'allegoria facile ai termini di quel codice teatrale: non sfugge a nessuno l'occasione di fiutare un riferimento a Cesare morto e divinizzato. Sospendendo l'impegno storico-religioso, l'egloga sesta presenta un altro canto da poeta-vate, imperniato sullo amore, dalla piccola sceneggiatura erotica alle passioni le più tragiche,

variate con visioni delle origini del mondo e di un mistero religioso-poetico. Recitata dalla mima Citeride, racconta Servio, meritando un elogio da Cicerone: una leggenda fedele al prestigio dei due autori nella cultura dell'impero (Virgilio e Cicerone abbinati, per esempio, nel già citato Dialogo di Tacito), né infedele alle possibilità teatrali, pur nella difficoltà cronologica che Cicerone muore nel 43: solo la sesta e l'ottava fra le egloghe danno un ruolo di rilievo ad una voce femminile.

Invece del canto e le varie ambizioni vatiche, la settima egloga monta una piccola gara fra poeti: ci perde il personaggio più spiccatamente mimico e caricaturale, l'aspirante vate, che vuole erigere un idolo dorato a Priapo: una occasione regalata all'attore. Attuale anche nei riguardi del genere mimico, la gara potrebbe far pensare alla sfida di Publilio Siro a Laberio. Più spettacolosamente drammatica l'egloga ottava, con lo scontro dei canti di contrastanti amori, ricchi di occasioni mimiche: il disperato suicidio, ma poi i carmi magici della donna che non molla nello sforzo di ripescare l'amante assente: l'immagine di un potere vatico nel senso comune e volgare. Mimica in una direzione diversa sarebbe la nona egloga, che gioca ancora sul pathos delle terre perdute, un'immagine rafforzata ora dai colori realistici di vecchiaia, dimenticanza, morte. Invece della fiducia storica qui un vate esce battuto dalla scena.

In fine, poi, fra le egloghe le più teatrali, la decima mette in scena lo scandalo di un'affare amoroso della società contemporanea, il poeta Gallo e la mima, Citeride-Licoride, con il canto sempre intenso, svariato fra apostrofe, ecfraasi, rimprovero e sogno, con toni ora lirici, ora tragici, chiudendo nella famosa sentenza, "L'amore vince ogni cosa, e noi cediamo all'amore". La chiusa coinvolge anche Virgilio: ora di persona il vate si compromette in una propria confessione amorosa, la dedica finale a Gallo: "Gallo, per cui il mio amore cresce tanto d'ora in ora, quanto a primavera nuova l'ontano si spinge verde in su." Il linguaggio figurato ricorda le rustiche similitudini di Laberio, amore che cresce "come porro, come palma". Un'occasione da non perdere per sfruttare il gestuario comico, forse anche il costume, in un congedo osceno, fra pastorale e sessuale, giocando sul gusto popolare per licenziare l'ultimo applauso.

## 6. La poetica del potere

Da principio dunque Virgilio si destina al potere sul pubblico, dramatizzando se stesso ed i tempi suoi in figure magari inattese ma drammaticamente ed ideologicamente attuali, come l'esule disperato ed il cliente grato ad un dio pur nuovo. Un mito che si fonda nel mimo e si confonde con il potere politico-culturale, per venire poi richiamato le mille volte e riscosso in tanti secoli ed istanze. Invece del ritiro in un genere pacifico, come la critica tradizionale vuole, qui si scorge l'intesa con la storia, l'appropriarsi del sistema comunicativo e la padronanza del mass-medium.

Per di più questa presa mitica sulla storia trova il suo riscontro nella poetica. Il senso della padronanza del proprio fare si manifesta nel richiamo a figure dell'arte originaria come Ofeo, Lino, Apollo, Calliopea, Arcadia, e Pan, i quali tutti vengono sfidati dal poeta-profeta dell'egloga quarta in quel passo che riecheggia nel *Dialogo* di Tacito (*B.* 4.55-59, cfr. *Dial.* 13). Qualche fondamentale segreto di bottega poetica rimane forse da svelare.

Ora un segreto pratico delle Bucoliche non è rimasto mistero per una serie di poeti in occidente, da Orazio e Tibullo a Calpurnio Siculo, Giovanni Battista il Mantovano, Edmund Spenser, Alexander Pope o il recentissimo W. Antony, tutti impegnati nella creazione di sequenze poetiche sul modello del *Liber Bucolicon* di Virgilio (*EncVirg* 1984.I. 549), cioè una sequenza o canzoniere di poesie apparentemente autonome che vengono in realtà costruite, coordinate e subordinate in un piano globale. Un modello quasi civico di buon governo poetico, bene accolto nell'antica figurazione del buo re-pastore-poeta. Una civiltà poetica che viene trascurata, però, ed ignorata dai critici tradizionali. Questi tenacemente si disperdono nella ricerca di ipotetiche sequenze cronologiche tra egloghe disgiunte le une dalle altre: una disgregazione che sembra l'opposto dell'arte del pastore. Alla critica mancava ed in grande parte ancora manca proprio la visione dell'insieme, del *liber* come usciva dalla bottega: le egloghe revisionate nel rapporto reciproco delle une con le altre, fino al compimento dell'intera composizione.

Dunque, in quanto sistema ordinato da Virgilio il *liber Bucolicon* invita il lettore di badare alle strutture all'interno di ogni singola egloga, dove diversi motivi vengono impostati e sviluppati (cfr. Van Sickle, *Maia* 1983). Dalle singole strutture si passa al susseguirsi delle dieci egloghe nell'arco del libro intero. Nella serie ciascun'egloga si riscontra con le altre in una variazione sistematica e progressiva. Un intreccio di immagini pastorizie da cui il canto emerge come figura maestra. Le vicende successive dei cantori e le varie modalità del canto raffigurano le mosse ed i moventi del poetico fare: dapprima il canto interrotto e spogliato di ogni padronanza da un nuovo potere, ma poi il canto riproposto e riportato a più larga padronanza che si regge sul rapporto nuovo con lo stesso potere (*B.* 1, 2, 3, 4, 5). Il vecchio sistema viene travolto (nella figura di Melibeo) dallo sforzo spietato di fondare una nuova autorità nella storia, nel potere romano (Titiro ed il dio): il dialogo dei pastori dai destini contrastanti drammatizza il travaglio del poeta che distrugge una realtà ricevuta nell'ambizione di farne una più ampia. Il dramma dello sfacelo come necessario preludio al rifare svela l'impegno di Virgilio scrittore: la sfida ai poeti precedenti, il programma di ripresa, di superamento e di esautoramento della tradizione da Omero in poi. Si concretizza la spinta verso una nuova autorità, da fondare nella storia, nel potere romano, travolgendo il sistema vecchio. Nelle figurazioni della fuga si registra il dilemma del poeta che rinuncia alla una eredità

culturale nello sforzo spietato vero la nuova: lo sfacelo si impone come necessario preludio al nuovo fare. Non a caso e' esilio figura dall'inizio sino all'amara fine di tutta l'opera di Virgilio. L'intesa con il potere si rivela un duro affare.

