

Φιλευριπίδης

Phileuripidès

Mélanges offerts à François Jouan

Texte réunis par
Danièle AUGER et Jocelyne PEIGNEY

2008

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS 10

Teocrito e l'invenzione di una tradizione letteraria bucolica

TRA LA FINE DEL IV IL III SEC. A. C. il sistema dei generi letterari in vigore in età classica subisce mutamenti profondi, determinando un tipo di produzione poetica caratterizzata in modo più o meno radicalmente diverso da quella classica. Queste concrete, indiscutibili novità di sostanza, e le vibrante dichiarazioni meta-letterarie di novità che è dato notare talora in alcuni suoi autori, hanno fatto prevalere negli studi classici del '900, fino a tempi recenti, una visione modernizzante, di matrice romantico-decadentista, che coglieva solo gli aspetti « sovversivi » del rapporto tra la poesia ellenistica e la tradizione letteraria arcaica e classica, e ne sottaceva gli elementi di continuità, reali o pretesi, rispetto alla tradizione.

A ridimensionare l'immagine « modernizzante » della poesia ellenistica quale rottura conclamata con il sistema tradizionale dei generi letterari precedenti, e a mostrare quanti reali recuperi archeologici e « attualizzazioni » vi si trovino della passata tradizione letteraria, oppure quante volte i suoi autori facciano appello più o meno pretestuosamente a modelli consacrati dalla tradizione del passato anche per sostenere poetiche che sono più o meno innovative, ho dedicato vari lavori¹, sui cui risultati ovviamente non tornerò qui. Ricorderò solo, come particolarmente significativo del ruolo che in età ellenistica la tradizione viene talora ad assumere anche per giustificare l'innovazione, il caso del *Giambo* 13 di Callimaco². Questo carme vede Callimaco essere vittima e difendersi da una critica che esemplifica il gusto per la polemica dei litigiosi dotti alessandrini a cui si era rivolta la reprimenda di Ipponatte nel *Giambo* 1³. Nel finale del carme, che era destinato ad avere il sapore definitivo

1. Da ultimo FANTUZZI in FANTUZZI e HUNTER 2004, cap. 1.

2. Su cui più ampiamente FANTUZZI in FANTUZZI e HUNTER 2004, p. 16-17.

3. Cf. DEPEW 1992, p. 320.

di una *sphragis* se davvero il tredicesimo era il componimento finale dei *Giambi*, Callimaco ribadisce la liceità della sua scelta di fare giambi alla maniera ipponattea « senza essere andato a Efeso né essersi mescolato con gli Ioni » (anche se ammette che Efeso è il luogo « da cui chi intende produrre i versi zoppi non stoltamente attinge la fiamma »), e la liceità di adottare una lingua non uniforme, scrivendo in « ionico, dorico e lingua mista » (vv. 12-19). L'idea che ci si debba recare nella patria dell'autore che si vuole riprendere come modello, per « attingerne la fiamma » ossia riceverne l'*enthousiasmos*, pare fosse topica ai tempi di Callimaco, visto che la si ritrova, altrettanto implicitamente ricusata, nell'epigramma di Nosside⁴. Come consente anche Callimaco nella conclusione del *Giambo* 13, questo genere di pellegrinaggi ispiratori è appunto ciò che deve senz'altro compiere, in modo tutt'altro che insensato (cf. fr. 203. 66, μή ἀμαθῶς « non stoltamente »), chi voglia comporre colliambi (colliambi e basta) riprendendo pari pari il modello dell'Ipponatte del passato, ossia facendosi « accendere » entusiasticamente dallo spirito dell'autore precedente. Di questo però non ha bisogno Callimaco, il quale si era presentato preliminarmente nel *Giambo* 1 come investito poeta giambico da un Ipponatte redivivo, e redivivo con preliminare rinuncia ai personaggi del proprio contesto storico originale (cioè senza intenzioni bellicose verso il suo antico rivale Bupalò). Dopo aver fatto capire dunque di non essersi lasciato ispirare solo dall'ambiente originario di Ipponatte, perché aveva il modello diverso del « suo » Ipponatte ammodernato, ossia, dopo aver affermato di avere avuto sì il modello di Ipponatte, ma di averlo anche modificato, Callimaco mette avanti nel tredicesimo *Giambo* un altro modello : nell'ulteriore rimprovero dei critici, che gli imputano di aver praticato la πολυείδεια, ossia di aver scritto in molti generi diversi, in contrasto con la prassi del sistema dei generi letterari tradizionali d'età classica, dove effettivamente era stato abituale che gli autori si specializzassero solo in uno o pochi generi letterari, Callimaco sembra far rivivere l'atteggiamento già problematizzato nello *Ione* platonico⁵ : « chi ha detto... "tu devi comporre pentametri, tu versi eroici, tu di far tragedie dagli dèi hai ottenuto" ? nessuno, credo » (vv. 30-33). Socrate aveva sostenuto che, in quanto ispirato da un dio una e una sola volta per tutte, un poeta non poteva scrivere in più di un genere ; Callimaco nega la tradizionale specializzazione dell'attività letteraria classica, ma come sostegno per la sua diversa, innovativa opzione, è ancora alla tradizione passata che fa riferimento – nega la tradizione, ma lo fa adducendo come precedente uno dei pochi casi anomali della tradizione, ossia Ione di Chio, poeta per eccellenza pluri-genere, in quanto autore non solo delle tragedie cui doveva la fama maggiore (era noto come « il Tragico ») ma anche di drammi satireschi, di ditirambi, di elegie, di poesie meliche (peani, encomi, inni), forse di una commedia e di opere

4. AP 7. 718 = HE 2831ss.

5. Cf. DEPEW 1992, p. 325-327.

in prosa. Oltre a questo modello individuale Callimaco adduce subito dopo il paradigma più generico dell'artigiano, « che nessuno critica se costruisce arnesi di forma diversa » (come sappiamo – purtroppo – solo dalla *diegesis*). L'ontologia dell'attività poetica come *technè*, sostenuta da Callimaco in contrasto con l'idea tradizionale di *enthousiasmos* a opera della divinità, non potrebbe a questo punto essere più chiara: dopo aver così inquadrato la poesia dei *Giambi* come imitazione solo parziale del (ispirazione solo parziale dal) modello ipponatteo « attualizzato », per giustificare la pluralità di generi, metri e dialetti manifestata dai *Giambi* oppure dal complesso della sua opera, Callimaco è più scoperto che mai nell'ammissione del suo professionismo artigianale, e delle aperture poliedriche da esso dischiuse. Eppure anche a questo punto Callimaco evita di fare ciò affermando, ad esempio, i diritti della sua personale libertà e fantasia o il suo diritto al gioco sovversivo con le forme letterarie della tradizione, ma si premura di trovare, storicamente, un « garante » nella tradizione letteraria precedente – in questo caso un « garante », Ione, che non è modello di uno specifico tipo di forme o contenuti, ma di un certo tipo di approccio poliedrico al sistema dei generi letterari.

Vorrei in questo lavoro soffermarmi soprattutto su un singolo aspetto della poesia ellenistica consistente nell'enfatizzare o fittiziamente ricostruire una tradizione alle spalle dei generi che per novità più o meno sostanziale non la potevano esibire, e concentrarmi sulla poesia bucolica teocritea. All'origine di questo genere con ogni verosimiglianza non esiste in effetti nessuna singola tradizione letteraria modellizzante, ma semmai solo il precedente di una tradizione sub-letteraria di canto popolare – quella che viene riflessa più da vicino nell'*Id.* 5 teocriteo, e che altrimenti prima di Teocrito potrebbe forse soltanto (per quanto ne sappiamo) aver trovato qualche espressione nel mimo⁶. Eppure anche per questo genere Teocrito inventa accuratamente un'articolata tradizione di tipo letterario e di tenore più o meno alto.

Premessa e facile destro per la costruzione teocritea di una tradizione bucolica è l'interesse spasmodico che viene ascritto ai cantori bucolici circa il loro passato – ascoltare poesia bucolica significa in effetti molto spesso per loro soddisfare il desiderio di penetrare nel passato del canto bucolico, e iterarlo: nell'*Id.* 1 Tirsi ri-canta quanto ha già cantato un'altra volta, le « pene di Dafni », e pare che queste pene fossero il primo tema di poesia bucolica, oppure che Dafni fosse il primo cantore bucolico⁷. Nell'*Id.* 6 Dameta si maschera da, ossia impersona il Ciclope innamorato, e

6. Sappiamo che Epicarmo per almeno due volte (nello *Ἄλκυονεύς* e nello *Ὀδυσσεύς ναυαγός*, *PCG* fr. 4 e 104) «nominava» un certo Diomo, pastore siciliano che secondo il testimone Ateneo 14. 619a-b avrebbe per primo inventato il canto professionale di lavoro dei pastori al pascolo, ossia il *βουκολιασμός*. Certo il verbo usato dal testimone, *μνημονεύει*, non autorizza a supporre che necessariamente Diomo avesse un ruolo di spicco nell'economia dei due mimi epicarimei.

7. Vd. sotto p. 577.

Dafni assume il ruolo di amico-consigliere del Ciclope stesso. Nell'*Id.* 7 Licida mette in scena nel suo canto il canto di Tiro, che a sua volta canta di Dafni e di un altro semi-mitico eroe bucolico, Comata, e rimpiange (vv. 87-89) di non aver potuto essere ascoltatore del canto di quest'ultimo⁸. Come prevedibile, nella costruzione di questa fittizia storia e preistoria del canto bucolico, Teocrito attinge materiale dalle diversificate pratiche dei generi della tradizione letteraria precedente, sfruttandone largamente situazioni, motivi e convenzioni. Del generale bilanciamento di Teocrito bucolico tra « realismo » (ossia enfasi sulle origini popolari, extra-letterarie del genere) e sublimante « stilizzazione » letteraria si è parlato già molto⁹. Mio scopo sarebbe indagare come specificamente Teocrito operi a produrre un'immagine della tradizione del canto bucolico che fittiziamente la « storicizza » e la « sublima » allo stesso tempo, allontanandola dalle origini popolari che pure l'*Id.* 5 pesantemente evoca e rendendola omologabile a quella di generi letterari più alti della tradizione.

È' operazione solo in apparenza paradossale che anche là dove un genere letterario potrebbe vantarsi nuovo rispetto al sistema dei generi ereditato dalla tradizione classica, si provveda a inventarne una tradizione. La sociologia del costume ha dimostrato che l'invenzione di tradizioni, ossia l'uso di risposte a situazioni nuove che assumono la forma di riferimenti a situazioni passate, oppure si impongono come appartenenti al passato in virtù di auto-ripetizione, avviene più frequentemente proprio quando una rapida trasformazione indebolisce o distrugge le strutture sociali per cui le tradizioni « antiche » erano state disegnate, producendo strutture nuove a cui tali tradizioni non sono più applicabili, ossia quando la tradizione del passato diventa sempre meno rilevante come modello o precedente reale, effettivo per la maggior parte delle forme di comportamento¹⁰. Tuttavia, poiché la storia letteraria ellenistica è stata vista troppo spesso unilateralmente soprattutto in termini di rottura con la tradizione, forse non sarà inutile illustrare le dinamiche di questa fittizia costruzione di una tradizione letteraria per il canto bucolico.

L'inizio dell'*Id.* 1 è, come noto, altamente programmatico. Non solo « lo scambio di battute iniziali annuncia nel suono, dialetto e ritmo una "poesia nuova" a cui le nostre orecchie devono abituarsi »¹¹. Inoltre queste due prime battute, in cui ciascuno dei pastori formalizza il premio che l'altro merita se suona o canta, mettono in

8. Come nota PAYNE 2007, p. 125, « by following his projection of Tityrus' future performance with regret for an imaginary world in which he would have been able to listen to Comatas in person, Lycidas suggests that the effect of such songs is to create a yearning in their audience to belong to the world that they portray ». Sull'importanza dell'idea di tradizione nella poesia bucolica, a partire da Teocrito attraverso i suoi più vari imitatori, cf. HUBBARD 1998.

9. A partire soprattutto da SERRAO 1975, un lavoro assai influente sugli studi di poesia bucolica in Italia che era sottotitolato appunto « realtà campestre e stilizzazione letteraria ».

10. Cf. HOBBSAWN 1983, p. 2, 4 e 11.

11. HUNTER 1999, p. 68.

rilievo fin da subito anche il carattere agonistico più o meno forte che Teocrito descrive alla base della maggioranza delle performance di canto che si svolgono negli idilli bucolici (vv. 1-11) :

(ΘΥΡΣΙΣ) Ἄδύ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἀπίτυς, αἰπόλε, τήνα,
ἀποτὶ ταῖς παγαῖσι μελίσσεται, ἀδὺ δὲ καὶ τὴ
συρίσδες· μετὰ Πᾶνα τὸ δεύτερον ἄθλον ἀποισῆ.
Αἶ κα τήνος ἔλη κεραὸν τράγον, αἶγα τὴ λαψῆ·
αἶ κα δ' αἶγα λάβη τήνος γέρας, ἐς τὸ καταρρεῖ
ἀχίμαρος· χιμάρω δὲ καλὸν κρέας, ἔστε κ' ἀμέλξης.

(ΑἰΠΟΛΟΣ) Ἄδιον, ὦ ποιμήν, τὸ τεὸν μέλος ἢ τὸ καταχῆς
τήν' ἀπὸ τᾶς πέτρας καταλείβεται ὑπόθεν ὕδωρ.
Αἶ κα ταῖ Μοῖσαι τὰν οἶδα δῶρον ἄγωνται,
ἄρνα τὴ σακίταν λαψῆ γέρας· αἶ δὲ κ' ἀρέσκη
τήναις ἄρνα λαβεῖν, τὸ δὲ τὰν οἶν ὕστερον ἀξῆ.

(TIRSI) Dolce è il mormorio, capraio, che quel pino presso le fonti modula, e dolcemente anche tu suoni la *syrix*. Dopo Pan riporterai il secondo premio : se lui sceglierà il capro cornuto, tu otterrai la capra ; se lui si prenderà come premio la capra, a te finirà la capretta ; è buona la carne della capretta, finché non la mungi.

(CAPRAIO) Più dolce, pastore, il tuo canto di quello scrosciare dell'acqua che si riversa di lassù, dalla roccia. Se le Muse porteranno via la pecora come dono, tu otterrai in premio l'agnello lattante ; se piacerà loro di prendere l'agnello, tu, poi, porterai via la pecora.

Questa esplicita o implicita motivazione agonistica si realizza talora espressamente attraverso la competizione effettiva tra i due cantori (come succede nell'*Id.* 5, oppure a un registro stilistico eccezionalmente più alto nell'*Id.* 7), sia quando il carattere agonistico si dichiara evitato in virtù del rapporto estremamente amicale tra i due pastori (come nell'*Id.* 6), sia quando (come nel caso del nostro *Id.* 1) il carattere agonistico delle performance abituali di Tirsi e del capraio viene presentato solo di scorcio. Le performance che Tirsi suggerisce inizialmente non sarebbero state dello stesso tipo, agonisticamente contrapposte, ma sarebbero state una di canto e una di musica, dunque la seconda in accompagnamento della prima (ma su questo punto torneremo a p. 576). Il carattere agonistico delle performance dei due protagonisti viene però lasciato trapelare attraverso il giudizio di valore (e quindi la gerarchia di ricompense in caso di agone) espresse circa Tirsi e il capraio rispettivamente a paragone con le Muse e con Pan. Sia la gara tra il capraio e Pan e tra Tirsi e le Muse, sia le premiazioni conseguenti non sono presentate come eventi meramente potenziali ; il modo e il tempo verbale delle apodosi, che è futuro in entrambi i casi (vv. 3, 4, 5, 10, 11), fanno pensare invece a una gerarchia stabile di valori e di ricompense, che si itera gara dopo gara, in una sorta di pacifica familiarità che caratterizza questo agonismo pastorale-divino come profondamente diverso dall'iniquo agonismo altrimenti abituale tra uomini e dèi olimpi e dai suoi tragici risultati (basti pensare ai casi terribili di Marsia, Tamiri e Aracne !). Più tardi, quando la pericolosi-

tà dell'ora del giorno induce a rinunciare all'accompagnamento della *syrinx* (al mezzodì il suono della zampogna potrebbe turbare il riposo di Pan : poiché Pan è, almeno nell'immaginazione di Tirsi, un possibile antagonista del capraio, è normale che quest'ultimo sia anche esperto delle abitudini del dio !), il capraio stesso diventa semplice spettatore, e stimola la bravura di Tirsi incitandolo a una sorta di gara con se stesso. Gli promette infatti il premio di una capra da latte e di una splendida coppa istoriata in cambio di una re-performance che sappia essere allo stesso livello di quella da lui tenuta in una precedente occasione agonale (vv. 23-27, discussi più sotto). Alla fine del canto, appena ricevuta la coppa in premio, Tirsi la userà subito per libare alle Muse (v. 144), richiamando ancora il rapporto privilegiato con queste dee, che è messo in rilievo anche dalla possibile familiarità agonistica con esse prospettata dall'immaginazione del capraio (vv. 9-11) e dalla loro regolare invocazione in tutti i refrain intercalari. Le sue ultime parole saranno in effetti un saluto alle Muse (vv. 144-145) :

... ὦ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,
χαίρετ' ἐγὼ δ' ὑμῖν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῶ,

... Addio, mille volte, Muse, addio. Io per voi anche in seguito canterò più dolcemente.

Questo commiato, tra l'altro, ha un evidentissimo tenore innodico : cf. e.g. il finale dello *HHom.* 3, per Apollo : Καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱέ· / ἀντάρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσοι' ἀοιδῆς, « salve dunque a te, figlio di Zeus e Latona. Ma io mi ricorderò di te e di un altro canto ancora », con cui si confrontino gli analoghi finali degli inni « omerici » 4, 6, 10, etc. Tuttavia la forma innodica viene rifunzionalizzata in modo radicalmente nuovo in Teocrito, e tale rifunzionalizzazione mette in rilievo ancora maggiore il ruolo particolare delle Muse : i commiati degli inni « omerici » erano rivolti al dio oggetto del canto, cui si rivolgeva il « tu »/« voi » dell'ultimo verso, ma il contenuto del canto di Tirsi è stato Dafni, non le Muse o un'altra divinità ; perciò il lettore antico doveva essere indotto a soffermarsi sul senso del « voi » rivolto alle Muse nell'ultimo verso teocriteo, per poi comprendere il loro carattere di stabile « pubblico implicito » (cf. ἐς ὕστερον) dei canti di Dafni.

Anche il modo in cui Teocrito presenta il canto di Coridone accennato nei v. 30-36 dell'*Id.* 4 serve a inserirlo in una tradizione letteraria analoga, quella del canto epinicio :

... ἐγὼ δὲ τις εἰμὶ μελικτᾶς,
κεῦ μὲν τὰ Γλαύκας ἀγκρούομαι, εὐ δὲ τὰ Πύρρῳ.
Αἰνέω τάν τε Κρότωνα — « Καλὰ πόλις ἅ τε Ζάκυνθος... » —
καὶ τὸ ποταῶον τὸ Λακίνιον, ἄπερ ὁ πύκτας
Αἴγων ὀγδώκοντα μόνος κατεδαίσατο μάζας.
Τηνεὶ καὶ τὸν ταῦρον ἀπ' ὄρεος ἄγε πιάξας
τᾶς ὀπλάς κῆδωκ' Ἀμαρυλλίδι, κτλ.

... e io sono un po' musicista, e so intonare bene le arie di Glauce e le arie di Pirro. Canto l'elogio di Crotone — « Bella città è Zacinto... » — e anche dell'orientale

Lacinio, perché quello è il luogo dove il pugile Egone divorò da solo ottanta focacce. Là, pure, condusse il toro giù dal monte serrandogli lo zoccolo e lo donò ad Amarillide, etc.

Coridone dichiara di saper cantare le lodi di Crotone citando un *incipit* – « Città bella è Zacinto » (implicante una continuazione, evidentemente, del tipo : « ma Crotone lo è ancora di più ») – che ha il tono di una Priamel, anzi il tono precisamente della Priamel che faceva da *incipit* al primo carme delle *Olimpiche* (e dunque dell'intero liber ellenistico degli epinici) di Pindaro : « Ottima cosa l'acqua ». Si capisce inoltre dal contesto che Egone avrebbe celebrato questa città in virtù di una sorta di agonistico primato conseguito un tempo dal suo pugile Egone, quando sgominiò da solo ottanta pagnotte, e trascinò un toro per la zampa giù dalla montagna, per farne dono ad Amarillide – il rapporto tra la celebrazione della città e la peculiare impresa di Egone, abitualmente fortissimo già in Pindaro, risulta qui marcato attraverso l'ᾠπερ del v. 33 di Teocrito, che non avrà valore solo relativo, ma relativo-causale. In questo carme non abbiamo dunque la solita coppia di canti e cantori agonisticamente impegnati ; abbiamo però un canto eulogistico di tipo più o meno marcatamente post-agonistico¹², ove la celebrazione di una città si combina con la celebrazione della virtù di un suo cittadino, come avveniva abitualmente nella poesia epinicia. D'altra parte, dietro la performance del vorace pugile, Teocrito potrebbe volerci presentare specificamente uno squarcio di storia dell'epinicio delle feste di paese, nelle quali poteva essere inclusa la cifra dell'iperbolico e del buffonesco, che caratterizza l'impresa di Egone, per contrasto con il tono più sublime delle festività panelleniche, dove la committenza tirannica e aristocratica avrà richiesto invece l'equiparazione dei vincitori alla statura degli dèi o degli eroi per accentuare la superiorità della dimensione di potere dei committenti stessi¹³.

È stato sostenuto con forza in passato, principalmente sulla base dell'*Id.* 5, ove più realisticamente sembra trapelare l'agonismo primordiale dei canti di botta e risposta, che l'enfasi teocritea sulla motivazione agonistica del canto bucolico sarebbe intesa a riflettere l'effettivo Sitz in Leben del canto pastorale in seno alla realtà della vita dei pastori, ossia la genesi pre-letteraria della poesia bucolica dai primitivi agoni pre-letterari di botta e risposta ; oppure, si potrebbe aggiungere, la genesi pre-letteraria della poesia bucolica dalle feste di paese e dalle loro altrettanto primitive celebrazioni pre-epinicie di spaconate locali. A prescindere dall'inaccettabile problema se un

12. Possibile, ma non necessario ai fini della mia esegesi, che questa prodezza di Coridone « should be imagined within the context of the celebrated athletic festivals at Kroton (cf. Ath. 12, 522C) ; such festivals were a standard site for displays of physical and intellectual prowess » (HUNTER 1999, p. 137-138). Nella dimensione para-epinicia a cui si limita Teocrito per il canto di Coridone, l'impresa di Egone potrebbe anche essere stata un atto di valore isolato.

13. VETTA 1984, p. 344-345.

nucleo originario, antropologico, di poesia pastorale popolare sia mai esistito o meno, a me preme sottolineare come queste « origini selvagge » vengano comunque non solo genericamente sublimite da Teocrito, ma specificamente ricondotte negli *Idd.* 1, 4 e 7 alla tradizione istituzionalizzata degli agoni di poesia che erano inclusi in età classica ed ellenistica nelle più varie occasioni festive « alte », soprattutto religiose, oppure, come vedremo, alla tradizione del simposio.

Come abbiamo già visto, nell'*Id.* 1 Tirsi e il capraio si prospettano dapprima la possibilità di una performance canoro-musicale comune (Tirsi canterebbe, il capraio suonerebbe la *syrinx*), e intanto che si propongono tale possibilità, si confrontano a vicenda con i massimi antagonisti ideali : Tirsi afferma che il capraio sarebbe secondo solo a Pan nel suono della *syrinx*, il capraio dichiara Tirsi secondo solo alle Muse nel canto. Poco dopo avere messo in rilievo queste frequentazioni affatto sublimi, Teocrito provvede ad attribuire agli agoni dei suoi pastori anche una dimensione cosmopolita, più precisamente quella dimensione panellenica che le maggiori festività includenti agoni avevano regolarmente perseguito in età classica. È infatti una dimensione panellenica che Teocrito persegue per i suoi pastori e la sua poesia pastorale, disseminando indizi in tal senso anche ad altri livelli, come quando il capraio del nostro idillio (v. 57) dichiara di aver comprato la coppa che promette in premio a Tirsi da un « traghettatore di Calidno », isola dell' Egeo ; oppure come quando, sempre alla fine del nostro carne, fa menzionare al capraio (v. 147) i dolci « fichi di Egilo » (che è un demo dell'Attica) ; oppure come quando ambienta a Cos, e con dovizia di dettagli geografici, l'intero *Id.* 7. Ai versi 23-27 il capraio sfida amichevolmente Tirsi a cantare i « dolori di Dafni » a quello stesso livello sublime a cui si era esibito in gara con Cromi di Libia :

... Αἰ δέ κ' αἰείσης
 ὡς ὄκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν ἄσας ἐρίσδων,
 αἰγὰ τέ τοι δασῶ διδυματόκον ἐς τρίς ἀμέλξει,
 ἃ δὴ ἔχουσ' ἐρίφως ποταμέλγεται ἐς δύο πέλλας,
 καὶ βαθὺ κισσύβιον, κτλ.

... E se canterai come quando cantasti gareggiando con Cromi di Libia, ti darò una capra madre di gemelli, da mungere tre volte, che pur avendo due capretti arriva a riempire due secchi di latte, e un boccale fondo, etc.

All'interno del testo teocriteo questa presentazione induce dunque a vedere il canto dei « dolori di Dafni », soggetto di Tirsi e dunque nucleo dell'idillio, come sorta di replica « locale » di una prima, eccezionale esecuzione di Tirsi, tenutasi in un contesto agonistico che la partecipazione del libico Cromi lascia intuire assai meno provinciale¹⁴. Il

14. Certo, come precisa con cautela HUNTER 1999, p. 76, « "Chromis of Libya" (or his family) may, however, have settled in the area long before, and he may have been no more a recent arrival than the Libyan goat of 3. 5 ». Ma pochi dei lettori antichi, credo, avranno pensato qui al caso specifico di un immigrato di vecchia data.

passo è a mio parere senz'altro indebitato alla prassi pindarica di prefigurare in seno al testo l'iterazione della performance, che serviva già in Pindaro a instaurare un'idea di uditorio più ampia e varia di quella che l'autore produce proiettandosi sulla singola performance, o non riflettendo sulla performance affatto¹⁵. Nel contesto dell'*Id.* 1 tale prassi riveste con ogni probabilità anche una funzione particolarmente cruciale. Esiste una serie di testimonianze secondo cui Dafni sarebbe stato il primo cantore bucolico, oppure le sue pene il primo tema di canto bucolico. Si veda in particolare Diodoro Siculo¹⁶: Dafni « aveva un talento naturale per la musica e inventò la poesia e il canto bucolico (τὸ βουκολικὸν ποίημα καὶ μέλος) » ed Eliano: in seguito alla sventura capitata a Dafni, che in preda all'ebbrezza era venuto meno al suo patto di amore eterno a una Ninfa, e quindi era stato accecato per punizione, « il canto bucolico fu cantato per la prima volta, e il suo tema fu quello che successe (πάθος) agli occhi di Dafni »¹⁷. Nulla vieterebbe in assoluto che tale versione del mito sia autoschediasticamente fondata sul testo teocriteo, ma indipendentemente dall'antichità del mito con ogni probabilità Teocrito ascrive alle pene di Dafni il ruolo di tema iterato = tema tradizionale del canto pastorale, anche quando fa dire al Dafni morente (v. 103): Δάφνης κῆν Ἀίδα κακὸν ἔσσειται ἄλγος Ἔρωτι, « Dafni anche nell'Ade sarà un duro dolore per Eros ». Pare quindi indubitabile che Teocrito presenti il suo *Id.* 1 come una sorta di « resoconto scritto » della re-performance orale fondante della poesia bucolica, ossia come registrazione della prima o comunque di una primordiale, eziologica tappa della trasmissione del canto bucolico prototipico; e in seno a questo *aition*, dunque alle origini della tradizione del canto bucolico, prototipicamente esemplari ne risultano anche gli esecutori. La caratterizzazione di Tirsi ha dunque valore « generalizzante », e diventa particolarmente importante per l'immagine ideale del canto bucolico in generale il fatto che proprio Tirsi sia una sorta di poeta-professionista itinerante o più in generale di wandering poet ellenistico (Cromi, che ha gareggiato con Tirsi, viene dalla Libia: sarà arrivato in Sicilia di lì? oppure sarà stato Tirsi ad andare a gareggiare in Libia?), che vive un'esistenza agonistica con aperture internazionali ed è dotato di un proprio repertorio di pezzi che esegue ripetutamente in varie occasioni.

Analogamente, nell'*Id.* 4, il luogo sociologico primordiale della possibile poesia epinicia buffonesca di paese viene sì fatto trapelare ma anche prontamente innalzato in dignità tramite la presentazione di Coridone come intento ad accompagnare il suo

15. Cf., da ultimo, CAREY 2001, p. 25, che vede giustamente in questa prassi un risultato del fatto che « i poeti professionali dell'epoca tardo-arcaica cercano la condizione di classico come una meta conscia ».

16. 4. 84.

17. *VH* 10. 18.

elogio di Crotone e di Egone con la « musica di Glauce e di Pirro » (v. 31) : di Pirro non sappiamo¹⁸, ma Glauce era una celebre flautista di Chio, amante di Tolomeo Filadelfo, e la menzione di lei basta a introdurre nella performance certo « paesana » e un po' buffonesca di Coridone un orizzonte culturale alquanto colto e cosmopolita.

Ancora, per questo mito fondante di Dafni, Teocrito provvede a istituire all'interno del suo *corpus* quella dimensione di varietà di versioni più o meno contraddittorie che caratterizzava regolarmente i ri-usi letterari dei miti in età arcaica e classica, conforme al carattere agonistico di questi stessi ri-usi. Il mito di Dafni non solo infatti è cantato estesamente da Tirsi al capraio nell'*Id.* 1, ma è anche, in forma più breve, un tema del canto che Licida nell'*Id.* 7 (vv. 72-77) immagina gli sarà intonato da Titiro. Mentre però le ragioni dell'essere δύσερως di Dafni restano avvolte da un alone di mistero nell'*Id.* 1, ma l'unico cenno concreto (vv. 82-83) sembra implicare l'indisponibilità di Dafni ad accettare l'amore di una fanciulla (che resta anonima), e dunque la sua incontentabilità sentimentale, nell'*Id.* 7 invece la pena erotica di Dafni sembra consistere del suo amore non corrisposto per una fanciulla (che è nominata : Xenea, v. 73). Nulla vieta di pensare che tali varianti del mito di Dafni preesistessero a Teocrito, o che non fossero nemmeno varianti, ma solo segmenti diversi della storia delle pene d'amore di Dafni. Quello che importa è che comunque, in bocca ai due differenti cantori teocritei Tirsi e Titiro, i due racconti dello stesso mito presentano dettagli differenti, e sembrano così porsi in alternativa, come correzioni l'una dell'altra : danno perciò la stessa impressione di « variabilità » agonistica, e/o di adattamento ai diversi contesti performativi, che davano le correzioni pindariche di versioni precedenti del mito, o le versioni contrapposte che talora convivono nella stessa opera o nello stesso *corpus* di autori arcaici come Esiodo o Stesicoro¹⁹. Puntualmente lo stesso effetto produce la netta opposizione tra le due diversissime fasi della storia d'amore del Ciclope per Galatea, quali sono presentate nell'*Id.* 11 (il Ciclope perduto innamorado di una Galatea che non lo corrisponde) e nell'*Id.* 6 (il Ciclope che finge di non prestare attenzione alle avances che Galatea gli fa, o che egli si illude di ricevere da Galatea)²⁰.

Se dunque da una parte gli spunti di motivazione agonistica rinvenibili all'interno degli idilli bucolici teocritei possono richiamare le loro origini antropologiche nell'agone popolare di botta e risposta, d'altra parte Teocrito usa gli accenni al carattere più o meno esplicitamente agonistico dei suoi carmi bucolici come indizio di con-

18. La notizia fornita dagli scolii ad 4. 31 (ὁ δὲ Πύρρος Ἐρυθραῖος ἢ Λέσβιος, μελῶν ποιητής) che Pirro fosse un altrimenti ignoto poeta lirico di Eritre ionica o di Lesbo era sicuramente incerta, come prova la disgiuntiva « o », e potrebbe trattarsi di una pura e semplice costruzione fondata sull'appartenenza geografica di Glauce.

19. Cf. GRIFFITH 1990.

20. Si veda al riguardo FANTUZZI in FANTUZZI e HUNTER 2004, 164-165.

tinuità rispetto a originali contesti agonali. E tale continuità afferma non solo un passato tradizionale, ma un passato che, per il carattere panellenico a esso talora ascritto dagli accenni teocritei, viene a essere equiparabile a quello delle gare che a partire dall' VIII/VII sec. ospitavano recitazioni rapsodiche di epica ed esecuzioni di lirica, di tragedie e di commedie²¹ – a partire almeno da quando Esiodo partecipò a Calcide agli agoni per la morte di Amfidamante, e nelle *Opere e Giorni* (vv. 646-657) vantò la vittoria come un'importante credenziale del suo valore professionale, e alimentò così il mito alla base del *Certame di Omero ed Esiodo*, che nel suo nucleo risalirà verisimilmente all'epoca arcaica²².

In particolare, come ad es. Aristotele aveva immaginato che la tragedia e la commedia teleologicamente discendessero da performance agonistiche più o meno rozze in feste religiose anche di paese, e in età classica avessero raggiunto la loro vera *physis* di perfezione e di assoluta rilevanza culturale, anche la poesia bucolica aveva avuto sì remote origini pre-letterarie e rurali²³; ma se la tradizione agonistica che Teocrito istituisce per essa aveva visto tra i potenziali concorrenti le Muse e Pan e tra i motivi musicali le arie di Glauce, e all'atto pratico ospitava tra i concorrenti non solo i pastori della Magna Grecia o Sicilia teocritee, ma anche stranieri, allora anche la poesia bucolica acquisiva una dignità letteraria che poco aveva da invidiare a tragedia o commedia, o ai contesti di poesia rapsodica panellenici.

L'intenzione teocritea non sfuggì agli antichi. L'autore pseudo-teocriteo cui va ascritto l'*Id.* 8, con lo spirito « costruzionista », ossia integrativo di intenzioni spesso solo accennate nel testo teocriteo, che caratterizza non di rado imitatori ed esegeti di Teocrito²⁴, presenta l'ambientazione agonistica con un livello di precisione tecnica e realistica che Teocrito personalmente non adotta mai. Così, oltre a descrivere con dovizia di dettagli la scelta dei premi per il vincitore della gara, introduce addirittura la figura dell'arbitro della gara (vv. 25-29)²⁵, regolarizza la struttura dello scambio di battute tra i due pastori in gara (due distici ognuno, per quasi trenta versi: 33-60), chiama questa struttura con l'esplicito tecnicismo ἀμοιβαία sia immediatamente prima che essa si apra, sia quando si chiude (vv. 31 e 61), e per designare il fatto che nello scambio amebeo la prima battuta tocca a Menalca, la seconda a Dafni, usa l'altrettanto patente tecnicismo υπελάμβανε, che riprende ἐξ ὑποβολῆς, la tecnica secondo cui stando alla testimonianza dello storico Dieuchidas (*FGrH* 485 F 6)

21. Cf. HERINGTON 1985, p. 3-40; HENDERSON 1989; OSBORNE 1993; CAREY 2001; NAGY 2002; THOMAS 2003.

22. Cf. RICHARDSON 1981.

23. Cf. CREMONESI 1958.

24. Cf. FANTUZZI 2006.

25. Come nota da ultimo PRETAGOSTINI 2006, p. 60.

seguendo le disposizioni di Solone i rapsodi avrebbero dovuto recitare Omero nelle competizioni panatenaiche²⁶.

Analogamente, con il solito atteggiamento « costruzionista », uno (o più) dei commentatori antichi si impegnarono in effetti nell'identificare, o piuttosto inventare precise feste religiose all'origine della poesia bucolica, ed elaborarono al proposito ben tre teorie, che noi possiamo ora leggere compendiate nei *Prolegomena* ad alcuni *corpora* scolastici²⁷. Secondo una di esse i canti bucolici sarebbero stati rozzi inni, in seguito perfezionati, originalmente levati dai contadini della Laconia per Artemide Caryatis durante le guerre persiane, in sostituzione degli abituali cori di vergini per la dea (in tempi di guerra le fanciulle era meglio stessero nascoste). La poesia bucolica avrebbe dunque un'origine peloponnesiaca, come la commedia e il dramma satiresco, e come essi si sarebbe progressivamente perfezionata. Secondo un'altra teoria gli agoni pastorali sarebbero stati la continuazione degli inni popolari cantati in onore di Artemide dagli abitanti di Tindari in Sicilia in occasione delle feste istituite per Oreste dopo la purificazione dal miasma da lui contratto in seguito al furto dello *xoanon* di Artemide nel paese dei Tauri. Anche in questo secondo caso il ruolo di Oreste dà respiro internazionale alle origini del canto bucolico. Solo una terza teoria si astiene da aperture internazionali: i canti pastorali sarebbero stati la continuazione dei rustici inni di ringraziamento che i Siracusani avevano instaurato per ringraziare Artemide che aveva risolto una situazione di grave disagio interno della città (una lotta intestina o una carestia). Enfasi internazionalizzante a parte, si devono però anche notare le differenze tra l'auto-immagine della propria tradizione che offrono i pastori teocritei, e le origini « ricostruite » dai *Prolegomena* – differenze da cui emerge con certezza che tra le ricostruzioni dei *Prolegomena* e l'auto-immagine delle creazioni della fantasia teocritea esiste totale indipendenza, ossia che non esiste un nucleo antropologico condiviso. In tutte le versioni dei *Prolegomena* ha un ruolo cruciale il culto di Artemide, che del resto è figura di assoluto spicco nella versione del mito di Dafni a noi nota da Diodoro Siculo²⁸, ma non viene mai nominata nemmeno nel lungo appello delle presenze divine alla triste fine di Dafni nell'*Id.* 1, o negli accenni alle sue pene nell'*Id.* 7 (a dire la verità, Artemide, scontata divinità campestre, non compare mai nemmeno una volta in tutto il *corpus* di Teocrito e dei suoi imitatori). Inoltre in due di esse non si ascrive esplicitamente un carattere agonale alle performance in onore di Artemide che starebbero alla base della poesia bucolica (anche se si contempla una dinamica di vinti a vincitori per i canti che seguivano le offerte ad Artemide secondo la terza versione); il che costituisce una prova ulteriore della determinazione con cui al contrario tale carattere agonale è enfatizzato da Teocrito.

26. Cf. COLLINS 2004, chap. III. 19.

27. Vd. più diffusamente FANTUZZI 2006.

28. 4. 84 cit. sopra.

Anche nell'*Id.* 7, il cui impegno programmatico non è meno rilevante che quello dell'*Id.* 1 – l'investitura a poeta bucolico di Simichida (il narratore, almeno in parte immagine ideale dell'ego autoriale di Teocrito) da parte di Licida (semi-divina figura di cantore pastorale) – è all'opera un'analoga letterarizzazione della tradizione del canto pastorale. Come è stato rilevato da tempo, nell'introdurre i loro canti, Licida e Simichida presentano entrambi le loro performance pastorali come replica di un « canto » orale che avevano concepito tra le montagne mentre erano al seguito delle greggi²⁹. Si vedano a proposito di Licida i vv. 50-51 :

... κῆγ'ὼ μὲν – ὄρη, φίλος, εἴ τοι ἀρέσκει
τοῦθ' ὅτι πρᾶν ἐν ὄρει τὸ μελύδριον ἐξεπόνασα

... quanto a me – vedi, amico, se ti piace questa canzoncina che di recente ho elaborato sul monte,

e a proposito di Simichida, i vv. 91-95 :

Λυκίδα φίλε, πολλὰ μὲν ἄλλα
Νύμφαι κῆμ' ἐδίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα
ἔσθλά, τὰ που καὶ Ζηγὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα·
ἀλλὰ τόγ' ἐκ πάντων μέγ' ὑπείροχον, ᾧ τυ γεραίρειν
ἀρξεῖμ'· ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοῖσαις.

... Licida caro, molte altre canzoni le Ninfe insegnarono anche a me che facevo il pastore sui monti, canzoni di pregio, che forse la fama ha portato addirittura al trono di Zeus. Ma questa è fra tutte la più eccelsa, e di questa ti farò omaggio per cominciare. Su, ascolta, poiché sei caro alle Muse.

L'autodescrizione di Licida, come è ben noto, lascia leggere dietro di sé in filigrana il celebre modello di investitura poetica di Esiodo da parte delle Muse³⁰ : « le Muse insegnarono un tempo a Esiodo il bel canto, mentre pascolava gli agnelli (ἄρναι ποιμαίνονθ') sotto l'Elicona divino. » Tuttavia, mentre afferma una tradizione di canto pastorale che combina Licida con l'illustre precedente di Esiodo, nello stesso tempo Teocrito strategicamente sostituisce le Muse con le Ninfe, tipiche divinità ispiratrici del canto bucolico³¹, e redime i pastori dall'accusa di essere dediti al vile edonismo del ventre che le Muse esiodee avevano espresso contro di loro

29. Una raccolta degli « indizi di oralità » teocritei, che io preferirei considerare non tanto residui più o meno preterintenzionali dell'originario stadio « antropologico », quanto piuttosto deliberate ricostruzioni fittizie dell'oralità da parte di Teocrito (richiami alle origini rustiche del genere, senza dubbio, ma verisimilmente concepiti secondo una pratica analoga a quella pindarica dell'« oral subterfuge », per cui cf. CAREY 1981, p. 5) si trova in PRETAGOSTINI 1992. Sulla persistente finzione dell'oralità anche nella poesia bucolica virgiliana, cf. BREED 2006, p. 348-354 e PAPANGHELIS 2006, p. 396-397.

30. *Th.* vv. 22-23.

31. FANTUZZI in FANTUZZI e HUNTER 2004, p. 151-154.

(vv. 26-27 « pastori che vagate per la campagna, brutti obbrobri, puro ventre, etc. »). In conclusione, il ripudio dell'identità professionale di pastore da parte di Esiodo era stato implicita premessa all'investitura di Esiodo stesso a poeta delle verità teogoniche – nel nostro carme teocriteo, al contrario, i pastori possono restare pastori e fare poesia, anzi poesia sulla loro vita pastorale³². Simichida sottolinea inoltre (vv. 91-93) di essere stato ispirato dalle Ninfe nella composizione di molti altri brani (ossia di avere un repertorio molto più ampio), ma al brano che si propone di eseguire egli ritiene di dovere una fama che sarebbe arrivata fino alle orecchie del dio sommo Zeus³³. Infine all'interno del suo canto Simichida precisa che l'intensità della pena d'amore d'Arato è qualcosa che ben conosce un certo poeta Aristi, che perfino Apollo non disdegnerebbe di lasciare cantare « presso i suoi tripodi » (dunque Apollo Delfico durante i giochi pitici, come inevitabilmente si dovrà intendere), indirettamente presentando il suo canto come ripresa di una esecuzione che avrebbe potuto tenersi perfino a Delfi – quanto dire che un canto bucolico come quello di Simichida, pur se concepito tra i pascoli montani, non era indegno di venire eseguito ai giochi pitici (vv. 99-102)³⁴ :

... Οἶδεν Ἄριστις,
 ἔσθλός ἀνὴρ, μέγ' ἄριστος, ὃν οὐδέ κεν αὐτὸς αἰείδειν
 Φοῖβος σὺν φόρμιγγι παρὰ τριπόδεσι μεγάροι,
 ὡς ἐκ παιδὸς Ἄρατος ὑπ' ὀστίον αἶθετ' ἔρωτι.

... Lo sa Aristi (uomo di valore, ottimo, a cui neppure lo stesso Febo negherebbe di cantare con la lira presso i suoi tripodi) che per un ragazzo Arato arde d'amore fin dentro le ossa.

Licida e Simichida si presentano dunque da una parte come poeti pastori che magari compongono oralmente sulle montagne, ma possono raggiungere un pubblico non meno sublime dei concorrenti che Tirsi e il capraio si erano prefigurati a vicenda nell'esordio dell'*Id.* 1 (cf. lo « Zeus » di Simichida), oppure confrontare il loro canto con quello di poeti che avrebbero potuto cantare perfino nella Delfi di Apollo. Del resto Licida definisce l'iter della sua composizione attraverso un verbo, ἐξέπνευσα (v. 51), che richiama la poetica della « fatica » e del lungo raffinamento formale tipi-

32. Cf. già FANTUZZI 2000.

33. Qui forse sorta di pseudonimo/metafora per qualche personaggio particolarmente illustre : Tolomeo II ?

34. Cf. HUNTER 1999, p. 181 : « many critics have suggested that Aristis is to be understood as having written a poem on the subject, or at least that his knowledge of Aratos's suffering is a direct result of the special insight poets have » (per la prima ipotesi vd. da ultimo HEUBECK 1973, p. 9-10, che sottolinea come il modo in cui il canto di Simichida verrebbe a configurarsi quale ripresa/replica del canto di Aristi sia in parallelo al canto di Licida che si prefigura il canto di Titiro).

ca dei maggiori poeti ellenistici³⁵, e così realizza un accostamento apparentemente paradossale tra l'idea di composizione del carme tra i monti, che ai lettori avrà suggerito un tipo di poesia concepita in forma appunto orale e più o meno estemporanea, e l'idea di prolungata rielaborazione a tavolino.

Inoltre già il primo canto, quello di Licida (vv. 52-89), include in sé l'evocazione di un altro ambiente sociologico attraverso cui la tradizione del canto bucolico trova una sua fittizia legittimità storico-letteraria: il simposio. Con una sorta di mise en abîme sia della performance di canto che sta offrendo, sia dell'irenica cena-simposio all'aperto il cui svolgimento viene descritto alla fine del carme (vv. 131-155), Licida si accomiata dall'amato Ageanatte in partenza per Mitilene prefigurandosi i canti dei simposi nei quali celebrerà (o piuttosto oblierà)³⁶ il ricordo dell'amato, se questi lo « libererà » dall'oppressione di Afrodite (vv. 54-55), arrivando sano e salvo nella lontana Mitilene: nel corso di essi Licida immagina che due pastori accompagnino con il flauto il canto di Titiro sulle pene d'amore di Dafni e sulla disavventura di Comata, chiuso vivo in una cassa dal malvagio padrone e salvato dall'intervento delle api in virtù della dolcezza mielata della sua poesia (vv. 67-78)³⁷:

Χά στιβάς ἐσσεῖται πεπυκασμένα ἔστ' ἐπὶ πᾶχυν
 κνύζα τ' ἀσφοδέλω τε πολυγνάμπῳ τε σελίῳ.
 Καὶ πίομαι μαλακῶς μεμναμένος Ἀγεάνακτος
 ταῦταῖς† ἐν κυλίκεσσι καὶ ἐς τρύγα χεῖλος ἐρείδων.
 Αὐλησεῦντι δέ μοι δύο ποιμένες, εἷς μὲν Ἀχαρνεύς,
 εἷς δὲ Λυκωπίτας· ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ἄσει
 ὡς ποκα τᾶς Ξενέας ἠράσσατο Δάφνης ὁ βούτας,
 χάς ὄρος ἀμφεπονεῖτο καὶ ὡς δρύες αὐτὸν ἐθρήνευ
 Ἰμέρα αἶτε φύοντι παρ' ὄχθαισιν ποταμοῖο,
 εὔτε χιῶν ὡς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ' Αἴμον
 ἢ Ἄθω ἢ Ῥοδόπαν ἢ Καύκασον ἐσχατόωντα.
 Ἄσει δ' ὡς ποκ' ἔδεκτο τὸν αἰπόλον εὐρέα λάρναξ, κτλ.

E il giaciglio sarà imbottito, alto un cubito, di enula e di asfodelo e di crespo prez-zemolo. E berrò quietamente in ricordo di Ageanatte, premendo sulle sole (?) coppe il labbro anche fino alla feccia. Suoneranno l'aulo per me due pastori, l'uno di Acarne, l'altro di Licope; accanto Titiro canterà come un giorno di Xenea era inna-

35. Cf. HUNTER 1999, p. 166: ἐξεπόνασα « calls attention to the ambiguous status, not just of the included songs, but of T.'s poetry as a whole: "bucolic" poetry might be thought to demand impromptu improvisation, but Lykidas knows better than that ».

36. « How is Ageanax to "rescue" Lykidas: by yielding physically to Lycidas' desire ... or by going far away so that the passion will abate? ». Concordo pienamente con HUNTER 1999, p. 168 sia nell'impostare il problema in questo modo, sia nel favorire la seconda ipotesi.

37. Vd. già FANTUZZI in FANTUZZI e HUNTER 2004, 135-138 e PRETAGOSTINI 2006, p. 64-65.

morato Dafni il bovaro, e come il monte si prendeva pena per lui, e lo piangevano le querce che crescono sulle rive del fiume Imera, quando si consumava come neve ai piedi del grande Emo o dell'Athos o del Rodope o dell'estremo Caucaso. E canterà come un giorno un'ampia cassa accolse il capraio, etc.

In questo passo quelle stesse « pene di Dafni » che nell'*Id.* 1 erano state presentate come soggetto di una performance in agoni di respiro panellenico vengono ora inquadrare anche come performance possibile nel contesto di un'esecuzione simposiale. Partito come frutto di una situazione sentimentale erotica e come poesia d'amore – *propemptikon* per l'amato³⁸ – il canto di Licida fa presto passare in secondo piano il tema dell'amore come esperienza soggettiva, e porta invece in primo piano le pene dei semi-mitici eroi pastorali Dafni e Comata, anche se poi si appropria della tradizionale cornice simposiale della poesia d'amore, descrivendola come contesto alle pene di Dafni e Comata con una competenza e dovizia di dettagli degne della meta-poesia elegiaca sul simposio di Senofane. D'altra parte è di gusto simposiale, nella forma specifica del *paraklausithyron*, anche il canto di Simichida (vv. 96-127) che succede a quello di Licida – altrettanto prolettico ma questa volta oppositivo rispetto all'irenico simposio finale. Esso dà all'inizio l'impressione di proporre un pezzo di poesia d'amore, poi però Simichida evita in sostanza di parlare dell'amore suo o di Arato, e anzi si mostra ben poco interessato alla faccenda erotica in sé (personalmente ostenta almeno all'inizio di non sapere nemmeno chi sia l'oggetto del desiderio di Arato : cf. v. 105 ; vd. però v. 118). Dopo aver tentato di eliminare la pena d'amore di Arato procurandogli l'appagamento da parte di Filino attraverso l'intervento di Pan, Simichida decide di risolvere la sofferenza dell'amico attraverso un'opposta e più radicale prospettiva, che è la rinuncia all'amore stesso. L'appello tradizionale all'amato a concedersi, perché la giovinezza non è eterna (vv. 120-121) – un topos che si perpetua dalla poesia lirica arcaica all'epigramma erotico senza soluzione di continuità, utilizzato in prevalenza dagli innamorati per cercare di convincere l'amato/amata a concedersi – diventa così in bocca a Simichida il punto di partenza per il rifiuto finale dell'eros e della poesia erotica, e per l'opzione a favore della *ἀσυχία* « tranquillità » (vv. 122-127)³⁹. Infine Simichida passa a interpretare appunto in termini di idealizzata tranquillità il *locus amoenus* in cui si tiene il simposio organizzato da Frasideamo : in sostanza la scena simpotica finale dell'*Id.* 7 esemplifica a livello pratico come i lettori debbano immaginarsi la forma ideale di un simposio pastorale.

In linea con il suo carattere altamente programmatico, l'*Id.* 7 fonda (proponendo la performance simpotica di Titiro sul « primo canto » pastorale circa Dafni all'interno

38. Un'eccellente rilettura della prima parte del canto di Licida alla luce della tradizione del carne breve della lirica arcaica offre HUNTER 2003.

39. Sull'idea di eros in Teocrito bucolico e nei suoi imitatori, cf. FANTUZZI 2003.

del canto di Licida), alimenta (con l'esempio del canto di Simichida), e finalmente esemplifica (attraverso un esempio concreto : banchetto/simposio finale) l'idea che il simposio stesso appartenga alla vita e alla tradizione del canto pastorale⁴⁰. Giustificato « poetologicamente » dall'*Id.* 7, l'ambiente simposiale è in effetti il luogo di performance a cui sono riconducibili tutte e due le esecuzioni soliste di canti pastorali che si trovano nel corpus teocriteo, quella del capraio dell'*Id.* 3 e quella del Ciclope dell'*Id.* 11 : in entrambi i casi il protagonista inquadra il suo canto nelle forme tipiche del *paraklausithyron*, ossia la serenata fuori dalla porta dell'amata o dell'amato, che nella realtà della vita vissuta notoriamente avveniva di norma al termine del *komos* post-simposiale, e nel sistema dei generi letterari sarà stato con ogni verosimiglianza uno dei temi di canto più comuni durante il simposio. Senonché il capraio tiene il suo *komos* (così lo chiama, tecnicamente, al verso 1) per Amarillide davanti alla caverna di lei, e una caverna non è proprio la struttura architettonica per la quale sia più facile supporre l'esistenza di una porta. Analogamente il Ciclope leva il suo canto per l'amata, una Nereide, rivolto al mare dalla spiaggia⁴¹ ; è logico pensare che una Nereide viva nel mare, e che chi come il Ciclope non sa nuotare e non può entrare nel mare a cercarla (ma vorrebbe)⁴², canti dalla riva per attirarla fuori dalle onde ; ma ancora una volta l'ambiente di fronte al quale avviene la performance erotica dell'innamorato non è, nella realtà dei fatti, una casa o una porta. In entrambi i casi si tratta dunque di metafore di *paraklausithyra*, ossia di *paraklausithyra* impropri, trasferiti al mondo pastorale dal mondo della poesia erotica, e dalle sue realtà architettoniche urbane. Anche nel caso del simposio, allora, come per l'agonismo panellenico, un elemento del sistema dei generi letterari tradizionali visibilmente all'altro rispetto al mondo pastorale è chiamato a costruire per la poesia bucolica la dignità di una fittizia tradizione letteraria.

Non credo fosse tra gli obiettivi di Teocrito che i suoi lettori credessero nella veridicità di questa finzione. Ma suppongo che Teocrito volesse almeno farla percepire come storicamente fondata o almeno fondabile. Il simposio era stato il luogo sociologico della poesia del carme breve, per lo più d'amore, in tutta la tradizione letteraria greca arcaica e classica, e tale era ancora in età ellenistica⁴³. Se le competizioni panelleniche evocate dall'agonismo sublimato di alcuni carmi pastorali teocritei possono legittimamente rammentare la tradizione delle recitazioni rapsodiche (gli idilli bucolici sono in esametri come l'epos) e così collegarsi al carattere agonistico di

40. Si è detto spesso che il canto di Simichida è poco pastorale. In effetti potrebbe essere che questo canto di Simichida funzioni come una sorta di esempio autorevole (approvato da Licida !) della liceità del *paraklausithyron* quale canto bucolico (e dunque in pratica « giustifichi » gli *Id.* 3 e 11).

41. Theocr. 11. 14.

42. Cf. vv. 34-35 e 60-62.

43. Come ha ben messo in luce ad es. CAMERON 1995, p. 76-77.

molte delle performance dei pastori teocritei, il simposio altrettanto legittimamente « rende ragione » di un diverso importante aspetto dei carmi pastorali, ossia la loro natura di carmi brevi, i cui protagonisti parlano per lo più d'amore. Del resto gli agoni di poesia e il simposio erano stati le due più importanti occasioni di performance poetiche in età arcaica e classica, e non per caso le due vennero talora considerate forme parallele dello stesso spirito agonistico – in particolare vennero collegati l'alternarsi nell'esecuzione tra un citarodo e l'altro e tra un simposiasta e l'altro⁴⁴. Impossessandosi di entrambe, la poesia bucolica di Teocrito raggiunge uno statuto di tradizionalità letteraria paradossalmente più perfetta e radicata nel passato che quella che gli altri generi tradizionali effettivamente avevano al suo tempo o avevano avuto nel passato – nella realtà della pratica del fare poesia, come ovvio, la maggioranza dei generi appartenevano solo o a uno o all'altro luogo sociologico di performance; la creazione della fantasia teocritea poteva permettersi di essere funzionalizzata invece a entrambi, inserendosi così *optimo iure* nella tradizione della poesia arcaica e classica⁴⁵.

Marco FANTUZZI
Columbia University, New York
Università di Macerata

44. COLLINS 2004, p. 88-91. Particolarmente significativa la testimonianza dello scolio ad Aristofane, *Nub.* 1364, secondo cui, a detta di Dicearco, i simposiasti che presentavano pezzi lirici o non lirici tenevano in mano un ramo di mirto per analogia ai rapsodi che recitavano Omero reggendo un ramo d'alloro.

45. Alcune parti del presente lavoro riflettono il testo di una lezione presentata presso l'Istituto di Studi Umanistici di Firenze nell'Ottobre 2006 (sono grato a Mario Citroni sia per il lusinghiero invito, sia per alcuni ottimi suggerimenti). Le traduzioni di Teocrito seguono Vox 1997, con qualche occasionale modifica.

OPERE CITATE

- BREED B. W. 2006, « Time and Textuality in the Book of the *Eclogues* », in FANTUZZI M. e T. PAPANGHELIS, p. 333-367.
- CAMERON A. 1995, *Callimachus and his Critics*, Princeton.
- CAREY C. 1981, *A Commentary on Five Odes of Pindar (Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8)*, Salem NH.
- CAREY C. 2001, « Poesia pubblica in performance », in M. CANNATÀ FERA e G. B. D'ALESSIO (a cura di), *I lirici greci : Forme della comunicazione e storia del testo (Atti dell'incontro di studi : Messina 5-6 novembre 1999)*, Messina, p. 11-26.
- COLLINS D. 2004, *Master of the Game : Competition and Performance in Greek Poetry*, Washington DC.
- CREMONESI E. 1958, « Rapporti tra le origini della poesia bucolica e della poesia comica nella tradizione peripatetica », *Dioniso* 21, p. 109-121.
- DEPEW M. 1992, « ἱαμβεῖον καλεῖται νῦν: Genre, Occasion, and Imitation in Callimachus, fr. 191 and 203 Pf. », *TAPhA* 122, p. 313-330.
- FANTUZZI M. 2000, « Theocritus and the Demythologization of Poetry », in M. DEPEW e D. OBBINK (a cura di), *Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society*, Cambridge MA and London, p. 138-151.
- FANTUZZI M. 2003, « Amore pastorale e amore elegiaco, tra Grecia e Roma », in L. BELLONI, L. DE FINIS e G. MORETTI (a cura di), *L'officina ellenistica : poesia dotta e popolare in Grecia e a Roma*, Trento, p. 169-198.
- FANTUZZI M. 2006, « Theocritus' Constructive Interpreters, and the Creation of a Bucolic Reader », in M. FANTUZZI e T. PAPANGHELIS, p. 235-263.
- FANTUZZI M. e HUNTER R. 2004, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge (edizione ingl. aumentata di *Muse e modelli : la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma e Bari 2002).
- FANTUZZI M. e PAPANGHELIS T. (a cura di) 2006, *Brill's Companion to Greek and Latin Pastoral*, Leiden.
- GRIFFITH M. 1990, « Contest and Contradiction in Early Greek Poetry », in Id. e D. J. Mastronarde (a cura di), *Cabinet of the Muses : Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of T. G. Rosenmeyer*, Atlanta, p. 185-207.
- HENDERSON W. J. 1989, « Criteria in the Greek Lyric Contests », *Mnemosyne* 42, p. 24-40.
- HERINGTON J. 1985, *Poetry into Drama : Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley e Los Angeles.
- HEUBECK A. 1973, « Einige Überlegungen zu Theokrits Thalysien », *Živa Antika* 23, p. 5-15.
- HOBBSAWN E. 1983, « Introduction : Inventing Traditions », in E. HOBBSAWN e T. RANGER (a cura di), *The Invention of Tradition*, Cambridge.
- HUBBARD T. K. 1998, *The Pipes of Pan : Intertextuality and Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Ann Arbor.

- HUNTER R. 1999, *Theocritus. A Selection (Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13)*, Cambridge.
- HUNTER R. 2003, « Reflecting on Writing and Culture. Theocritus and the Style of Cultural Change », in H. YUNIS (a cura di), *Written Texts and the Rise of Literate Culture in Ancient Greece*, Cambridge, p. 213-34.
- NAGY G. 2002, *Plato's Rhapsody and Homer's Music : The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*, Cambridge MA e Atene.
- OSBORNE R. 1993, « Competitive Festivals and the Polis : A Context for Dramatic Festivals at Athens », A. H. SOMMERSTEIN, S. HALLIWELL, J. HENDERSON, e ZIMMERMANN B. (a cura di), *Tragedy, Comedy, and the Polis (Papers from the Greek Drama Conference : Nottingham, 18-20 July 1990)*, Bari, p. 21-37.
- PAPANGHELIS T. 2006, « Friends, Foes, Frames and Fragments : Textuality in Virgil's *Eclogues* », M. FANTUZZI e PAPANGHELIS T., p. 369-402.
- PAYNE M. 2007, *Theocritus and the Invention of Fiction*, Cambridge.
- PRETAGOSTINI R. 1992, « Tracce di poesia orale nei carmi di Teocrito », *Aevum (Ant)* 5, p. 67-87.
- PRETAGOSTINI R. 2006, « How Bucolic are Theocritus' Bucolic Singers ? », M. FANTUZZI e T. PAPANGHELIS, p. 53-73.
- RICHARDSON N. J. 1981, « The Contest of Homer and Hesiod and Alcidamas' *Mouseion* », *CQ* 31, p. 1-10.
- SERRAO G. 1975, « L'idillio V di Teocrito : realtà campestre e stilizzazione letteraria », *QUCC* 19, p. 73-109.
- THOMAS R. 2003, « Performance and Written Literature in Classical Greece: Envisaging Performance from Written Literature and Comparative Contexts », *Bulletin of SOAS* 66, p. 348-357.
- VETTA M. 1984, recens. di B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (Roma e Bari 1984), *RFIC* 112, p. 341-347.
- VOX O. 1997, *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino.