

## *L'enigmatica favola di Aristeo*

### *Per la preparazione di un'unità didattica*

Gianna Pieraccini

**Destinatari:** gli studenti dell'ultimo anno del liceo classico

**Prerequisiti:** la conoscenza antologica dei primi due libri delle *Georgiche* (I 1-175, 464-514; II 136-176, 315-345, 458-542) e del carme LXIV di Catullo

**Programma di letture:** Virgilio, *Georgiche* III 209-83; 470-566; IV 315-558  
Lucrezio, *De rerum natura* IV 1140-1192; VI 1138-1286

Ipotizziamo una classe che in prima liceo abbia letti i brani dei primi due libri delle *Georgiche* indicati nei prerequisiti e che l'anno successivo, in seconda, abbia letto e tradotto integralmente il carme LXIV di Catullo. Potremo ora completare la lettura delle *Georgiche* (sia pur sempre nei limiti di una scelta antologica) con brani del terzo e del quarto libro, in modo da perfezionare l'analisi della complessità tematica delle *Georgiche*; potremo inoltre approfondire la relazione Lucrezio-Virgilio e prendere in esame il rapporto Catullo-Virgilio.

#### **Sommario:**

- L'influenza di Lucrezio
- La *culpa naturae* in Lucrezio *De rerum natura* IV 1037-1287
- Il debito di Virgilio *Georg.* III 209-283 verso Lucrezio IV, 1037-1287
- Il debito di Virgilio *Georg.* III 470-566 verso Lucrezio VI 1090-1286
- L'enigmatica favola di Aristeo

#### **L'influenza di Lucrezio**

È assiomatico riconoscere l'influenza di Lucrezio nel libro III delle *Georgiche* - la digressione sull'eros riprende evidentemente il finale del libro IV del *De rerum natura*, come il finale del libro III con la pestilenza nel Norico riprende il finale del libro VI di Lucrezio - ed è ormai comunemente accertato che tale influenza non opera sul piano delle idee ma ad un livello di suggestioni fantastiche e poetiche.

Ciò significa che non si deve mettere in discussione il distacco di Virgilio dall'epicureismo<sup>1</sup> e il confronto fra i due autori, l'indagine sull'influenza che l'uno può avere avuto sull'altro, deve svolgersi su un piano puramente letterario. Tuttavia sappiamo che il dialogo fra Virgilio e Lucrezio si sviluppa in modo non schematico e Virgilio, senza essere epicureo, può far propri certi ideali epicurei di Lucrezio; ad esempio, secondo F. Klingner l'ideale del saggio che sceglie una vita frugale e lontana dall'ambizione può essere facilmente riassorbito nell'ideale di saggezza virgiliano non più prettamente epicureo<sup>2</sup>.

Il contenuto ideologico dei brani del *De rerum natura* sopra indicati è certo più difficilmente integrabile entro coordinate di pensiero diverse da quelle epicuree e lucreziane. Infatti entrambi i

<sup>1</sup> Cfr. E. Paratore, *Spunti lucreziani nelle "Georgiche"*, «Atene e Roma» 41 (1939), pp. 177-202.

<sup>2</sup> F. Klingner, *Virgils Georgica*, Zürich 1963, p. 126.

brani sono correlati al concetto di *culpa naturae*, giustificabile entro un pensiero materialista (che esclude tanto l'idea che il mondo sia opera divina quanto l'idea di un finalismo insito in esso) ma stridente con la concezione di natura divinamente e provvidenzialmente regolata che Virgilio aveva espresso nel libro I non solo nella teodicea del lavoro ma anche nel calendario del contadino e nei pronostici del tempo.

Nonostante questa difficoltà, pensiamo che le idee di Lucrezio in qualche modo filtrino attraverso le suggestioni poetiche e l'ombra inquietante del pensiero della *culpa naturae* si insinui anche nel poema virgiliano, se non con la tragica evidenza che ha in Lucrezio per lo meno come dubbio inquietante, o come percezione del fatto che il disegno provvidenziale presenta lati oscuri incomprensibili all'uomo.

Del resto anche nel libro I, il più esplicito nell'adesione a una concezione della natura divinamente regolata, la percezione che, nel passaggio dell'età dell'oro all'età del ferro, la natura si faccia eccessivamente ispida e avara (*subit aspera silva / lappaeque tribolique, interque nitentia culta / infelix lolium et steriles dominatur avenae* I 152-54) ed operi costantemente per vanificare la fatica dell'uomo costringendolo di continuo ad essere nella condizione di uno che rema controcorrente (*sic omnia fatis / in peius ruere ac retro sublapsa referri, / non aliter quam qui adverso vix flumine lembum / remigiis subigit, si braccia forte remisit, / atque illum in praeceps prono rapit alveus amnis*: I 199-203) gettava ombre sull'ipotetica armonia e bontà di una natura regolata dalla mente divina.

Tuttavia nel libro I delle *Georgiche* abbiamo visto che, sebbene la natura si mostrasse spesso gravemente ostile all'uomo, questa ostilità risultava ancora compatibile con un progetto divino volto al bene; infatti nei primi due libri delle *Georgiche* predomina l'idea della colpa umana e il male del mondo, che si presenta nella forma della guerra civile, è essenzialmente responsabilità dell'uomo.

Nel libro III invece il male si presenta nelle forme di pulsioni irrazionali indomabili o di una malattia che annienta il fisico in maniera atroce, appare connaturato alla natura stessa e costringe l'uomo a sentirsi totalmente disarmato e impotente nello sforzo di contrastarlo.

### **La culpa naturae in Lucrezio *De rerum natura* IV 1037-1287**

Nel finale del libro IV la *culpa naturae* consiste nell'inganno della *voluptas*: infatti i *mutua gaudia* che l'eros elargisce sono lo strumento con cui la natura fa cadere uomini e donne, maschi e femmine di tutte le specie viventi, nella *fraus* del desiderio e ve li tiene avvinti.

Proviamo a seguire il discorso di Lucrezio passo passo nelle sue articolazioni: Lucrezio prende avvio dall'intento di spiegare didascalicamente la fisiologia del desiderio erotico (vv.1037-1057) e rapidamente, nel giro di una decina di versi, arriva al punto fondamentale della questione: il desiderio erotico mira al possesso di un corpo ma il desiderio stesso ha origine dalla mente:

*idque petit corpus, mens unde est saucia amore*  
(Lucretius IV 1048).

*Corpus / mens*: in questa opposizione sta la chiave che spiega perché il desiderio è di per sé insaziabile e in questo consiste la *fraus* della natura.

L'oggetto del desiderio è inafferrabile perché attraverso il possesso materiale si mira al possesso di qualcosa d'immateriale; se l'oggetto del desiderio non è presente, sono comunque a portata di mano i *simulacra illius*, il nome amato risuona continuamente alle orecchie (Lucretius IV 1061-62).

Per quanto il ricorso ai *simulacra* possa apparire come un tentativo di dare una spiegazione razionale all'ossessione amorosa, ottiene piuttosto il risultato di dare corpo al fantasma del desiderio, che esiste solo nella mente anche se tormenta il corpo.

La *fraus* della natura consiste nell'immettere nei viventi una così *dira cupido* da subordinare ad essa qualsiasi altro bisogno o desiderio, per asservire completamente ad essa i viventi e fare in

modo che la frustrazione stessa del desiderio diventi la stimolo a desiderare sempre di più, al fine di perpetuare la specie.

Lucrezio vorrebbe spiegare perché si desidera un corpo piuttosto che un altro, ma non può nemmeno intaccare l'inesplicabilità dell'amore a livello razionale. La *libido* è definita *dira* (v. 1046), la *cupido muta* (1057) a conferma che la natura del desiderio è tanto violenta quanto inesprimibile con le parole (quindi a livello razionale); è possibile parlarne solo ricorrendo alla metafora certo già sfruttata della ferita:

*namque omnes plerumque cadunt in vulnus et illam  
emicat in partem sanguis unde icimur ictu,  
et si comminus est, hostem ruber occupat umor*  
(Lucretius IV 1049-51)

ma quello schizzo di sangue che colpisce anche il nemico che ha inferto la ferita, nella sua brutalità, è sufficiente a cancellare la convenzionalità della metafora e a recuperare l'originaria drammaticità.

D'altro canto il contrasto fra la violenza del sangue che sprizza dalla ferita e la delicatezza del soggetto che la produce – *sive puer membris muliebribus hunc iaculatur / seu mulier toto iactans e corpore amorem* (1053-54) – conferma il carattere irrazionale della passione, il suo essere sintesi paradossale di *dulcedo* e *frigida cura* (1059-61).

Coerentemente con il suo intento didascalico, Lucrezio mette in guardia il lettore contro i pericoli della passione, gli consiglia di *fugitare simulacra* e *absterrere pabula amoris*, raccomandandogli di separare il desiderio sessuale dall'amore e teorizzando che il piacere sessuale è più puro senza amore:

*Nec Veneris fructu caret is qui vitat amorem,  
sed potius quae sunt sine poena commoda sumit*  
(Lucretius IV 1073-74)

ma ben presto il discorso torna sui suoi passi, sul tema della violenza del desiderio amoroso e della sua insaziabilità.

L'inevitabile frustrazione del desiderio viene espressa con il paragone del mangiare e bere in sogno: la fame e la sete sono reali ma il mangiare e bere in sogno non possono estinguerle. D'altra parte, quando si mangia o si beve qualcosa di reale, il cibo e l'acqua colmano determinate sedi del corpo; il corpo amato invece rimane estraneo all'amante, questi non può fagocitarlo, né può impossessarsene in nessun altro modo.

Il carattere illusorio dell'amore viene ribadito anche nel celebre passo ripreso da Ovidio nei *Remedia amoris*: da un lato la galleria grottesca di figure di donne quasi mostruose, idealizzate dall'amore e trasformate in dee, dall'altro il disperato accanimento dissacratore della mente che, nel vano tentativo di distruggere la sua ossessione, non si limita a ricondurla a una modesta misura umana ma infierisce degradandola e umiliandola. In entrambi i casi, tanto l'esaltazione che sublima quanto la furia che vorrebbe distruggere sono tutte all'interno della mente.

Tuttavia la *voluptas* è qualcosa di reale ed è comune a uomini e donne come a *volucres armenta feraeque / et pecudes et equae* (1197-98): come gli esseri umani anche gli animali spasimano di desiderio e cercano la *voluptas* che a questo punto si rivela espressamente come *fraus*:

*quod facerent numquam nisi mutua gaudia nossent  
quae iacere in fraudem possent vinctosque tenere.*  
(Lucretius IV 1206-07)

Infatti è la *voluptas*, per mezzo dei *mutua gaudia*, a far cadere i viventi nell'inganno del desiderio e a tenerveli prigionieri.

È inevitabile che a questo punto la mente corra alla teoria del piacere di Leopardi, ai numerosi passi in cui viene elaborato il concetto secondo cui desiderio del piacere e possibilità di fruire realmente il piacere sono grandezze incommensurabili.

A prescindere dal problema di quanto sia stato realmente importante Lucrezio nell'elaborazione del pensiero leopardiano – Lucrezio è una lettura relativamente tarda di Leopardi, perciò è plausibile supporre che in lui Leopardi, più che una rivelazione, abbia trovato uno specchio in cui riconoscersi quando il suo pensiero era già formato – ad uso degli studenti che si preparano alla maturità metteremo in rilievo le differenze piuttosto che le consonanze fra i due.

In Lucrezio manca l'enfasi posta sull'individuo, che invece è al centro del pensiero leopardiano. Il saggio lucreziano, nonostante abbia fatto proprio il precetto epicureo del *lathe biosas*, continua a considerarsi un cittadino romano; per lui l'appartenenza alla comunità politica è ancora forte e si presume che sia un elemento fondamentale della sua identità individuale. Leopardi lamenta come un dato negativo del suo tempo il cosmopolitismo che ha determinato la perdita di appartenenza alla nazione, che ha fatto di ogni individuo una nazione con il conseguente trionfo dell'egoismo.

La *voluptas* epicurea e lucreziana, intesa come atarassia, non è la stessa cosa della felicità leopardiana, intesa come un senso di pienezza e di appagamento esistenziale, che nella sua dimensione spirituale è ben lontano dalla tranquillità e dall'imperturbabile serenità dell'atarassia, richiede invece lo slancio della passione e l'abbandono del sentimento.

Tuttavia le posizioni del poeta antico e di quello moderno combaciano nella denuncia della crudeltà insita in una legge di natura che fa della frustrazione e della sofferenza che ne deriva lo strumento principale del raggiungimento del suo scopo.

Questa consapevolezza conduce Leopardi a rinunciare definitivamente a credere che nella natura sia insito un ordine e un finalismo volto al bene. Lucrezio, che, come spiegherà nel libro V, non crede che la natura sia stata creata per ispirazione divina né che sia strutturata secondo un progetto volto al bene e alla felicità dell'uomo, non può che constatare la *culpa* nella *fraus*.

Da questo punto – siamo all'incirca al verso 1208 – Lucrezio si dilunga nella trattazione di altri aspetti della fisiologia della riproduzione, spiega come si determina il sesso dei nascituri, il perché delle somiglianze familiari e della sterilità, degli atteggiamenti che favoriscono oppure ostacolano il concepimento. Solo nel finale il discorso passa ancora una volta dalla fisiologia alla morale, per spiegare come talvolta una donna insignificante, di scarse attrattive fisiche (*deteriore forma muliercula*) riesca a farsi amare con il suo bel modo di fare e con il lindore della sua persona (*morigerisque modis et munde copore culto*). All'inferno del desiderio si contrappone allora la costanza dell'amore che si scava la sua nicchia come una goccia d'acqua incide la roccia e fa intravedere per un momento la possibilità di una vita di coppia dolce e non tempestosa.

### **Il debito di Virgilio Georg. III 209-283 verso Lucrezio IV, 1037-1287**

Virgilio tralascia le parti più propriamente didascaliche del discorso lucreziano (sulla fisiologia del desiderio sessuale, Lucr. IV 1037-62; su come si determina il sesso dei nascituri, sul perché delle somiglianze familiari e della sterilità, Lucr. IV 1208-1277), si ispira invece a Lucrezio nella rappresentazione dell'*amor* come legge di natura che assoggetta tutti i viventi rendendoli schiavi di una pulsione irrazionale e violenta.

Se c'è un passo di cui presumibilmente troviamo una traccia diretta in Virgilio, quello è da cercarsi nei versi IV 1197-200, dove Lucrezio per convalidare la sua affermazione *nec mulier semper ficto suspirat amore* (1192) argomenta che *volucres armenta feraeque et pecudes et equae* (1197-98) sono vittime del desiderio e dell'inganno della *voluptas* come gli esseri umani.

Virgilio riprende con qualche variazione quasi le stesse parole:

*omne adeo genus in terris hominumque ferarumque  
et genus aequoreum, pecudes pictaeque volucres,  
(Georg. III 242-243)*

e, coerentemente con la materia del terzo libro, sviluppa il tema dell'universalità dell'*amor* dal punto di vista di *armenta* ed *equae*, rovescia il percorso di Lucrezio dall'uomo all'universalità dei viventi e lo percorre a ritroso dagli animali all'uomo in proporzioni analoghe a quelle lucreziane: su 287 versi Lucrezio ne dedica solo 12 agli animali, su 74 versi Virgilio ne dedica solo 6 all'uomo (*Georg.* III 258-264), ma è palese che, nonostante la drastica concentrazione e il rovesciamento di prospettiva, Virgilio condivide pienamente il pessimismo e lo sgomento di Lucrezio di fronte a una legge di natura così crudele nei confronti dei viventi.

Lucrezio, mettendo al centro della sua analisi l'uomo, indaga il meccanismo psicologico del desiderio calandosi all'interno della *mens* che desidera, esprimendo la dannazione del desiderio sempre frustrato, l'angoscia della gelosia, il rimorso per lo spreco di energie e di vita, l'impazienza dell'amante che di fronte all'oggetto del proprio desiderio vorrebbe possederlo tutto insieme nello stesso istante e non sa da dove incominciare.

Virgilio, mettendo al centro della sua analisi gli animali, rinuncia a cercare una spiegazione psicologica dell'*eros*, e la pulsione erotica viene rappresentata "oggettivamente" attraverso i comportamenti degli animali. Per questo motivo il sangue metaforico di Lucrezio (IV 1049-50) diventa il sangue vero dei tori, che gronda copiosamente sui loro corpi (*Georg.* III 221).

È difficile dire quale delle due rappresentazioni raggiunga la maggiore intensità drammatica, perché la scelta di Virgilio non comporta il distacco emotivo e sentimentale del poeta che osserva. Gli animali sono antropomorfizzati, la loro follia e la loro sofferenza suscitano compassione perché sono lo specchio in cui l'uomo vede riflettersi la sua stessa follia. Nello stesso tempo la rinuncia a tentare qualsiasi spiegazione della pulsione erotica ribadisce il suo carattere irrazionale.

Nel poeta osservatore, sconcerto e sgomento per la violenza distruttiva di questa pulsione irrazionale sono altrettanto forti – se non addirittura più forti – della compassione stessa per le sue conseguenze devastanti. Infatti, sebbene anche per Lucrezio l'uomo si riveli assolutamente incapace di dominare razionalmente l'amore, per l'uomo si pone comunque il problema morale di superare la violenza brutta del desiderio: la meta ideale da conquistare rimane l'*atarassia* in cui la *voluptas* ingannevole dell'*eros* lascia il posto alla *voluptas* sincera dello spirito.

Per gli animali invece è impensabile qualsiasi forma di redenzione dalla schiavitù del desiderio, e proprio per questo nei comportamenti degli animali la natura della pulsione erotica si mostra per quello che è, senza alcuna possibilità di mascherarla o edulcorarla o disciplinarla riconducendola a un ordine e a un senso razionale.

L'irrazionalità dell'*eros* trova la sua espressione culminante nel comportamento della leonessa dimentica dei cuccioli (*catulorum oblita leaena*: III 245), all'inizio della rassegna di animali che l'*eros* incattivisce e rende più pericolosi per l'uomo (*Georg.* III 245-57).

Se lo scopo dell'*eros* è la perpetuazione della specie, cosa c'è di più irrazionale del dimenticarsi dei cuccioli per seguire l'istinto di riproduzione?

Se è vero, come raccontano le teogonie, che il cosmo è uscito dal caos, l'*eros* sembrerebbe l'elemento capace di far riaffiorare il caos nell'ordine del cosmo e quindi d'insidiare il senso stesso di questo ordine.

Seguiamo ora analiticamente lo sviluppo della digressione virgiliana sull'*eros*.

Essa viene introdotta con il pretesto di raccomandare agli allevatori di buoi e di cavalli di allontanare dalle loro bestie gli stimoli del cieco amore al fine di salvaguardare le loro forze (*Georg.* III 209-211), dopodiché l'attenzione del poeta si rivolge ai tori, che dominano la scena dal v. 212 fino al 241. I tori fungono da *exemplum* di una legge generale che riguarda tutti gli esseri viventi, enunciata con parole che, come abbiamo visto, riprendono quasi alla lettera quelle di Lucrezio. Segue una rassegna di altri *exempla* (leonesse, tigri, orsi, cinghiali etc.) che

confermano che *furiae* e *ignis*, sia pure in forme diverse, contrassegnano il comportamento dei viventi in preda all'eros.

Tra questi *exempla* c'è anche l'uomo, la cui follia trova espressione nell'allusione al mito di Ero e Leandro (III 258-64), posto non al centro ma verso la fine della rassegna, a sottolineare la convinzione del poeta che *amor omnibus idem*; su questo piano l'uomo è accomunato a tutti gli altri esseri viventi, senza alcuna distinzione.

Tuttavia quando Virgilio accenna, senza nominarli direttamente, al mito di Ero e di Leandro, mentre ribadisce la follia dell'eros dicendo che nulla potrebbe trattenere Leandro dal rischiare la vita (che poi effettivamente perderà), neppure i genitori, neppure Ero, introduce una nota patetica definendo *miseri* i genitori di Leandro. In questo aggettivo Virgilio concentra la tragedia di un amore altruista, ignorato e sopraffatto dall'eros irrazionale e violento.

Alla fine della rassegna, l'eros delle cavalle viene citato come il più violento – *scilicet ante omnis furor est insignis equarum* (*Georg.* 266) – dopodiché il poeta si dilunga sulle cavalle fino alla fine dell'*excursus* sull'eros (v. 283).

Tori e cavalle hanno dunque un rilievo particolare derivante sia dalla posizione (all'inizio e alla fine del discorso) sia dalla quantità di versi ad essi dedicata, superiore a quella concessa a qualsiasi altro essere vivente, compreso l'uomo. È legittimo supporre che tale rilievo particolare abbia una giustificazione.

Notiamo che a proposito dei tori Virgilio introduce il tema, del tutto estraneo a Lucrezio, della competizione maschile per il possesso della femmina. L'amante di Lucrezio è geloso, ma anche nella gelosia è solo con se stesso e con la propria ossessione. Nelle lotte fra tori la femmina è il premio per la conquista del primato nel gruppo: chi perde va in esilio, perde la femmina, la stalla, la patria, chi vince conquista la femmina e regna nella stalla. In altre parole, nelle lotte fra tori eros e potere sono strettamente legati.

Il toro sconfitto può prepararsi alla rivincita, in esilio si impone una dura disciplina, mangia foglie spinose, dorme su duri sassi, si allena al combattimento puntando le corna contro il tronco degli alberi e soprattutto alimenta dentro di sé una furia che al momento opportuno trabocca e dilaga con la violenza di un'ondata che colpisce gli scogli come un maglio.

Il toro sconfitto prova vergogna per la sua umiliazione, ha bisogno di vincere non solo per riprendersi quello che ha perso ma per riconquistare – potremmo dire – la stima di se stesso.

L'equazione che porta ad equiparare la sconfitta al disonore, la vittoria alla gloria, come quella che porta ad equiparare la conquista del potere con la soddisfazione dell'impulso erotico, antropomorfizza i tori facendone un emblema del genere umano di sesso maschile.

Analogamente le cavalle, nel finale dell'*excursus*, diventano emblema del genere umano di sesso femminile, rappresentano la quintessenza della femminilità.

Il volto femminile dell'eros non è diverso da quello maschile per quanto concerne la violenza del desiderio. L'osservazione che Venere stessa ispira i sentimenti delle cavalle (*et mentem Venus ipsa dedit: Georg.* III 267) e il riferimento al mito di Glauco, fatto a pezzi dalle cavalle che voleva tenere separate dai maschi, conferma l'osservazione fatta al verso 266: la ferocia del desiderio femminile è persino superiore a quella maschile che aveva trovato espressione sensibile nel sangue nero che gronda copiosamente sul corpo dei tori combattenti.

Tuttavia per le cavalle non c'è competizione né ricerca di potere né affermazione di sé o disonore. Lo scopo del desiderio nelle cavalle è la generazione e l'intensità del desiderio è tale che esso stesso produce l'effetto desiderato meravigliosamente per partenogenesi (*Georg.* III 274). Potrebbe essere un modo per dire che la *fraus* della *voluptas* – che secondo Lucrezio univa sia pure ingannevolmente l'uomo e la donna, il maschile e il femminile – per Virgilio è ancora più illusoria: il maschio cerca nell'eros la conferma di sé, la femmina cerca la maternità, ognuno dei due ha bisogno dell'altro per soddisfare una necessità egoistica.

D'altra parte nel cieco desiderio di maternità delle cavalle non c'è alcuna tenerezza, nessuna dolcezza. Il fuoco del desiderio entra nelle midolla delle cavalle principalmente a primavera, quando il tepore della stagione spinge la natura a risvegliarsi alla vita, ma nelle loro folli

galoppate le cavalle in calore sono sempre dirette verso il nord, la loro corsa ha sempre lo sfondo di cieli settentrionali neri di nuvole e di pioggia.

Questo cielo cupo è carico di suggestioni simboliche: è un analogo sensibile dell'oppressione causata dal desiderio che non lascia spazio ad altro, che alimenta frustrazione, che genera la sofferenza fisica derivante da un bisogno insoddisfatto. Nello stesso tempo, evocando il freddo e lo spegnersi della luce, esso è anche un analogo sensibile della morte, simbolicamente suggerisce che l'istinto che porta a riprodurre la vita corre verso la morte.

Analogo sensibile della morte è anche l'ippomane, il veleno prodotto dall'inguine delle cavalle in calore che associa l'eros alla magia, ai sortilegi delle streghe, a conferma del carattere avvelenato malefico amorale dell'eros.

### **Il debito di Virgilio Georg. III 470-566 verso Lucrezio VI 1090-1286**

Nell'exkursus finale del libro III Virgilio è chiaramente in debito con il finale del libro VI di Lucrezio.

Anche in questo caso Virgilio riduce drasticamente le dimensioni del discorso lucreziano (da 196 a 96 versi) e muta il punto di vista.

Lucrezio, come sempre, inizia con una trattazione "scientifica" (VI 1090-1102) richiamando alla memoria che ci sono atomi vitali e atomi apportatori di malattia e morte per l'uomo e per gli animali, e spiegando come l'improvvisa e casuale presenza di questi ultimi renda infetta l'aria (*fit morbidus aer*, 1097); ci informa, poi, che la *morbida vis* degli atomi mortiferi talvolta viene da lontano, come le nubi o la nebbia vengono in cielo, spesso invece ha origine dalla terra stessa, quando, zuppa di piogge fuori stagione, marcisce e ribolle sotto il sole.

Il discorso prosegue con l'osservare che gli uomini sono diversi per aspetto fisico e colore della pelle nelle quattro parti della terra (VI 1103-1137), perciò stanno bene dove sono nati e rischiano di mettere a repentaglio la loro salute quando vanno in luoghi diversi da quelli di casa loro.

Anche le malattie sono specifiche delle diverse stirpi umane (la lebbra, ad esempio, è una malattia tipica dell'Egitto), ogni stirpe ha i suoi punti deboli, in cui è più vulnerabile. Tuttavia i germi – a Lucrezio manca un vocabolo preciso per indicare i germi delle malattie, lui dice *semina rerum quae sint morbo mortique* – si spostano e quando un'aria infetta giunge nella zona climatica a cui siamo abituati, ce la rende estranea e pericolosa.

Gli agenti dell'infezione cadono nell'acqua o si depositano sulle messi o su altri alimenti, oppure rimangono sospesi nell'aria e vengono assorbiti nel corpo tramite la respirazione. Lo stesso meccanismo di contagio opera nelle epidemie degli animali.

Alla fine di questa spiegazione Lucrezio conclude che non fa differenza che sia l'uomo a spostarsi in luoghi per lui inconsueti o che il contagio arrivi portato dall'aria.

Alla spiegazione "scientifica" del contagio segue la descrizione della peste in Atene.

Come ben si sa, è la peste di cui parla Tucidide, sviluppatasi durante la guerra del Peloponneso. Lucrezio procede ancora "scientificamente", descrivendo i sintomi iniziali, il decorso della malattia, i rimedi aleatori e d'effetto incerto (vv. 1118-1229), tuttavia la sua descrizione è lontanissima dalla freddezza asettica di una trattazione scientifica. L'esattezza dei particolari conduce a una specie di iper-realismo di atroce intensità drammatica.

Solo nella parte finale, dal v. 1230 al 1286 (ma fra il v. 1246 e il 1247 c'è probabilmente una lacuna), il discorso viene portato sul piano morale, sul venir meno di ogni sentimento di umana solidarietà, sullo sconforto di una popolazione che si sente abbandonata dagli dèi, sulla violazione della *pietas* religiosa nelle esequie funebri.

Fra la descrizione della malattia e la considerazione dei suoi effetti sul piano morale non c'è alcuno stacco, le conseguenze morali dell'epidemia rappresentano il diapason di una climax dell'orrore che Lucrezio sviluppa per mezzo dell'accumulo di particolari inerenti a condizioni di atroce sofferenza fisica, insistendo sull'abnorme quantità di morti causata dall'epidemia,

sull'angoscia derivante dalla sofferenza fisica e dal presentimento di dover morire, sul terrore della morte ingigantito fino all'ossessione dalla presenza di caterve di cadaveri.

La paura della morte, contro cui nel finale del terzo libro Lucrezio aveva fatto ricorso a tutte le argomentazioni che la ragione può mettere a disposizione per questo scopo, era un'idea astratta, anche se profondamente radicata in un istinto di sopravvivenza anteriore alla ragione e perciò ostinata e pervicacemente resistente ai ragionamenti che avrebbero dovuto domarla.

Nel finale del libro VI la morte è un fatto spaventevolmente materiale, è sudore, vista annebbiata, alito cattivo che odora di putrefazione, difficoltà di respirazione, tosse, rantoli, ulcere, emorragie, sete patologica etc.

In questi particolari sgradevoli e ripugnanti si avverte il disgusto per la corruzione del corpo, l'angoscia per la sua dissoluzione in materia infetta.

Il ragionamento puramente astratto che la morte non ci riguarda perché non ci troveremo mai nella condizione di essere coscientemente a tu per tu con essa – quando c'è la morte non ci siamo più noi e viceversa – risulta assolutamente inadeguato sia a dare un senso al percorso di atroce sofferenza che conduce al nulla della morte sia a fronteggiare il panico che prende l'uomo di fronte alla certezza di essere sul punto di precipitare in quel nulla.

Il messaggio che giunge a noi da questa grandiosa rappresentazione del trionfo della morte è l'inadeguatezza degli sforzi umani ad arrivare al controllo razionale delle cose.

Virgilio segue le orme di Lucrezio nel dare rilievo agli orridi particolari della corruzione fisica dovuta alla malattia e nel personificare la morte nella miriade di animali morti di ogni specie. In altre parole, egli riceve da Lucrezio le suggestioni fantastiche e poetiche delle sue visioni di morte, ma la domanda che pone al centro della sua rappresentazione della pestilenza: *quid labor aut benefacta iuvant?* pone il problema morale sollevato dalla pestilenza in modo molto diverso da quello di Lucrezio.

Infatti Virgilio non mette in primo piano la difficoltà di mantenere il controllo razionale e quindi una misura umana dignitosa di fronte all'orrore del dilagare della morte; egli denuncia piuttosto la violazione di un tacito patto comunemente ritenuto implicito nei rapporti fra l'uomo e la divinità: fai bene e avrai bene, gli dèi – dio – puniscono gli empi e proteggono i buoni.

Osserviamo che una posizione di questo genere non corrisponde all'ortodossia stoica: per lo stoico il male può esistere solo sul piano morale mentre la sofferenza fisica o morale, se incolpevole, non è male e non turba la serenità del saggio. Allo stesso modo in cui dalla provvidenza divina non dobbiamo aspettarci che dia il male ai cattivi e tuteli i buoni, ancor meno sarebbe lecito chiedere al dio degli stoici che dia il bene agli amici e il male ai nemici, come fa Virgilio in un altro punto, al verso III 513.

Quando Virgilio si chiede:

*quid labor aut benefacta iuvant? quid vomere terras  
invertisse gravis? atqui non Massica Bacchi  
munera, non illis epulae nocuere repostae:  
frondibus et victu pascuntur simplicis herbae,  
pocula sunt fontes liquidi atque exercita cursu  
flumina, nec somnos abrumpit cura salubris.*

(Georg. III 525-30)

esprime sgomento di fronte a un male gratuito, che colpisce esseri del tutto incolpevoli sia perché per la loro stessa natura sono al di fuori delle regole morali, sia perché a modo loro hanno agito bene, hanno lavorato con fatica.

È sufficiente questa domanda a mettere in crisi la fiducia nell'ordine cosmico e provvidenziale della natura?

La decisione di Giove di porre fine all'età dell'oro poteva essere razionalizzata e interpretata come volontà di bene nei confronti dell'uomo; ma quale volontà di bene può esserci nella strage

gratuita di esseri incolpevoli? È possibile dare un senso positivo al flagello di un'epidemia mortale e alle indicibili sofferenze che essa infligge per portare alla morte?

Le domande di Virgilio, poste al centro della digressione sulla pestilenza, non sono seguite da una risposta ma dalla ripresa della rappresentazione dell'orribile devastazione apportata dall'epidemia, quasi a significare il silenzio degli dèi e l'impotenza dell'uomo.

Gli dèi sono chiamati in causa indirettamente due volte, ai vv. 486-493 e 531-33.

Nel primo caso l'attenzione del poeta è focalizzata sull'*hostia* pronta al sacrificio che stramazza al suolo moribonda prima di essere sacrificata o che, sacrificata, non versa sangue dalla gola tagliata ma putridume quasi asciutto e, aperta, presenta viscere inutilizzabili per essere interpretate dai sacerdoti. Nel secondo caso lo sguardo del poeta si posa sui bufali, usati per sostituire giovenche ormai introvabili durante i riti in onore di Giunone.

Gli dèi non proteggono neppure gli animali a loro consacrati, li abbandonano a una fine molto peggiore della morte rituale o sembrano del tutto indifferenti alla presenza indecorosa di animali fuori posto nei riti a loro dovuti.

L'assenza degli dèi in queste circostanze diventa l'emblema di un'assenza assoluta: il mondo reso deserto dalla pestilenza è un mondo in cui non è più possibile appellarsi alle leggi divine, cercare in esse un sostegno per agire bene e avere bene.

Vacilla anche la fiducia nella capacità dell'uomo di arrivare al controllo razionale della realtà, poiché l'osservazione che gli animali sono naturalmente moderati, non bevono vino, non si abbandonano agli stravizi, si nutrono di semplice erba, non hanno preoccupazioni, indirettamente mette in crisi anche l'ideale puramente umano del saggio, capace di capire il valore della semplicità e delle cose essenziali oltre la corruzione e le ubbie della civiltà. Infatti, se questa semplicità non salva gli animali, anche per l'uomo sarà problematico trovare salvezza nel recupero di una sua semplicità, più complessa e tanto più faticata di quella naturale degli animali.

Si direbbe che attraverso percorsi diversi Virgilio e Lucrezio arrivino a constatare l'assoluta impossibilità di razionalizzare e giustificare la malattia e la sofferenza: né il progetto laico, "illuminista", di Lucrezio, basato sulla fede nella ragione, né il recupero da parte di Virgilio di una religiosità che sfuma dalle forme tradizionali della teologia del mito a forme filosofiche più moderne, riescono a reggere l'urto con la *culpa naturae*.

### **L'enigmatica favola di Aristeo**

Mettiamo ora da parte la prospettiva limitata del brano antologico e cerchiamo di recuperare la visione generale dell'opera.

Cosa significa il fatto che Virgilio abbia collocato il libro più lucreziano delle *Georgiche*, quello in cui egli riprende i temi più drammatici di tutto il *De rerum natura*, dopo aver definito la propria diversità rispetto a Lucrezio (*Georg.* II 490-494) ma in una posizione all'interno delle *Georgiche* tale da dare un particolare risalto a questi contenuti?

Crediamo che Virgilio abbia reso un secondo omaggio a Lucrezio riconoscendo che egli ha toccato una dolorosa verità portando in luce la *culpa naturae*, anche se la constatazione che la natura è colpevole nei confronti dell'uomo non induce Virgilio a seguire nuovamente Lucrezio nella *ratio* di Epicuro.

Il libro III si chiude sul *sacer ignis* che divora le membra infette degli animali contagiati e, di fronte all'oscenità della sofferenza fisica, nella malattia sembra impossibile continuare a percepire nel cosmo la presenza del logos divino, sembra impossibile che gli dèi possano ancora essere considerati garanti di un ordine cosmico volto al bene, così come sembra altrettanto impossibile riuscire a dominare una tragedia di questo genere con i mezzi umani della ragione. Ma le *Georgiche* non si concludono con il trionfo della morte provocato da un'epidemia: il libro IV apre la vista su prospettive molto più serene.

Questo ovviamente non risolve il problema. Anche in Lucrezio la natura si presenta alternativamente come potenza di forze brutalmente distruttive o come modello su cui il saggio deve plasmare le proprie regole di vita (bisogna seguire la natura per essere felici, la frugalità e la semplicità del saggio hanno una base naturale).

L'intero poema lucreziano oscilla fra l'esaltazione della ragione e il senso di disfatta della ragione e, nel finale del libro VI quest'ultimo sembra prendere il sopravvento. Al contrario, l'ultimo messaggio proveniente dalle *Georgiche* sembra condurre il gioco di chiaroscuri fra pessimismo e speranza sotteso all'intera opera ad una conclusione più fiduciosa e positiva; nello stesso tempo questo messaggio positivo ci viene offerto in una forma allusiva e sfuggente, al punto da farci venire il dubbio che la conciliazione, risultato di un sorvegliatissimo e classicissimo dominio formale, sia più apparente che reale.

Infatti la parola *fine* viene affidata alla favola di Aristeo, che Gian Biagio Conte definisce "enigmatica"<sup>3</sup> per la resistenza che oppone a spiegazioni univoche.

Tralasciamo di affrontare l'inesplicabile rebus filologico suscitato dalle note di Servio, su cui basterà dare ai nostri alunni il minimo indispensabile d'informazioni<sup>4</sup>; qualunque siano state le sue vicissitudini, il testo ci è arrivato in forma compiuta e su questa forma dobbiamo esercitare la nostra interpretazione.

La maggior parte dei commentatori ritiene che la favola di Aristeo non abbia un significato puramente decorativo, non sia solo un bel racconto che inaspettatamente conclude in modo insolito un poema didascalico, come mai era avvenuto prima; ritiene invece che sia una sorta di discorso conclusivo dell'intero poema.

Questa posizione è perfettamente coerente con l'indirizzo seguito ormai da molti anni nell'interpretazione delle *Georgiche*.

Il significato del poema è stato cercato in un'analisi strutturalista che ha vivisezionato il testo tentando di portare alla luce la rete di relazioni che per assonanza o per contrasto, sul piano dell'intonazione sentimentale come su quello delle idee, collega fra di loro le varie parti del tutto: un finale che rimanesse al di fuori di questa rete di relazioni sembrerebbe un corpo estraneo.

I significati riposti della favola emergono innanzi tutto dalla struttura narrativa.

Come si sa, la favola di Aristeo, come il carne LXIV di Catullo, è un epillio costruito con la tecnica alessandrina del racconto entro la cornice di un altro racconto.

In questa tecnica narrativa a incastro il significato dell'insieme scaturisce dal confronto-contrasto fra la narrazione che fa da cornice e la narrazione contenuta entro la cornice.

Ad esempio, nell'epillio di Catullo il tema di entrambe le narrazioni sono le nozze fra un essere mortale e una divinità: nel racconto-cornice il mortale Peleo sposa la dea Teti, nel racconto contenuto nella cornice la mortale Arianna diventa la sposa del dio Dioniso.

Nella loro simmetria le due storie divergono su alcuni particolari importanti: la storia di Peleo e Teti è la storia, lineare e senza ombre, di un fidanzamento e di un matrimonio fra persone di altissimo rango.

---

3 G.B. Conte, *Virgilio: il genere e i suoi confini*, Milano 1984, cap. II "Aristeo e le *Georgiche*. Struttura narrativa e funzione didascalica di un mito", pp. 43-53.

4 Servio dice che, dopo il suicidio di Cornelio Gallo, Virgilio cambiò il finale del libro IV sostituendo la favola di Aristeo alle *laudes Galli*. L'orientamento generale dei commentatori è di ritenere ingiusto ignorare la notizia di Servio. Si ammette che ci sia stato qualche cambiamento nel finale, del quale si trovano anche tracce visibili nel testo, tuttavia la notizia di Servio non può essere presa alla lettera per diversi buoni motivi di natura cronologica e contenutistica. Sappiamo che nel 29 a.C., nella città di Atella, Virgilio lesse le *Georgiche* ad Ottaviano, di ritorno dall'oriente dopo la vittoria di Azio (31 a.C.), perciò il poema doveva essere completato nel 29. Gallo però si suicidò solo nel 27. Questa sfasatura di tempi dovrebbe condurci alla conclusione che Virgilio in tempi diversi scrisse due diversi finali del poema, ma di questo non c'è notizia e non sembra affatto probabile. D'altra parte la favola di Aristeo occupa uno spazio di circa 240 versi, è impensabile che le lodi di Gallo fossero così estese, considerato che quelle di Ottaviano hanno un'estensione molto minore. Virgilio avrà sicuramente eliminato le *laudes Galli* dopo il suicidio del suo amico ma queste lodi dovevano occupare uno spazio molto più limitato, compatibile con la presenza della favola di Aristeo. Su tutta la questione cfr. *Appendix 7* di B. Otis, *Virgil. A study in civilized poetry*, Oxford 1964, pp. 408-413.

Nella storia di Arianna emerge un tema assente nella storia di Peleo e Teti, quello della colpa e della punizione: Teseo, colpevole di aver rotto la *fides* del *foedus* amoroso con Arianna, è punito dagli dèi che lo fanno diventare la causa della morte del padre. Arianna, vittima del suo tradimento, è risarcita dall'incontro con Dioniso che fa di lei la sua sposa.

Entrambe le storie testimoniano un'età remota in cui l'umanità incorrotta era molto vicina al livello di perfezione divina, cosicché gli dèi non disdegnavano di mescolarsi agli uomini o d'imparentarsi con loro e, nel caso che gli uomini si macchiassero di una qualche colpa (come accade a Teseo), gli dèi facevano giustizia. Al contrario, il mondo contemporaneo a Catullo è precipitato in un livello tale di corruzione che gli dèi disgustati lo hanno abbandonato a se stesso.

Le coordinate che ci danno il senso complessivo dell'epillio sono da ricercarsi nell'invocazione commossa agli eroi, collocata quasi all'inizio:

*O nimis optato saeclorum tempore nati  
heroes, salvete, deum genus! O bona matrum  
progenies, salvete iter<um...  
vos ego saepe, meo vos carmine compellabo*  
(Catullo LXIV 23-23b-24)

e nella conclusione, con la sconsolata constatazione che sono finiti i tempi in cui gli dèi ritenevano gli uomini degni di essere da loro frequentati:

*praesentes namque ante domos invisere castas  
heroum, et sese mortali ostendere coetu,  
caelicolae nondum sprete pietate solebant.*  
(Catullo LXIV 384-86).

Capiamo che, attraverso i miti di Peleo e Teti e di Arianna e Teseo, Catullo vuol dare voce alla sua nostalgia per il mondo degli eroi e alla sua desolazione per l'aridità, la volgarità e la corruzione della sua epoca, che hanno spinto gli dèi a distogliere dagli uomini la loro *iustificatio mens*.

In Catullo le due narrazioni sono equivalenti per lunghezza ma diverse per intonazione. Nella prima la nostalgia per l'epoca incontaminata degli eroi assume le forme della rievocazione di un mondo meravigliosamente giovane, avventuroso e innocente, dove c'è solo bellezza e virtù; nella seconda l'età eroica, pur idealizzata, è rappresentata con un chiaroscuro drammatico, l'amore si associa al delitto e al tradimento, la colpa richiede punizione.

Anche lo sviluppo narrativo è diverso, più semplice nel racconto-cornice che si sviluppa in modo lineare seguendo l'ordine cronologico degli eventi: incontro dei futuri sposi nell'occasione straordinaria del primo viaggio della prima nave, festa di nozze, canto delle Parche presenti alla festa, che è nello stesso tempo epitalamio per gli sposi e profezia della guerra di Troia e delle prodezze di Achille, il più eroe fra gli eroi.

La linearità del racconto subisce una temporanea battuta d'arresto a causa dell'incastro al suo interno del secondo mito, situato all'incirca nella parte centrale del secondo segmento (la festa di nozze).

Nel racconto contenuto nella cornice il percorso narrativo si fa più complesso, sia perché all'interno della narrazione vera e propria s'innesta lo squarcio lirico in cui Arianna dà voce in prima persona alla sua disperazione, sia perché il racconto non segue l'ordine cronologico degli eventi ma, per così dire, incomincia dal penultimo capitolo, nel momento in cui Arianna si risveglia sola e si rende conto di essere stata abbandonata, prosegue con una specie di flash-back con la narrazione dell'antefatto che ha condotto Arianna a trovarsi sola su un'isola deserta, dopodiché si apre il lungo intermezzo lirico del suo lamento. Quando il racconto riprende, si biforca in due storie parallele: la punizione di Teseo e il trionfo di Arianna salvata da Dioniso.

I due racconti sono comunque complementari in quanto contribuiscono all'affresco dell'età eroica, "virtuosa" anche quando i suoi protagonisti incorrono in gravi errori: Teseo è sleale verso Arianna, Arianna per amore dello straniero tradisce la sua famiglia e uccide il fratello, tuttavia il contenuto della narrazione contenuta entro la cornice è sintetizzato nella formula *heroum virtutes*:

*haec vestis priscis hominum variata figuris  
heroum mira virtutes indicat arte*  
(Catullo LXIV 50-51).

Questo particolare dovrebbe indurci a riflettere su come Catullo intende la purezza dell'età eroica, evidentemente non nel senso che il comportamento degli eroi è sempre irreprensibile dal punto di vista morale. D'altra parte neppure quello degli dèi è tale, tuttavia gli dèi ascoltano le preghiere degli uomini (per lo meno ascoltano le preghiere di Arianna), puniscono il male, ricompensano chi ne è vittima.

Fa parte dei privilegi dell'età eroica, oltre alla vitalità, allo spirito di avventura, allo spazio offerto a imprese gloriose (varare la prima nave, combattere la guerra di Troia) anche – soprattutto – il fatto che gli uomini conservano ancora la *pietas* religiosa e per questo motivo vivono in un mondo non ancora abbandonato dagli dèi.

La presenza divina è garante di una legge morale certo un po' approssimativa dal punto di vista di chi ha imparato a considerare la morale da una prospettiva kantiana, ma comunque sufficiente a far sì che la bellezza dell'età eroica trovi una sua misura etica.

Virgilio deve aver molto amato il carme LXIV di Catullo. Lo deduciamo dal fatto che se n'è ricordato in due punti dell'Ecloga IV.

Ai versi 45 ss. il canto delle Parche riprende le parole dell'analogo canto del carme LXIV:

Catullo:

*currite ducentes subtegmina, currite fusi*

ripetuto più volte come *Leitmotiv* del canto, fino alla conclusione:

*talia praefantes quondam felicia Pelei  
carmina divino cecinerunt pectore Parcae*  
(LXIV 382-83)

Virgilio:

*"Talia saecla" suis dixerunt "currite fusi  
concordes stabili fatorum numine Parcae.*  
(*Buc.* IV 46-47)

e, nel finale:

*cui non risere parentes  
nec deus hunc mensa, nec dea dignata cubili est.*  
(*Buc.* IV 62-63)

Il tema catulliano dell'umanità dei tempi eroici, degna di convivere con gli dèi, viene rovesciato nel tema virgiliano secondo cui è l'amore dei genitori a elevare l'uomo fino al livello degli dèi. Inoltre le parole con cui Virgilio alla fine del libro I delle *Georgiche* depreca il sovvertimento dell'ordine morale causato dalle guerre civili richiamano alla memoria ancora il carme LXIV:

Virgilio: *quippe ubi fas versum atque nefas* (Georg. I 506)

Catullo: *omnia fanda nefanda malo permixta furore* (LXIV 405).

Con questo non vogliamo dire che Virgilio imiti Catullo, ma che si sia riconosciuto nella nostalgia di Catullo per l'età eroica e nella deprecazione del presente, tema comune anche a Lucrezio, per Virgilio figura più autorevole di Catullo.

Nella favola di Aristeo, la storia che funge da cornice e quella contenuta nella cornice sono costruite in modo tale da svilupparsi parallelamente fino alla conclusione, che invece ha un esito opposto: in entrambi i casi ci troviamo di fronte a un eroe che ha subito una perdita e deve superare una prova per recuperare quello che ha perso.

In un caso Orfeo fallisce nel superamento della prova perché viola la prescrizione impostagli da Proserpina, nell'altro Aristeo ha successo perché adempie scrupolosamente le prescrizioni divine.

Impostato così, il problema sembrerebbe di facile soluzione: in realtà la narrazione è sufficientemente ambigua per dare adito a interpretazioni diverse.

Si sa che Virgilio ha elaborato il mito di Aristeo con molta libertà collegandolo a quello di Orfeo con il quale in precedenza non aveva mai avuto alcuna relazione<sup>5</sup>. Ci sembra che questo sia un elemento in più per supporre che Virgilio abbia plasmato il mito in modo originale proprio perché potesse diventare veicolo del messaggio che il poeta gli affida, ma quali elementi ci offre il testo per decodificare questo messaggio?

Gian Biagio Conte ritiene che la chiave debba essere cercata a partire dalla fisionomia di Orfeo: Virgilio tralascia tutto ciò che potrebbe ricondurre la figura di Orfeo a forme di misticismo religioso – questo non ci stupisce, Virgilio aveva fatto la stessa scelta a proposito di Demetra-Cerere – ma dà forte risalto al fatto che Orfeo sia un poeta, anzi sia l'inventore stesso della poesia.

Virgilio avrebbe dunque associato Orfeo ad Aristeo in quanto entrambi appartengono alla categoria degli eroi civilizzatori: uno ha insegnato agli uomini la poesia, l'altro apicoltura.

Orfeo, protagonista di una storia d'amore tragica, fa del cantare il suo amore sfortunato l'unico scopo della vita, e per questo sarebbe l'emblema non della poesia in astratto e in generale ma specificamente della poesia elegiaca.

Secondo Conte "se la chiusura delle *Georgiche* pone in scena la figura mitica di un poeta *par excellence*, molti indizi contestuali, in primis Ecl. X, inducono a trattare questi versi come una riflessione sulla poesia"<sup>6</sup>.

Il fallimento di Orfeo assumerebbe quindi il significato del fallimento della poesia elegiaca che "nata per consolare l'infelicità della passione amorosa non può che farsene rispecchiamento doloroso"<sup>7</sup>, mentre la figura di Aristeo, non solo inventore dell'apicoltura ma coltivatore di messi e di alberi e allevatore di bestiame, quindi contadino completo, in contrapposizione ad Orfeo, diventerebbe emblema dei contenuti della poesia didascalica e, per questa via, simbolo di questa stessa poesia.

In conclusione, secondo Conte la contrapposizione Orfeo-Aristeo ci riporterebbe alla contrapposizione *amor-labor*, valida tanto sul piano formale dei generi letterari (poesia elegiaca

---

5 Cfr. B.Otis, *op. cit.*, pp. 208-09: "L'accurata analisi di Eduard Norden dimostra l'originalità dell'uso delle fonti da parte di Virgilio in questo episodio in modo tale da non ammettere discussioni. Nessuno prima di Virgilio aveva collegato alla *bougonia* la storia di Aristeo, il mitico *theios aner* inventore dell'apicoltura. Nessuno aveva legato il tema di Aristeo al tema di Proteo, soprattutto nessuno aveva accoppiato la storia di Aristeo a quella di Orfeo. Che Euridice avesse incontrato il fatale serpente fuggendo da Aristeo, sembra proprio un'invenzione virgiliana".

6 G.B. Conte, *op. cit.*, p. 50.

7 G.B. Conte, *op. cit.*, p. 49.

*versus* poesia didascalica) quanto su quello contenutistico della materia del poema (superamento della prospettiva incentrata sulla passione d'amore per accedere a una visione della vita moralmente superiore).

Ci sembra che un'interpretazione di questo genere trascuri di cercare una risposta alle tensioni sottese al testo e rimaste in sospenso, perciò ci pare più persuasiva l'interpretazione di Brook Otis, impegnata nello strenuo tentativo di conciliare ogni aporia attraverso un'analisi puntuale del testo, passato al setaccio parola per parola.

Secondo Otis il messaggio che Virgilio ci trasmette attraverso l'epillio finale è che l'uomo è, per così dire, al centro di una vasta rete di simpatia cosmica e legge morale: nel cuore delle cose c'è *iustitia e humanitas*<sup>8</sup>.

Vediamo quali sono i punti salienti attraverso cui si sviluppa l'esegesi di Otis.

Secondo Otis l'epillio finale ha il compito di superare i limiti del simbolismo agricolo delle *Georgiche*.

Il contrasto fra la rappresentazione degli animali vittime dell'*amor* e della pestilenza nel libro III e la società ideale delle api (asessuate, immortali, totalmente dedite al bene comune) nel libro IV contiene implicitamente la morale che il *labor* è superiore all'*amor*. Ma Virgilio non può dire semplicemente che "lo stato 'ideale' delle api è il naturale correttivo della passione e della mortalità e perciò il principio naturale della resurrezione"<sup>9</sup> per il fatto che sarebbe grottesco proporre all'uomo di modellarsi sull'esempio di una società d'insetti. La resurrezione, da intendersi tanto nel senso di catarsi morale quanto di conciliazione con l'idea della morte, non è un principio naturale ma una conquista morale, perciò "c'è un punto in cui l'uomo deve riemergere dai simboli e, per così dire, deve correggerli e illuminarli con il suo personale intervento"<sup>10</sup>.

Otis riprende lo schema interpretativo dell'epillio proposto dal Norden e dal Saint Denis<sup>11</sup> e lo approfondisce attraverso una puntuale analisi della struttura narrativa e del testo stesso.

Secondo questo schema la chiave di volta dell'intera narrazione è il responso oracolare di Proteo, quindi la storia di Orfeo. Il racconto che fa da cornice ruota intorno al racconto contenuto nella cornice; quest'ultimo è molto più breve, 75 versi rispetto ai 171 della cornice, ma la brevità è proporzionale alla sua concentrazione e intensità.

Virgilio ha voluto sottolineare la differenza fra i due momenti narrativi attraverso una scelta di stile diversa per l'uno e per l'altro. Lo stile del racconto-cornice è epico, relativamente oggettivo, più vicino a Omero che all'*Eneide*. Manca in questo racconto il tocco virgiliano che Otis definisce come "the still sad music of humanity"; esso è in contrasto non solo con l'*Eneide* ma anche con le *Georgiche* e con la maggior parte delle *Bucoliche*.

Lo stile dell'*Orfeo* invece è soggettivo, è diverso da quello dell'*Aristeo* e dallo stile epico di Omero in generale, come lo è dall'episodio di Arianna nel carme LXIV; è conforme a una narrazione che per certi versi si può catalogare come un'elegia ellenistica (presenta caratteri narrativi – ellitticità, asimmetria – propri di questo genere di narrazione) ma nello stesso tempo ha caratteri propri più vicini a certi passaggi delle *Bucoliche* (il canto di Damone nell'Ecloga VIII) che all'elegia alessandrina.

Le differenze stilistiche riflettono una differenza di significato: le due narrazioni non sono semplicemente speculari, come nel carme LXIV di Catullo, ma complementari. Aristeo è personaggio privo di consistenza, si muove in un mondo irreali e fiabesco: quando prende

---

8 B. Otis, *op. cit.*, p. 213.

9 B. Otis, *op. cit.*, p. 188.

10 B. Otis, *op. cit.*, p. 190.

11 B. Otis, *op. cit.*, p. 193 nota: "A grandi linee questo schema interpretativo dell'*Aristeo* corrisponde a quelli di E. Norden, *Orpheus und Eurydice*, «Sitzungsberichte Preuss. Akad. Phil. Hist. Klasse» (1934), pp. 626 ss. e di E. de Saint-Denis (*Virgil, Géorgiques*, Budé ed. 1956). Comunque, esso è stato elaborato in maniera affatto indipendente da quelli".

coscienza della colpa per cui è stato punito, compie diligentemente l'espiazione richiesta senza un vero pentimento. Orfeo invece è protagonista di un'autentica tragedia umana.

La vicenda di Orfeo dimostra che "l'uomo è capace nel contempo di un'arte che commuove ciò che per definizione non si fa commuovere e di una passione che perde ciò che l'arte ha conquistato<sup>12</sup>". La morale che scaturisce dalle contrapposte vicende di Aristeo e di Orfeo è che l'uomo deve imparare a controllare razionalmente le sue passioni e può avere l'appoggio del logos che pervade il mondo: quando si verificano queste felici circostanze, egli può riconquistare un rapporto armonico con la natura e con se stesso.

---

12 B. Otis, *op. cit.*, p. 212.