

Sulla prima egloga di Vergilio

Nelle concezioni veramente artistiche, nelle quali si fondono mirabilmente, spontaneamente elementi vari, concorrendo tutti alla composizione organica, armonica della visione estetica, è spesso facile riconoscere intuitivamente la ragione, la natura, le relazioni delle singole parti, anche quando queste non si possano distinguere ad una ad una e non sappiamo darcene ragione piena, chiara di ciascuna. Nella fusione degli elementi entrano sovente anche parti che possono parere estranee, magari in contrasto col tutto come spesso accade nelle formazioni del nostro spirito nelle quali si accordano, si uniscono espressioni diverse in causa di quelle somiglianze e di quelle particolarità analogiche che le rendono affini o ne permettono un parziale raccostamento, anche se per altri rispetti non possono fondersi del tutto insieme. Ne deriva questo fenomeno strano che mentre l'animo nostro dinanzi alla espressione d'arte nel suo complesso sente di poterla comprendere, gustare, riconoscere come vera ed efficace, quando la ragione si accinga ad esaminarla partitamente, essa ci presenta discrepanze, contrasti, irregolarità sulle quali si deve soffermare il nostro giudizio, contro le quali, nostro malgrado, pare urti la nostra ragione e che danno motivo ad interpretazioni varie, disperate, talvolta contrarie fra loro, inducendo alla disgregazione di quell'opera che ci si presentava da prima organica ed indissolubile nelle sue parti ed alla sua dissoluzione negli elementi primi ed irreducibili. Eppure dopo tale lavoro,

che conduce talvolta allo scetticismo, che ammorza quasi sempre l'entusiasmo dell'arte, e travia spesso il nostro giudizio. l'animo, ritornando alla contemplazione complessiva della creazione artistica, sente ancora di gustarla e, per quanto siano convincenti le argomentazioni del critico notomista acuto ed arguto, non sa decidersi ad abbandonare il tutto per le parti, ed ammirando queste in quello piú e piú s'avvicina allo spirito dell'artista, affascinato da una strana malia. Gli è che la logica dell'arte non soffre limitazioni o determinazioni dalla logica precettistica, dalla ragion pura. Bisogna accostarsi all'opera d'arte con l'animo disposto a riceverne le impressioni prime, pure, genuine, chiudendo per poco l'occhio di critico, soffocando per poco il naturale istinto di cercare i mille *perché*, lasciando liberamente effondere ogni sentimento, l'entusiasmo dell'arte: bisogna essere disposti piú ad intuire che a ragionare, piú a commuoversi che a giudicare. Se con tale disposizione d'animo ci accingiamo alla lettura della prima egloga vergiliana vedremo dileguare a poco a poco le ombre maligne delle accuse che critici ed interpreti — anche autorevoli — hanno mosso al nostro poeta riguardo alla composizione dell'egloga stessa e quindi riguardo al valore artistico suo in particolare e del poeta in generale.

Fin dai primi anni della nostra giovinezza abbiamo imparato a conoscere la dolcezza del cuore del poeta, ed abbiamo goduto della gioia di Titiro e ci siamo commossi per le sventure di Melibeo, tentando di afferrare con l'orecchio l'eco lontana del canto del pastore che si perde dolcemente nella selva invocando Amarilli, mentre dinanzi agli occhi nostri si vanno designando sullo sfondo piú lunghe le ombre che la sera imminente fa piovere da tutte le cose e nella luce del tramonto vaga tremolando il fumo che si sprigiona dai comignoli delle capanne ove la intimità domestica si raccoglie piena, completa in se stessa e gioconda dopo le fatiche della giornata con la visione dolce di un riposo benefico: e noi seguiamo i due pastori, che, legati dal vincolo dell'affetto eccitato dalla sventura, rincasano per trovare l'uno, per poche ore almeno, sollievo

al tristo destino che lo perseguita, l'altro la compiacenza intima di un beneficio sinceramente offerto ed amorosamente prodigato ad un misero. L'abbiamo sentito inconsciamente nei primi anni, l'abbiamo risentito più chiaramente negli anni maturi, tutto questo profondo senso di umanità che emana dal quadretto pieno di vita che il poeta ci presenta, e difficilmente ci è toccato di vedere oscurata la nostra visione dal dubbio che la realtà non corrispondesse al nostro sentimento, che le singole parti non fossero coerenti al tutto, che le sfumature non seguissero i contorni delle figure o che le luci e le ombre non appartenessero al medesimo fantasma artistico! Ci pareva tanto semplice quel quadro, rispecchiante una condizione naturale della vita nostra ordinaria! Eppure la ragione, rompendo quell'incanto, ha tentato di raffreddare il nostro entusiasmo, ha tentato di persuaderci che nei dolori e nelle gioie dei suoi pastori non potevamo risentire i dolori e le gioie di Vergilio. Esaminando ad uno ad uno gli elementi, i fattori del quadro la critica, in nome della ragione, si è industriata di provarci come la figura del poeta non poteva incarnarsi in quella di Titiro: il giovane cantore non poteva ritornare a noi sotto le spoglie del vecchio pastore. E neppure in quella di Melibee, altrimenti sarebbe mancato il fine precipuo dell'e-gloga. Amarilli e Galatea poi erano figure estranee affatto alla vita del poeta; e la libertà, che, vecchio ormai, Titiro ha appena acquistato non era mai mancata al nostro Mantovano. E poi era proprio necessario un viaggio fino a Roma per una grazia di tal natura? Un pastore che bazzica per le vie dell'Urbe! Per aver la libertà individuale non c'era bisogno di questo, si risponde: era necessario, forse, per ottenere la concessione della possessione del campicello avito durante la spartizione delle terre: dunque un viaggio con uno scopo anche politico. E siamo d'accordo in questo: e questo fatto appunto doveva rammentare agli interpreti come la figura del poeta si fonda con quella del pastore. Ma, si ribatte, in tutto il resto le due figure sono dissimili, e di qui l'accusa al poeta di aver creato una concezione artisticamente incoerente, esteti-

camente insopportabile; e la necessità pei critici di studiare le ragioni di questa pretesa incoerenza, tentando di penetrare nel mistero stesso della creazione. Ma il segreto non fu violato, perchè si volle entrare nell'animo del poeta per la porta della ragione, si sviscerarono i suoi sentimenti in nome della logica, e l'animo del poeta non rispose a così strane investigazioni, dalle quali i critici trassero conclusioni sbalorditorie, per non dire assurde, dimostrando sempre più come nelle questioni d'arte chi troppo ragiona finisce con lo sragionare e la logica più serrata e stringata conduce alla più fantastica irragionevolezza. Più che aguzzare lo sguardo e la ragione, conveniva aprire senza timore il cuore e l'animo. Si giunse persino a fare di Vergilio un manipolatore di creazioni varie da lui impastate insieme senza criterio e senza gusto pur di darci un quadro qualsiasi. Quasi che il poeta per ringraziare l'imperatore per il beneficio ricevuto avesse avuto l'obbligo di fare quella data composizione, e fosse stato costretto a presentarla entro un dato tempo che non gli permettesse un po' di meditazione ed il grave *labor limae*, come quelle costrizioni che i moderni concorsi spesso impongono allo spirito dei nostri artisti!

Ma l'egloga vergiliana, non ostante tutte le accuse, continua a dilettere l'animo dei nostri giovani per quel profumo di semplicità e di dolcezza che ne emana, continua a sollevare l'animo di noi adulti, adusati alle lotte, ai sacrifici della vita, con la fresca e sempre viva rappresentazione della serena scena idillica all'ombra del faggio fronzuto!

In che sta il segreto di tanta seduzione?

Non esiterei a rispondere: nella piena corrispondenza del sentimento del poeta con quello dell'animo nostro per cui vive dinanzi ai nostri occhi si presentano le immagini dei due pastori, su cui pesano due destini tanto diversi, mentre nella vita che si svolge in quel quadro sentiamo riflettersi tutta intera quella del poeta nei suoi momenti diversi, nelle fasi successive che la finzione d'arte ci presenta simultanee. Così io pensava nel 1902 quando in una delle mie *Note vergiliane* (in *Ateneo Veneto* a. XXV,

v. II, fasc. I) mi ribellavo allo scempio che del quadretto vergiliano facevano, di là dell'Alpi specialmente, critici, cui la filologia va debitrice di importanti contributi scientifici, e dai quali l'animo nostro si aspettava interpretazioni meno logiche, ma più conformi al senso d'arte.

Io non poteva consentire con quanto affermavano il Cartault (*Étude sur les Bucoliques de Virgile*, Paris, 1897), e, prima di lui, il Bethe (*Vergils Studien* in *Rhein. Mus.*, 1892, pp. 578 sgg.) e, particolarmente lo Schanz (*Die Idee der ersten Eclogie Vergils* in *Rhein. Mus.*, 1900, pp. 87 sgg.) che notavano il contrasto reale fra la rappresentazione vergiliana di Tiro e quella di Melibeo quando nelle figure di questi pastori si fossero ricercate — come pareva necessario — delle entità storiche. Mi richiama allora all'unità artistica della concezione del poeta, alla indissolubilità delle parti dal tutto, notando come l'antico scoliasta aveva intraveduto il processo psichico nella creazione del poeta, sebbene non abbia saputo trarre dalla sua osservazione tutto quel vantaggio che avrebbe potuto: « *hoc loco, così Servio al v. 1., Tityri sub persona Vergilium debemus accipere; non tamen ubique sed tantum ubi exigit ratio* ». Dunque *non ubique* come tentano invece gli interpreti, specialmente forestieri; ma soltanto *ubi exigit ratio*, come hanno fatto, con miglior intendimento e più vivo senso d'arte, la miglior parte dei commentatori nostrani. Ma anche in questo, i più non hanno avuto la forza di staccarsi del tutto dalla tradizione e dall'indirizzo forestiero.

Abbandonando pertanto la tesi di coloro, che come il Terzaghi (*L'allegoria nelle Ecloghe di Virgilio*, Firenze, 1902) ricercano nelle figure vergiliane l'allegoria perfetta e rispondente in tutte le parti; lasciando da parte l'opinione di coloro che in Tiro almeno vogliono vedere un personaggio storico — sia esso il padre di Vergilio (cfr. A. Mancini, *Osservazioni sulle « Bucoliche » di Virgilio* in *Riv. di storia antica*, VII, 1903, p. 696 sg.), o Vergilio stesso quale rappresentante anche del popolo romano (cfr. Schanz, *op. cit.* p. 90) od il *villicus* di Vergilio (cfr. E. Stampini, *Studi di letter. e filologia latina*, Torino, 1917, p. 307 sg.) — io credo di dover tornare anche dopo

le più recenti osservazioni dello Stampini (*op. cit.*) e del Giri (*Sopra la prima bucolica di Virgilio in Riv. di filol. class.* XLVII, 1919, pp. 42 sg.) alla mia vecchia affermazione.

Lo Stampini, consentendo con me riguardo alla debolezza delle argomentazioni del Cartault, che pensava ad una duplice concezione presentatasi alla mente del poeta e che il poeta non seppe artisticamente esprimere in un tutto organico traendo motivo ora dall'una ora dall'altra, mi obietta che nulla ho contrapposto « che valga a liberare Vergilio dall'accusa, ingiustamente fattagli, di scarsa fantasia per aver voluto rappresentare ad un tempo padrone e pastore nella persona di Titiro ». Ed ha ragione, ch  io allora non espressi forse cos  chiaramente la mia opinione, pi  brevemente dichiarata, parendomi ad ogni modo che non desse motivi a dubbi. Pensare nella creazione artistica spontanea, quale ci si appresenta quella della prima egloga vergiliana, a due redazioni, distanti nel tempo e varie nelle ragioni, mi pare un fatto ben lontano da quello che suole avvenire nelle creazioni spontanee dello spirito. D'altra parte argomenti positivi e materiali non si possono apportare in un campo essenzialmente intuitivo: ma in questo campo dobbiamo piuttosto studiare la genesi delle formazioni psichiche che non dedurre semplicemente dai materiali usati le loro relazioni esteriori e materiali.

Vergilio che vuole ringraziare Augusto per la grazia ottenuta, con una forma che sia lontana dalla ordinaria volgare adulazione, trae materia e colorito dell'opera sua dalla vita ch'egli stesso vive, dall'ambiente letterario in cui si va formando il suo spirito. Non dobbiamo pensare al poeta che affannosamente va alla ricerca del nuovo, dello strano: che va a rovistare nei modelli antichi qualche esempio da imitare poich  la sua fantasia nulla gli presenta di originale, come in parte ha creduto anche il Rasi (*I personaggi di carattere bucolico nelle Egloghe di Virgilio in Atti e Memorie di questa R. Accademia, biennio 1901-1902, Mantova 1903, p. 27*); ma dobbiamo sentire come al poeta che vive la vita della campagna, tutto infiammato dall'arte ellenistica, cui si   ispirato nella prima gio-

vinezza anch'egli come tutti i suoi contemporanei, si presenti spontanea, naturale quella forma dell'idillio bucolico nel quale poteva convenientemente inquadrare il suo disegno. E subito sulla scena si presentano le due figure di pastori che dovevano rappresentare il contrasto dal quale apparisce tutta l'importanza, il valore del beneficio ottenuto: tanto più grande questo quanto più grave il danno che il poeta avrebbe patito. Ecco così Titiro e Melibeo, i due pastori dell'ambiente teocriteo che assumono la funzione di rappresentare le condizioni di vita nelle quali si sarebbe dovuto trovare e si trovava il poeta: il pastore beneficato da un canto; il pastore, costretto ad esulare, dall'altro, cioè Vergilio tranquillo nella sicura possessione del suo campicello e Vergilio prima del beneficio ottenuto, o nell'ansia tormentosa del pauroso destino imminente e che prevede per sé quella sorte provata, forse, già da altri amici suoi o conoscenti.

Ma non possiamo procedere oltre. Il colorito delle figure che si presentano alla fantasia del poeta deriva dal bagaglio che si è depositato in fondo alla mente del poeta ne' suoi studi, e che spontaneamente ora a lui s'offre e del quale egli liberamente si serve. Le scene teocritee si confondono nello sfondo della campagna mantovana e la figura del poeta, perdendo della propria individualità, si trasforma a poco a poco in quella del pastore tradizionale, che canta la sua Amarilli, che pensa con serena gioia alla tranquillità della sua capanna povera sí ma irradiata tutta dalla luce dolce dell'amore, che si bea nelle più liete fantasie presso la siepe echeggiante del trillo dell'usignolo e del ronzio delle api laboriose, guardando il gregge disperso al pascolo per i prati. Ma il gracidiare della rana giunge all'orecchio del poeta e la pace della campagna siracusana è per poco rotta da quel ricordo e sullo sfondo si delinea qualche nuovo contorno, vago, indeterminato per cui nella immaginazione del poeta la scena assume ad un tempo l'aspetto della vecchia paludosa campagna mantovana. Ma nell'altra figura che nasce ad un tempo nello spirito del poeta per ragion di contrasto, più crudele domina la

realtà e per quanto la veste esteriore sia ricucita con brandelli strappati alla tradizione letteraria, nell'intimo vi s'agita piú intenso il sentimento del poeta, determinato dalle tristi condizioni presenti. Il dolore lascia traccie piú pñofonde! Per questo Melibeo è figura piú singolare e meno letteraria: piú finita, piú determinata ne' suoi contorni, per quanto meno disegnata dal poeta, e che attira di piú la nostra attenzione perché su di essa si era anche posata piú salda e fremente l'affettuosità del poeta, la sua compassione viva. Al poeta si presentava, mi sia lecito ripetere quanto scrissi altra volta, un quadro artistico, pieno di vita: e quel quadro era espressione di sentimento naturale nell'animo del poeta.

È inutile quindi indagare quale sia la condizione giuridica e sociale del pastore, discutere come è perché possieda quel campo, se ne sia o no il vero e legittimo proprietario, perché e quando abbia abbandonato Galatea, e chi impersonò Amarilli. E' inutile quindi soffermarsi sul contrasto fra il viaggio del pastore a Roma ed il valore delle ragioni che l'hanno determinato, e non sufficientemente spiegate per la ragione addotta come pretesto, e quella dichiarata invece dalle conseguenze sue. Il poeta avea dinanzi a sé la figura di Titiro offertagli da Teocrito: ma essa deve avere un altro e piú alto ufficio che non il canto per Amarilli. Deve essere l'interprete dell'animo del poeta ed il poeta sfrutta la condizione che gli si appresenta. Il pastore è vecchio, perché il vecchio desta maggior compassione e reverenza: il pastore deve andare a Roma, come fece forse il poeta, per ottenere il possesso del suo campo da Ottaviano. Ma allora il poeta avrebbe svestito l'abito velloso del pastore! Per questo il poeta allude al fatto ambiguamente, vagamente senza soffermarsi sulle ragioni reali, cioè sul fatto storico in rapporto al suo quadro artistico. Il pastore non può vivere senza l'amore tradizionale: per causa dell'amore gli capitano i guai e le fortune sue: l'elemento tradizionale investe e trascina ancor una volta il poeta e la scena solita dei due pastori innamorati e felici si impone alla fantasia di Vergilio. Accanto a Titiro ecco

Amarilli che gli dá anche modo di conseguire la libertà a lungo agognata, ma non mai raggiunta per lo sperpero che de' guadagni del pastore faceva un'altra innamorata, Galatea. Né abbiamo bisogno di indagare di piú, né chiedere financo la fede di nascita, od i registri della piccola azienda domestica.

Il pastore, come pastore, aspira alla libertà che impetra dal suo padrone: Vergilio, come Vergilio, aspira al possesso del suo podere che impetra da Ottaviano: Vergilio e Titiro si fondono nella aspirazione dei loro desideri. Così il padrone del pastore si incarna in Ottaviano; Titiro va a Roma per domandare la libertà col prezzo del riscatto, e torna alla sua Amarilli, come Vergilio al suo paese con la sicurezza del possesso del suo campo. E che questo sia, diremmo così, la mira costante del poeta lo sentiamo fino dalle prime parole di Melibee che si meraviglia come in tanto fragore di armi ed in tanto furore di stragi e saccheggi Titiro viva tranquillo nel possesso sicuro del suo campo. La libertà personale di cui ci parla poi Titiro sentiamo che è uno sforzo letterario che il poeta fa per non svelare se stesso sotto la figura del pastore.

Forse potrà obbiettarsi che l'arte del poeta non ha saputo appieno fondere il motivo tradizionale e la realtà presente, ma non dobbiamo dimenticare come il poeta sia ancora alle sue prime armi e dobbiamo ammirare come egli abbia saputo invece superare piú gravi difficoltà con tale arte che il contrasto è appena avvertibile da chi misuri soltanto le parole senza lasciarsi vincere dall'onda di poesia che investe tutto il quadro. Appunto perché è opera di sentimento. Se il poeta fosse stato piú razionale avrebbe tolto questi contrasti, avrebbe smussato punte ed asperità, avrebbe modellato due figure piú logiche ma forse non avremmo sentito tutta la piena del suo cuore traboccante di gratitudine per il benefattore, di gioia per la grazia ottenuta, gioia offuscata da profonda tristezza per la compassione della sorte toccata a tanti altri suoi vicini!

Per questo maggior risalto ottiene la figura di Me-

libeo, non già di proposito presentata dal poeta per lumeggiare questo triste lato della vita d'allora, come opina il Giri, ma inconsciamente, come più sopra ho notato, dal poeta inalzata ad altezza maggiore e messa sotto più simpatica luce, perché così sentiva l'animo cortese e gentile del Mantovano, per quel sentimento di dolcezza e di affettuosità che si manifesta in tutta l'opera sua poetica ed ha circondato la figura del poeta di quell'aureola di mitezza ed umanità per la quale è rimasto proverbiale fino ai giorni nostri.

Negare quindi che sotto il pastore, anzi, io dico, sotto i due pastori si celi il poeta, o meglio qualcosa del poeta, come ancora sostiene il Giri, per la completa diversità di figura fra Tiro e Vergilio e fra Vergilio e Melibeo, non mi pare conveniente. A me pare che meglio d'ogni altro abbia compreso, intuito la natura e il valore della rappresentazione vergiliana, il vecchio commentatore, per quanto egli poi si sia lasciato trascinare, dal mal vezzo dei tempi suoi, e dei commentatori in genere, ammonendoci che l'allegoria va ricercata *non tamen ubique sed tantum ubi exigat ratio* se per *ratio* noi vogliamo intendere non la ragione e la logica pura ma quella ragionevolezza che non manca mai neppure nell'entusiasmo della creazione artistica e che si suol chiamare anche buon senso.

CAMILLO CESSI
