

ÉMERGENCE DU SUJET
DANS LE PAYSAGE BUCOLIQUE
(SANNAZAR ET THÉOCRITE)

par

CARLO VECCE

Si on peut considérer l'*Arcadie* de Jacques Sannazar comme une des œuvres de fondation de la littérature européenne moderne, il faut préciser qu'il ne s'agit pas seulement de la fondation d'une tradition littéraire, ou d'un genre, mais du répertoire d'une nouvelle *imagery*. Au XVI^e siècle, avec le déguisement du courtisan en berger, l'*Arcadie* était devenue un véritable manuel de mœurs, de rituels de la civilisation courtisane italienne, dans la phase de passage de cette civilisation de l'Italie à l'Europe. Le monde bucolique était ainsi une utopie de l'âge d'or qui guidait le regard européen vers le nouveau monde découvert par Christophe Colomb, l'*Arcadie* américaine, le mythe d'une humanité originaire, non corrompue par la civilisation et la société, vivant encore dans un état d'harmonie avec la nature.

Dans cette alternative moderne à l'utopie chevaleresque le héros est le berger, un nouveau type de chevalier errant, qui marche sans cesse dans les plaines et les pâturages des monts d'*Arcadie*. Il ne cherche plus rien, ni le Graal ni même la conquête érotique de la dame ou la gloire des armes. Le temps y passe sans temps. Les aubes succèdent aux couchers de soleils. Les activités des bergers sont rangées dans un ordre bien défini de mouvements, un code rituel, une chorégraphie.

Bien sûr, avant l'*Arcadie* de Sannazar il faut rappeler la renaissance de l'églogue dans l'humanisme, après une longue tradition médiévale de lecture allégorique des Bucoliques de Virgile. Le genre renaît en latin avec Dante (la correspondance bucolique avec Giovanni del Virgilio), Pétrarque et Boccace, et en langue vernaculaire avec Leon Battista Alberti, et surtout avec des poètes siennois et florentins au Quattrocento : Francesco Arsocchi, Jacopo Fiorino, Jacopo Tolomei, Girolamo Benivieni, Luca et Bernardo Pulci. C'était une production littéraire bien répandue dans les

cours de la Renaissance, notamment à Ferrare, avec Matteo Maria Boiardo (auteur d'églogues en latin et en langue vernaculaire), mais aussi avec l'enseignement de Guarino. Mais il s'agissait là exclusivement de poésie, très liée à l'imitation de Virgile, avec ses dialogues entre bergers, chants amébéés, et parfois chants solitaires d'amour désespéré. Le paysage y est présenté de façon très conventionnelle, avec des indications sommaires du milieu où évoluent les bergers, mais sans engendrer établir de relations réelles avec eux, et surtout sans aucune précision de détail : montagnes, fleuves et sources, pâturages, herbes et fleurs, arbres.

C'est seulement dans les passages au genre lyrique qu'on peut trouver une relation entre personnages et paysages : surtout dans les chants solitaires, déclaration d'un amour qui va naître ou expression du désespoir d'avoir été repoussé par la nymphe aimée. Ici le modèle est, bien sûr, Pétrarque, avec les poèmes du *Canzoniere* associés à un contexte naturel, de la célébration du souvenir de Laura dans *Chiare fresche e dolci acque* à la pérégrination solitaire de *Solo e pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi e lenti*. Le mythe de Vacluse, en particulier, devient l'archétype du paysage poétique à la Renaissance, et est naturellement conçu comme un paysage bucolique. Le poète y parle à la nature, son principal interlocuteur, son destinataire, son public. Il se plaint aux montagnes, aux forêts, dans la *canzone alla disperata*, qui va devenir un genre très commun dans la tradition lyrique italienne entre Trecento et Quattrocento, de Saviozzo à Giusto de' Conti.

Mais ce paysage « lyrique » n'est pas encore entré dans l'histoire. Il reste comme suspendu dans la poésie. Le premier écrivain qui le fait entrer dans des structures narratives (et y fait entrer aussi les églogues et le genre bucolique lui-même) est en effet Boccace, dans la *Commedia delle ninfe fiorentine* ou *Ameto*. Ses descriptions de lieux sont très précises, par exemple dans l'évocation du jardin de Pomone (*Ameto*, ch. XXVI) ; trop précises, parfois, influencées à la fois par l'héritage des descriptions littéraires anciennes (des *Metamorphoses* d'Ovide au *De raptu Proserpinae* de Claudien), et par le goût décoratif surabondant du gothique international. Son jardin devient ainsi un catalogue botanique improbable de fleurs, d'arbres, de plantes rares.

Pour arriver à une véritable « invention » du paysage bucolique moderne, lié à l'invention du sujet (auteur et acteur) d'une histoire, il faut alors arriver à Sannazar. On est à Naples, à la fin des années « 70 » du Quattrocento. C'est un moment de splendeur du règne du roi Ferdinand d'Aragon. La cour est fréquentée par de grands humanistes comme Giovanni Pontano, Giovanni Albino, Francesco Patrizi, et le secrétaire du roi lui-même, Antonello Petrucci, ancien élève de Laurent Valla. Les arts y fleurissent avec l'architecture (le nouveau Château royal, avec l'arc de triomphe de Laurana), la sculpture (les portes en bronze du château, la complainte du

Christ mort de Guido Mazzoni, les ateliers de travail du marbre), la peinture (la tavola Strozzi, mais aussi l'importation d'œuvres de peintres flamands), la musique (dans la chapelle royale elle-même, avec des musiciens comme Jean Tinctoris, Josquin des Prés et Franchino Gaffurio).

Des fonctionnaires de la cour, qui proviennent des rangs sociaux d'une petite aristocratie en décadence, commencent à écrire des églogues : notamment Pietro Jacopo de Jennaro, qui est en relation avec Ferrara et avec un poète bucolique siennois comme Filippo Galli. Le jeune Sannazar débute lui aussi avec des églogues conventionnelles (conservées aujourd'hui dans les mêmes manuscrits que celles de de Jennaro).

Le changement arrive quand, quelques années plus tard, vers 1484, Sannazar décide de recueillir les églogues qu'il avait déjà écrites, et de composer un « livre » d'églogues (au début intitulé *Aeglogarum liber*) ou les poèmes sont parfaitement encadrés dans des proses narratives (comme dans la *Vita nova* de Dante, et l'*Ameto* de Boccace, qui sont les plus importants modèles modernes de Sannazar). C'est la naissance de l'histoire, de la structure du roman pastoral. Sannazar, dans cette première rédaction (en dix proses et dix églogues), l'appelle tout simplement *Arcadio* (et pas *Arcadia*) : c'est le nom du livre, et pas de la région du Péloponnèse : en latin, *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus*, ou en langue vernaculaire *Libro pastorale nominato Arcadio*.

La première question textuelle abordée par Sannazar, au début de la composition de l'œuvre, est donc la question de l'*inventio* du paysage : le paysage est en effet la scène théâtrale dans laquelle se déroulent les mouvements des bergers, et quand on dit « scène » il ne faut pas oublier que la bucolique courtisane du Quattrocento est considérée comme un genre théâtral, spectaculaire. La plupart des églogues sont à deux ou trois voix, et parfois les didascalies dans les manuscrits rappellent la récitation de l'églogue pendant les fêtes de cour (par exemple, les poètes napolitains contemporains Francesco Galeota et Rustico Romano). Le poète lui-même se déguise en berger, et récite sa propre églogue. En outre, Sannazar, en tant que courtisan des princes aragonais, sera aussi chargé, dans les années suivantes, d'organiser des spectacles de cour, appelés *farse*, en écrivant le *libretto* et en soignant attentivement les décors et les costumes avec Guido Mazzoni.

La première scène de l'*Arcadio* est alors un décor de théâtre. Le rideau se lève, le public voit le paysage mythique d'une plaine d'Arcadie, sur le mont Parthénion, consacré au dieu Pan :

Giace nella sommità di Partenion, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbeta sì ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascesseno vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove, se io non mi inganno, son forse dodici o quindici alberi,

di tanto strana et excessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicarebbe che la maestra Natura vi si fosse con sommo diletto studiata in formarli. Li quali, alquanto distanti e in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono. (pr. I, 1-2)

Dans l'Arcadie des bergers, au sommet d'une montagne non médiocre, le Parthénion, il est une esplanade délectable ; elle a peu d'étendue car sa position n'en autorise pas davantage, mais est si bien garnie d'herbe menue, d'un vert intense, qu'on pourrait en tout temps y trouver de la verdure si n'y broutaient, à coups de dent voraces, les folâtres brebis. Il y a là, si je ne me trompe, douze ou quinze arbres peut-être, d'une beauté si rare et si parfaite, que chacun jugerait à les voir que la Nature, magistrale, s'était appliquée à les façonner avec la plus grande délectation. Ils sont disposés à quelque distance les uns des autres, dans un ordre sans art, et ainsi clairsemés relèvent infiniment la beauté naturelle du lieu.

On lit ensuite une description de ces plantes, qui passe de l'une à l'autre en suivant une disposition spatiale rigoureuse : « il drittissimo abete » (le sapin), « (con più aperti rami) la robusta quercia / l'alto frassino / lo amenissimo platano », « (con più breve fronda) l'albero di che Ercole coronar si soleva » (le peuplier) ; « (in un de' lati) il noderoso castagno / il fronzuto bosso / lo excelso pino » ; « (ne l'altro) lo ombroso faggio / la incorruttibile tiglia / « il fragile tamarisco / la orientale palma » ; « (ma fra tutti nel mezzo, presso un chiaro fonte) un dritto cipresso » (pr. I, 3-6). À l'entrée de son œuvre, Sannazar voulait amener son lecteur dans un lieu tout à fait littéraire, consacré par une longue tradition poétique de description de la flore du *locus amoenus*, en contaminant les allusions à Virgile (*Georg.* 2, 63-72), Ovide (*Met.* 10, 86-105 : la forêt chantée par Orphée, mais aussi le lieu où il sera tué par les Bacchantes), Claudien (*De raptu Pros.* 2, 101-17 : la nature printanière où se promène Proserpine, mais où elle est aussi enlevée par Pluton), mais aussi les auteurs grecs, le *Daphnis et Chloé* de Longus, et surtout Théocrite, peut-être dans l'image des Dioscures qui contemplaient une forêt sauvage sur la montagne faite d'arbres de toute sorte, avec une source vive comme le cristal et l'argent au pied d'un rocher, et des pins élevés, des peupliers blancs, et des platanes et des cyprès à la cime feuillue, et des fleurs (Théocr. 22, 37-42). À côté des anciens, Sannazar évoquait aussi les modernes, de Boccace (*Ameto*, ch. XXVI, la description du jardin de Pomone, reprise encore par Sann. dans la prose 8 ; et le *Decameron*, VI, concl. 19-32) à Politien (*Stanze* 1,82-85 : le merveilleux jardin dans l'île de Vénus).

Dans la structure énumérative de Sannazar, on remarque l'importance de l'adjectivation utilisée pour la connotation des arbres. L'adjectif précède le nom de l'arbre, sa valeur n'est pas seulement sémantique, mais il joue un rôle important aussi du point de vue du signifiant. Il constitue le contrepoint musical d'une description verbale.

En outre, la notion de jardin « naturel », que l'homme n'a ni conçu ni planté, introduit le thème du « paragone » entre nature et art. Ici, c'est la puissance de la nature, qui manifeste son art. Mais cela correspond aussi à la poétique bucolique du prologue de l'œuvre :

Sogliono il più de le volte gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti, più che le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini, a' riguadanti aggradare ; e molto più per i soli boschi i selvaticchi ucelli, sovra i verdi rami cantando, a chi gli ascolta piacere, che per le piene cittadi, dentro le vezzose e ornate gabbie, non piacciono gli ammaestrati. Per la qual cosa ancora, si come io stimo, addiviene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi diletтино non meno a chi le legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri ; e le incerate canne de' pastori porgano per le fiorite valli forse più piacevole suono che li tersi e pregiati bossi de' musici per le pompose camere non fanno. E chi dubita che più non sia a le umane menti aggradevole una fontana che naturalmente esca da le vive pietre, attorniata di verdi erbette, che tutte le altre ad arte fatte di bianchissimi marmi, risplendenti per molto oro ? Certo che io creda niuno. (*Prologo*, 1-3)

Le plus souvent, les grands et vastes arbres que produit la nature sur les âpres montagnes, ont plus d'agrément pour ceux qui les contemplent que les plantes cultivées, taillées par des mains expertes dans les jardins ornementsés ; et dans les bois solitaires, les oiseaux sauvages qui chantent sur les branches vertes plaisent bien davantage à qui les écoute, que, dans les fourmillantes cités, dans leurs exquises cages ornées, ne plaisent ceux qui sont domestiqués. C'est aussi pour cela, je pense, qu'il arrive que les chansons agrestes gravées sur l'écorce rugueuse des hêtres ne délectent pas moins celui qui les lit, que les vers savants écrits sur les feuillets lisses des livres dorés ; et que les roseaux enduits de cire des bergers répandent dans les vallées fleuries un son peut-être plus plaisant que ne font les élégantes et précieuses flûtes de buis des musiciens dans les salons pompeux. Et qui doute que, pour l'esprit humain, une fontaine entourée d'herbes vertes, qui sourd naturellement de la roche vive, ne soit d'un plus grand agrément que toutes celles qui sont par artifice faites de marbres éclatants, resplendissantes d'or ? Bien sûr, je crois, personne.

Dans un des meilleurs essais critiques sur le thème du paysage dans l'Arcadie de Sannazar, Danielle Boillet parle ainsi de ce « triomphe » paradoxal de l'*artifitiosa natura* :

Le prologue de l'Arcadie proclame le triomphe de la nature sur l'artifice dans une description du paysage bucolique qui procède par référence aux créations de l'industrie humaine. Au nom du plaisir esthétique est affirmée l'éclatante supériorité du monde sauvage par rapport à celui de la civilisation ; au nom de la satisfaction des aspirations les plus profondes de l'individu, « superprotégé » et contraint par la société, est dévalorisé l'espace urbain, qui enferme, au profit d'un paysage qui rassure et abrite sans gêner, ni étouffer. Sannazaro imagine ainsi une « plaine charmante », mais point trop vaste et bien délimitée par l'environnement alpestre, mais point trop accessible à tout venant. Il est évident, cependant,

que l'imitation littéraire opère un ennoblissement de ce paysage arcadien, le séparant des sites communs et familiers d'une géographie réelle. En outre, apparaît d'emblée un goût de la variété que satisfont, bien sûr, les ruptures de l'uniformité, mais aussi les oppositions contrastées, les effets de surprise qui suscitent l'admiration étonnée. Or, ce type de paysage ne parle plus autant, par la suite, à l'imagination du poète. [...] En revanche, lorsque les descriptions du paysage ont une ampleur comparable à la description du prologue et de la prose I, elles soumettent la valorisation du cadre de la vie pastorale à la présence de l'homme et, surtout, à son intervention qui remédie à la fadeur ou à la rudesse de l'inculte. (Boillet, pp. 113-14)

C'est dans ce décor que les premiers bergers apparaissent, et écoutent, au début, le dialogue chanté de Selvaggio et Ergasto (égl. I). En effet, dans le prologue, Sannazar avait avoué qu'il allait seulement et fidèlement redire (*raccontare*) les églogues qu'il avait écoutées pendant son séjour en Arcadie :

Potrò ben io fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi e a quei pochi pastori che vi saranno, raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude esprimendole come sotto le dilettevoli ombre, al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare. (*Prologo*, 4)

Je pourrai bien parmi ces campagnes désertes, raconter aux arbres qui écoutent et au peu de bergers qui y sera, ces grossières églogues sorties d'une veine naturelle, en les faisant entendre telles, aussi dépouillées d'ornement, que je les entendis chanter sous les délectables ombrages, parmi le murmure des ruisseaux limpides, par les bergers d'Arcadie.

Dans la première partie de l'œuvre, alors, le « je » de l'auteur-acteur est presque nul : son rôle est celui d'un témoin, d'un enregistreur fidèle des chants des bergers. Un « nous » indéfini paraît dans la deuxième prose, pour identifier le groupe de bergers qui ont écouté l'églogue de Selvaggio et Ergasto, et parmi lesquels il y a aussi Sannazar, qui, dans la même prose (mais après un temps indéterminé : « *passando in coral guisa più e più giorni* »), à un certain moment se détache des autres avec son troupeau, en direction d'une vallée plus fraîche et ombragée, et là il rencontre par hasard un berger nommé Montano, qu'il invite à chanter, en lui offrant un bâton fait par le berger Cariteo.

Par la suite, le « je » du poète est toujours confondu avec la collectivité pastorale. Les bergers marchent et se déplacent, de lieu en lieu, en donnant un mouvement nouveau à la dimension bucolique, qui était assez statique dans la tradition poétique lyrique. Comme dans une procession rituelle, qui passe d'une station à l'autre : la fête religieuse en l'honneur de la déesse Palès, les jeux, et le plus souvent les rites funèbres (pr. III). Mais il y a aussi le souvenir du *Phèdre* de Platon, avec ce thème du voyage pendant lequel se déroule le dialogue philosophique, le voyage intérieur des esprits qui cherchent ensemble la vérité.

Les descriptions de paysages de l'Arcadie, bien que nourries de la mémoire de la poésie classique (notamment Virgile), ne sont jamais des moments décoratifs autonomes, mais elles sont liées en profondeur à l'heure, au moment du jour, et en effet au mouvement des bergers dans l'espace arcadien : l'aube et l'aurore (pr. III, 7 : « *Il sole apparve in oriente e i vaghi uccelli sovra li verdi rami cantarono dando segno de la vicina luce* » ; V, 9 : « *La bella aurora cacciò le notturne stelle e 'l cristato gallo col suo canto salutò il vicino giorno* »), le midi et l'après-midi (l'heure divine, consacrée à Pan), le coucher de soleil (représenté dans le détail magnifique des couleurs des nuages à la dernière lumière du jour, pr. V, 1 : « *Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni, altri tra giallo e nero, e tali sì rilucenti per la ripercussione de' raggi che di forbito e finissimo oro pareano* »), le soir (avec les ennuyeux grillons : pr. II, 3 : « *'l sole era per declinarsi verso l'occidente [...] i fastidiosi grilli incominciavano a stridere per le fessure de la terra, sentendosi di vicino le tenebre de la notte* »), et enfin la nuit (avec un extraordinaire paysage lunaire « virgilien » : pr. III, 2 : « *E non obstante che i fronzuti sambuchi coverti di fiori odoriferi la ampia strada quasi tutta occupasseno, il lume de la luna era sì chiaro che non altrimenti che se giorno stato fosse ne mostrava il camino. E così passo passo seguitandole andavamo per lo silenzio de la serena notte* »).

Tous sont des paysages « sonores » (*songscaapes*, pour utiliser la définition de Charles Segal pour les paysages de Théocrite), avec des sons précisément associés au chronotope (même le dernier paysage lunaire, associé au silence, à l'absence de son). Il faut observer encore que ces paysages, ou mieux, ces pressentiments de paysage marquent souvent le début ou la fin d'une séquence narrative, le commencement d'une nouvelle journée pastorale, ou le moment du sommeil.

Le paysage n'est pas seulement tiré de cette « réalité » arcadienne, mais il peut être aussi de deuxième degré, décrit d'après une peinture, avec le procédé de l'ekphrasis, comme dans le paysage vu sur les portes du temple de Palès (pr. III) : une peinture qui est le miroir de l'Arcadie même, dans lequel les bergers se voient réfléchis, eux et leur troupeaux :

[...] Vedemmo in su la porta dipinte alcune selve e colli bellissimi e copiosi di alberi fronzuti e di mille varietà di fiori, tra i quali si vedeano molti armenti che andavano pascendo e spaziandosi per li verdi prati, con forse dieci cani dintorno che li guardavano, le pedate dei quali in su la polvere naturalissime si discernevano. (pr. III, 13)

[...] Nous vîmes peintes sur la porte, des forêts et des collines très belles, foisonnantes d'arbres feuillus et de mille variétés de fleurs ; on voyait parmi celles-ci de nombreux bestiaux en train de paître en s'espaçant dans les prés verdoyants, sous la garde d'une dizaine de chiens dont les empreintes, rendues avec beaucoup de naturel, se discernaient dans la poussière.

À côté du *locus amoenus*, Sannazar développe enfin les possibilités descriptives du *locus terribilis*, le lieu qui fait peur, le lieu de la terreur, consacré aux dieux de la terre, des morts, de l'outre-tombe, comme dans la prose V, avant le rite de commémoration funèbre du berger Androgeo, avec les sources du fleuve Érymanthe, véritable anticipation du paysage maniériste du jardin du Cinquecento, avec ses grottes, ses cascades et ses jeux d'eau (pr. V, 14) :

[...] Il quale da piè d'un monte per una rottura di pietra viva con un rumore grandissimo et spaventevole e con certi bollori di bianche schiume si caccia fore nel piano, e per quello transcorrendo, col suo mormorio va fatigando le vicine selve. La qual cosa di lontano, a chi solo vi andasse, porgerebbe di prima intrata paura inextimabile, e certo non senza cagione.

[...] elle jaillit du pied d'une montagne par une crevasse de la roche vive avec un bruit énorme, épouvantable, et des bouillons d'écume blanche, et traversant rapidement la plaine, frappe sans relâche de son grondement les forêts voisines. Chose qui de loin inspirerait de prime abord une peur immense à celui qui se rendrait seul là-bas, et assurément non sans raison.

Jusqu'ici (la prose V), donc, le paysage est plutôt une atmosphère qu'une réalité naturelle (comme l'a bien remarqué Tateo, p. 136), une sorte de commentaire amplifié aux temps du récit. Il est aussi un paysage très « littéraire », bien que les citations des auteurs anciens (surtout Virgile, Ovide, Claudien, mais aussi Plin l'Ancien) sont toujours récréées de façon originale (comme dans la poétique de Politien), et ne sont pas de la froide érudition. C'est la projection d'un monde intérieur (comme dans le grand modèle de Sannazar, Virgile), un paysage de l'âme aussi mélancolique, dont parfois l'obsessive exactitude de certains détails (les empreintes des chiens, les cris des grillons) donne un caractère presque magique à l'indéfini spatial et temporel de l'ensemble. La personnalité de Sannazar est presque complètement confondue avec le groupe : mais en même temps elle se réfléchit dans d'autres bergers : Selvaggio, Ergasto (et le berger mort, Androgeo, pourrait être la figure de son père).

Mais tout va changer dans la prose VI (le centre de l'œuvre dans la première rédaction, inachevée, l'*Arcadio*). L'auteur-acteur, le personnage qui dit « je », prend la parole à la première personne :

Finalmente io (al quale e per la allontananza de la cara patria e per altri giusti accidenti ogni allegrezza era cagione di infinito dolore) mi era gittato appiè d'un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo, quando vidi, discosto da noi forse un tratto di pietra, venire con frettolosi passi un pastore ne l'aspetto giovenissimo [...] (pr. VI, 4)

Quant à moi, (à qui toute allégresse causait une douleur infinie, par suite de l'éloignement de ma chère patrie et pour d'autres légitimes raisons) j'avais fini par me jeter au pied d'un arbre, douloureux et insatisfait au plus haut point,

quand je vis, à une distance d'un jet de pierre environ, venir d'un pas pressé un berger très jeune d'aspect [...]

Et c'est Carino, ce berger *ne l'aspetto iovanissimo*, décrit comme un dieu, qui parle à Sannazar, dans la prose VII, et l'invite à parler à son tour. C'est ici une véritable révélation du sujet, conclue par une églogue, la seule chantée par Sannazar, et composée dans le difficile mètre pétrarquien de la sextine :

Carino piacevolmente a me voltatosi, mi domandò chi e donde io era, e per qual ragione in Arcadia dimorava. Al quale io, dopo un gran sospiro, quasi da necessità constretto, così rispuì : — Non posso, grazioso pastore, senza noia grandissima ricordarmi de' passati tempi ; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, nientedimeno avendoli a raccontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inacerbire di dolore a la mal saldada piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare ; ma perché lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte essere alleviamento di peso, il dirò pure. (pr. VII, 1-2)

Carino, tourné gentiment vers moi, me demanda qui j'étais et d'où je venais, et la cause de mon séjour en Arcadie. Avec un grand soupir, comme contraint et forcé, je lui répondis ainsi : — Je ne peux, aimable berger, me rappeler du temps passé sans une très grande souffrance ; devant néanmoins le raconter, bien qu'on puisse dire qu'il ne fut guère heureux pour moi, à l'heure même où je me trouve dans une misère plus grande, il me vaudra un surcroît de peine et comme un redoublement de douleur à cette plaie mal refermée, qui naturellement répugne à se laisser souvent toucher ; mais puisque pour les malheureux, parfois, s'épancher en paroles allège leur fardeau, je le dirai quand même.

Qu'est-ce que le récit de Sannazar ? Non un récit bucolique ou allégorique, mais la véritable histoire de son amour malheureux à Naples : cet amour a été la raison de son voyage, de son exil en Arcadie ! Il retourne aussi le topos de la poésie *alla disperata*, dans un long récit autobiographique (précis sur les détails : l'origine de la famille, la naissance, les noms des rois de Naples). On y trouve la déclaration du nom de l'auteur (c'est la première fois dans l'œuvre : presque une « sfraghis »), son nom réel, historique, suivi de son nom « académique » (et aussi « pastoral » : Sannazar est défini comme un « berger napolitain », il n'est pas un Arcadien, mais il vient de la civilisation urbaine) :

Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare Sannazaro (quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia) che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato Sincero, non mi sia cagione di sospirare. (pr. VII, 27)

Jamais je n'entends l'un de vous me nommer « Sannazaro » (si honorable qu'ait été ce nom pour mes prédécesseurs), qu'au souvenir d'avoir été par elle dans le passé appelé « Sincero » je ne me mette à soupirer.

Les forêts d'Arcadie (les « resonanti selve ») deviennent ici (en consonance avec le chagrin de l'auteur, son désespoir) des lieux alpestres, solitaires, presque inhumains, ou la vie est très difficile :

[...] queste solitudini di Arcadia, ove [...] non che i gioveni ne le nobili città nudriti ma appena mi si lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con diletto dimorare. (pr. VII, 18)

La fuite de Naples en Arcadie ne sert alors pas à oublier son amour, à guérir sa maladie, et la recherche de la solitude est comme celle de Pétrarque, du *Canzoniere* à la *Vie solitaire* :

C'est vraisemblablement la raison même du goût de Pétrarque pour les austères paysages, les solitudes alpestres qui a inspiré à Sannazaro le nouveau visage d'une sévère Arcadie dans la prose VII. Mais, alors que Pétrarque accueille avec avidité la diversité des émotions qui accompagnent ses rêveries, alors que parfois même il s'abandonne à un mouvement d'espérance, alors que toujours le cadre dépouille qui l'entoure, en raison même de sa pauvreté ornementale, de son effacement pittoresque, du vide affectif qu'il paraît refléter, favorise le repli du poète sur un monde intérieur où il recrée la réalité de Laure, Sannazaro constate douloureusement que l'éloignement le prive des repères qui lanceraient le jeu délectable de la mémoire, que ses sentiments, malgré cela, demeurent aussi vifs et que, partant, la séparation est plus insoutenable que ne l'étaient les rencontres avec sa dame. Cette insensibilité au remède si familier à Pétrarque n'empêche pas que Sannazaro ait fait appel à lui pour prononcer la condamnation sans appel du mythe de l'évasion solitaire au sein de la nature déserte : toute la prose VII nous paraît en effet plus étroitement calquée sur la chanson *Si è debile il filo a cui s'attene* que ne l'a remarqué M. Scherillo. Dans cette chanson, Pétrarque, comme Sincero, ne peut se résigner à ne plus voir l'aimée, et les lieux sauvages, bien loin de favoriser l'illusion de sa présence, crient son absence. (Boillet, pp. 48-49)

L'*Arcadio* (la première rédaction de l'*Arcadie*) se conclut avec la prose X et l'épigramme X. C'est un lieu fondamental pour la poésie bucolique, à travers l'histoire allégorique de la « sampogna » suspendue dans le temple de Pan, passée de main en main, de Pan à un berger syracusain (Théocrite), jusqu'à Tityre (Virgile) : un *locus terribilis*, une grotte merveilleuse : « sotto una pendente ripa, fra ruinati sassi una spelunca vecchissima e grande, non so se naturalmente o se da manuale artificio cavata dal duro monte » (pr. X, 5).

Après le rappel d'un autre *locus terribilis*, une « profondissima valle » associée aux divinités infernales (pr. X, 22-26), où on ira effectuer les rites magiques des *remedia amoris*, pour libérer Sannazar de l'esclavage érotique, les bergers arrivent près du sépulcre de Massilia, figure allégorique de la mère de Sannazar, Massella. C'est le prétexte à la description d'un véritable jardin de la renaissance italienne, avec le monument pyra-

midal de Massilia, entouré des plantes cultivées par le berger fils de Massilia, Ergasto. La dernière églogue sera confiée à Selvaggio, avec pour sujet la louange du « nobile secolo » (pas celui du mythe, mais le temps présent) : et Selvaggio célébrera un poète napolitain contemporain ami de Sannazar, Giovanfrancesco Caracciolo, nommé avec son nom réel, sans travestissement bucolique, et avec des allusions précises à la difficile situation politique contemporaine (la lutte entre les princes aragonais et les barons napolitains).

Or, avant cette églogue, Sannazar va terminer la dernière prose de l'*Arcadio* avec une exceptionnelle description de *locus amoenus*, où les bergers se détendent, pour écouter le chant final :

[...] Ne ponemmo insieme con Ergasto in letti di alti lentischi distesi a giacere. Ove molti olmi, molte querce e molti allori sibilando con le tremule frondi, ne si moveano per sovra al capo ; ai quali aggiungendosi ancora il mormorare de le roche onde, le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano, rendevano insieme piacevolissimo suono ad udire. E per li ombrosi rami le argute cicale cantando si affatigavano sotto al gran caldo ; la mesta Filomena da lunge tra folti spineti si lamentava ; cantavano le merole, le upupe e le calandre ; piangeva la solitaria tortora per le alte ripe ; le sollecite api con suave susurro volavano intorno ai fonti. Ogni cosa redoliva de la fertile estate : redolivano i pomi per terra sparsi, de' quali tutto il suolo dinanzi ai piedi e per ogni lato ne vedevamo in abbondanza coperto ; sovra ai quali i bassi alberi coi gravosi rami stavano si inchinati, che quasi vinti dal maturo peso pareva che spezzare si volessono. (pr. X, 57-60)

[...] Nous nous étendîmes en compagnie d'Ergasto sur des lits de grands lentisques. En grand nombre, des ormes, des chênes et des lauriers, tout bruissants de feuilles frissonnantes, se balançaient au-dessus de nos têtes ; s'y ajoutait encore le murmure des eaux gazouillantes (qui fuyaient, rapides, à travers l'herbe verte, en quête d'une plaine), en un concert très plaisant à entendre. Dans les rameaux ombreux les mélodieuses cigales se donnaient de la peine à chanter sous la grande chaleur ; la triste Philomèle au loin parmi d'épais buissons d'épines se plaignait ; chantaient les merles, les huppés et les alouettes ; gémissait la tourterelle solitaire sur les versants abrupts ; les diligentes abeilles volaient avec un suave bourdonnement autour des sources. Toute chose exhalait le parfum de la belle saison plantureuse : il s'exhalait des fruits par terre répandus, dont nous voyions le sol recouvert à foison, à nos pieds et de chaque côté de nous ; au-dessus, les arbres bas aux rameaux alourdis ployaient tellement, que, croulant sous leur charge mûre, ils semblaient vouloir se briser.

Les commentaires de l'*Arcadie* ont déjà remarqué que tout ce passage dérive de l'idylle VII de Théocrite, avec quelques contaminations d'autres sources (par exemple, Boccace) :

[...] un fiumicello [...] cadendo faceva un romore a udire assai dilettevole ... infino al mezzo del piano velocissima discorreva. (Bocc. *Dec.* VI, concl., 25-26 :)

argutae [...] cicadae (Calpurn. 5, 56)

Nous couchâmes avec joie sur des lits profonds de jonc frais et de pampres nouvellement coupés. Au-dessus de nous, nombre de peupliers et d'ormes frissonnaient et inclinaient leurs feuilles vers nos têtes. Tout près, une eau sacrée tombait en murmurant d'un antré consacré aux Nymphes. Contre les branches ombreuses, les cigales brûlées par le soleil se donnaient grand'peine à babiller ; la grenouille verte au loin faisait entendre son cri dans les fourrés de ronces épineuses ; les alouettes chantaient et les chardonnerets, la tourterelle gémissait ; les abeilles jaune d'or voletaient à l'entour des fontaines. Tout exhalait l'odeur de la belle saison opulente, l'odeur de la saison des fruits : des poires à nos pieds, des pommes à nos cotés roulaient en abondance, et des rameaux surchargés de prunes étaient affaissés jusqu'à terre. De la tête des jarres, on enleva un enduit de quatre ans. (Théocr. 7,132-46, traduction de Legrand)

Quelle est la signification d'une citation si étendue, si raffinée, à la fin de l'*Arcadio* ? Quelle était l'intention de Sannazar, à l'égard de ses lecteurs contemporains (et surtout ses lecteurs humanistes, ceux qui étaient capables d'identifier immédiatement la source, le jeu d'allusion) ? Pourquoi ce renvoi si fort à Théocrite, au-delà du modèle dominant de Virgile pour la bucolique du Quattrocento ? En outre, Sannazar (dont on connaît les essais de traduction de la poésie grecque, par exemple, Pindare, en fin de siècle) était-il déjà capable, en 1484, de lire directement les textes grecs ?

La première observation à faire, c'est que Sannazar n'utilise pas la traduction poétique latine de Martino Filetico, publiée en 1482, mais présente à Naples depuis longtemps (une première rédaction, composée par Filetico à Urbino, avait été dédiée à Alphonse d'Aragon vers 1457). Voici le texte imprimé de la traduction de Filetico, où on peut voir facilement (dans le souci de donner une nouvelle interprétation « poétique ») que certains détails de Théocrite (présents dans le texte de Sannazar) sont effacés par le traducteur :

Lectus erat levibus iuncis et frondibus illic
pampineis positus : quo nos dormivimus altum.
dulciter umbrosae resonabant desuper ulmi :
populeumque nemus : gelida nec longius unda
fons sacer : atque cavo nympharum lapsus ab antro.
hinc etiam graciles rapido sub sole Cicadae
vocibus assiduis crepitabant aestibus aptae :
inde suos cantu miseros philomela labores :
lenibat vepris et densas inter achantos.
hinc aliae volucres recinebant molliter ore :
que pappos circum volitant : et carduus asper
omnibus in terris tenues his porrigis escas :
arboribus tristis gemitus dare turtur ab altis.
Et liquidos fontis volitare examina circum
stridula. fecundis tum messibus omnia plaena.
Et pingues roseis redolebant fructibus agri.

Iti pira fundebant : hi cortice mala rubenti
arboribus incurvae fragiles per gramina rami :
qui laetam flexi pressanti pondere terram
iam quasi tangebant : redolens spirantia crater
corpora ab unguento pinguis faciebat olivi.
(Théocr. trad. Filetico, 7, 224-44 ; ed. pr. f. 20r)

Au contraire, on peut comparer la traduction latine « verbum de verbo » qui paraît dans un manuscrit napolitain possédé par Sannazar (Napoli, Biblioteca nazionale, ms. XXII 87 = N), et qui contient une traduction complète du corpus théocriteen, réalisée probablement par le poète lui-même, quelques années après la composition de l'*Arcadie*. On peut remarquer ici l'attention à certain mots rares comme κελάρυζε, associés à la construction du paysage « sonore » : et le « murmurer » c'est aussi une des premières impressions acoustiques à l'ouverture du livre des idylles de Théocrite, avec les premiers vers du *Thyrsis* (1,1 : « Il est doux le murmure du pin, o chevrier, qui chante là, à côté de ces sources ... » ; trad. N « Suave quid susurrus » ; cf. *Arcadia* pr. VII, 23, le « suave mormorio » des colombes ; et pr. X, 59, le « suave susurro », onomatopée pour le bourdonnement des abeilles) :

[...] Inque profundis
suavis lentisci cubilibus cubavimus
inque nuper cesis letantes pampinis
multaeque nobis desuper iuxta caput movebantur
alni ulmique, de prope autem sacra aqua
nympharum ex antro destillans celaryzabat
verbum fictum denotans murmur
combustae aquae defluentis distillatim
ad umbrososque ramos ardentes
cicadae perstreptentes habebant laborem, ululaque
a longe in densis ruborum stridebat spinis avis genus
cantabant corydi et cardueles, gemebat turtur.
Volabant flavae circa fontes circum apes.
Omnia redolebant Estatem valde pinguem, redolebantque autumnum
pira quidem iuxta pedes, iuxta latera autem mala
abunde nobis volvebantur, effundebanturque
prunis rami brabyllis gravati ad terram.
Quadrimumque doliorum solvebatur a capite unguentum.
unctum quod ponitur in foramine
doliorum ad bene servanda vina ne evaporent ;
(N, f. 17r)

Je ne rappelle pas ici toutes les nombreuses autres citations de Théocrite dans l'*Arcadio* : mais j'observe seulement que la plupart de ces citations (au moins celles pour lesquelles on peut faire l'hypothèse d'une dérivation

directe du texte grec) arrive surtout après la prose VII, après la révélation du sujet dans l'œuvre, bien que dans la prose X le modèle de Théocrite se lie au mythe de l'âge d'or, placé non dans le passé mais dans le présent cultivé et civilisé de la Naples aragonaise :

Ce jardin idéal de l'*Arcadie*, c'est celui qui entoure la tombe de Massilia (prose X) et il n'est pas indifférent que sa description soit imitée de l'idylle VII où Théocrite, sous l'influence de la conception qu'a son entourage du genre bucolique, dépeint en fait les lieux savamment aménagés pour les loisirs de plein air d'une société policée. De même, dans l'*Arcadie*, le paysage, dont les charmes inégalables enchantent l'exilé napolitain, n'a plus rien d'inculte. Les arbres, dont les bergers ont choisi et associé les espèces, déterminé l'emplacement, composent un décor destiné à mettre en valeur le tombeau de Massilia : cette fonction, qui déjà trouve dans la réalité quelque application, sera systématiquement exploitée dans le jardin « classique » du XVI^e siècle. [...] Ce jardin idéal, dont la présentation conclut la première *Arcadie*, ne reproduit plus le *locus amoenus* de l'âge d'or. Le changement de saison, qui s'opère à la faveur de l'imitation de Théocrite, est significatif : si le printemps symbolise une rupture, évoque la nouveauté, la fraîcheur, la simplicité, la pureté, la douceur, l'été répond à un souhait de conservation, suggère l'opulence, l'épanouissement, l'abondance. (Boillet, pp. 116-17)

Ce jardin est un lieu fermé, protégé, comme celui aimé par Théocrite, mais aussi comme la Vaucluse de Pétrarque, la *vallis clausa* :

En embrassant d'une connaissance exacte tout ce qui l'avoisine il veut se prémunir contre les surprises, contre les perturbations éventuelles de sa tranquillité ; ainsi doit-on aimer à connaître en détail l'oasis où l'on gîte et qui vous est un petit univers. À cet amour raffiné de la quiétude je rattache l'éloignement que marque Théocrite pour les larges panoramas : il craint probablement que d'un coin du trop vaste horizon ne surgisse à l'improviste quelque élément de trouble. (Legrand, p. 201)

Or, l'idylle VII, les Thalysies, est le seul texte théocritéen conduit à la première personne par un auteur-acteur, Théocrite lui-même, sous le nom de Symichidas (le nom qui revient pour le technopaëgnion *Syrinx*, dédié à Pan). À Cos, par une chaude journée d'été, en plein midi, Théocrite-Symichidas, avec ses amis Eucritos et Amyntas, se rend de la ville à la campagne, dans la ferme des nobles Phrasidamos et Antigènes, pour y fêter les Thalysies en l'honneur de Déméter. En cours de route, il est rejoint par un chevrier, Lykidas, mais qui semble plutôt un dieu (l'incarnation de Pan ?) : en marchant, tous deux chantent, chacun à son tour (Lykidas l'amour pour Agéanax, en rappelant les exemples de Daphnis et de Comatas ; Symichidas l'amour pour Myrto), après quoi il se séparent (Lykidas donne à Théocrite son bâton pastoral, signe de son admission dans la poésie bucolique). À leur arrivée, Théocrite et ses amis se reposent à l'ombre des arbres, dans un verger opulent.

Dans le final, Théocrite démontre ainsi avoir compris la magie du paysage, avec l'extraordinaire description du *locus amoenus*. Dans la comparaison entre le poète urbain et le poète-dieu pastoral, le paysage est en syntonie pathétique avec les personnages, avec son idéalisation primitiviste, et l'atmosphère ritualisée du culte de Déméter.

Cette sélection métonymique du monde pastoral (bien indiqué dans les études de Hunter et Fantuzzi sur Théocrite) sera bien comprise par Sannazar, avec des profondeurs autobiographiques incontournables. Le culte de Déméter est aussi pour lui le culte de la Grande-Mère, anticipé par la visite au sépulcre de Massilia, la mère de Sannazar. C'est le temps de la fusion harmonieuse avec la nature opulente, toute-puissante dans ses offrandes de fruits et de bonheur.

L'*Arcadio* révèle ainsi, dans ses paysages, une figure circulaire dans sa structure : le livre commence par un *locus amoenus* clos et naturel, le paysage sauvage du Parthénion (pr. I), et il finit par un *locus amoenus* clos et cultivé, le paysage civilisé du jardin près du sépulcre de sa mère Massilia (pr. X). Il commence avec une synthèse de Boccace et des auteurs classiques latins, et il finit avec la citation directe de Théocrite, le final d'un mime que Sannazar pouvait considérer comme associé aux idylles bucoliques (et aussi comme un texte « conclusif », parce qu'il était le dernier texte de la traduction de Filetico) ; le seul mime de Théocrite dans lequel il y a la révélation du sujet.

En outre, c'est Théocrite qui peut autoriser les déviations de la tradition bucolique latine, qu'on reconnaît surtout dans les églogues latines contemporaines de Pontano, et ensuite dans les paysages marins des Églogues de pêcheurs de Sannazar, bien plus évidemment influencées par le modèle de Théocrite (de l'idylle XI, *Cyclops*, avec l'histoire de Polyphème et Galathée, à l'idylle pseudo-théocritéen XXI, *Piscatores*).

En conclusion, dans le voyage allégorique de l'*Arcadio*, dans ce mouvement linéaire qui revient à son point de départ, Sannazar accomplit son rite personnel d'initiation, son *bildungsroman* privé, le passage des malheurs de l'amour et de la mort à la *hesychia*, la calme sérénité platonicienne évoquée dans le *Phèdre*, reflétée dans le paysage. Un rêve d'une harmonie entre nature et civilisation humaine, que l'histoire contemporaine, les événements violents et tragiques des années suivantes (prophétisés par Caracciolo dans l'églogue X) effaceront définitivement, en ramenant la mort dans l'utopie (*et in Arcadia ego*).

Carlo VECCE,
Università degli Studi di Macerata.

BIBLIOGRAPHIE

Les citations des textes de l'*Arcadie* sont tirées de l'édition de Francesco Erspamer, Milano, Mursia, 1990. Les traductions françaises sont de Gérard Marino (dans son édition de *L'Arcadie*, Paris, Les Belles Lettres, 2004).

L'Arcadie et la culture de Sannazar

- G. Folena, *La crisi linguistica del '400 e l'Arcadia del Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.
- F. Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967.
- M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- E. Saccone, *Il « soggetto » del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 9-69.
- G. Velli, *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983.
- D. Quint, *Sannazaro: from Orpheus to Proteus*, in *Origin and Originality in Renaissance Literature*, Yale University Press, 1983, pp. 43-80.
- C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988.
- G. Villani, *Per l'edizione dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Roma, Salerno, 1989.
- C. Vecce, *Una chiosa all'Arcadia*, in « *Filologia e Critica* », XVI, 1991, pp. 435-43.
- A. Caracciolo Aricò, *L'Arcadia del Sannazaro e l'autunno del Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1995.
- A. C. Marconi, *La nascita di una Vulgata. L'arcadia del 1504*, Manziana, Vecchiarelli, 1997.
- C. Vecce, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Trento, 2000, pp. 221-52.
- C. Vecce, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.
- M. Ricucci, *Il Neghitoso e il Fier Connubbio. Storia e filologia nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- C. Vecce, *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di G. Billanovich*, Roma-Padova, Antenore, 2006.
- C. Vecce, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in *La serenissima e il regno nel V centenario dell'Arcadia di I. Sannazaro*, Bari, 2006.

Le paysage chez Sannazar

- F. Torraca, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello 1888.
- P. Schunk, *Sannazaros Arcadia*, « *Romanistisches Jahrbuch* », 21, 1970, 93-106.

- D. Boillet, *Paradis perdus et paradis retrouvés dans l'Arcadie de Sannazaro*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II, Paris 1977, 11-140.
- W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover and London, University Press of New England, 1983.
- F. Tateo, *Le paysage dans la prose bucolique de Sannazaro*, in *Le paysage à la Renaissance*, par Y. Giraud, Colloque de Cannes (1985), éditions universitaires Fribourg Suisse, 135-46.
- E. Kegel-Brinkgreve, *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, Giebert, 1990.

Le paysage dans la bucolique classique

- P.-E. Legrand, *Étude sur Théocrite* (1898), Paris, De Boccard, 1968.
- B. Jachmann, *L'Arcadia come paesaggio bucolico*, « *Maia* », 5, 1952, 161-74.
- B. Snell, *L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale*, in *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 387-418.
- C. P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden, Steiner, 1969.
- C. Segal, *Landscape into Myth: Theocritus' Bucolic Poetry* (1975), in *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essay on Theocritus and Virgil*, Princeton 1981.
- M. Fantuzzi, *Eutopia letteraria ed eutopia scientifica: l'habitat marino in Teocrito ed in Arato*, « *Quaderni di Storia* », 9, 1983, pp. 189-208.
- T. E. V. Pearce, *The Function of the « locus amoenus » in Theocritus' Seventh Poem*, « *Rheinisches Museum* », 131, 1988, pp. 276-304.
- T. Reinhardt, *Die Darstellung der bereiche Stadt und Land bei Theokrit*, Bonn 1988.
- K. J. Gutzwiller, *Theocritus' Pastoral Analogies. The Formation of a Genre*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1991.
- P. Levi, *People in a Landscape: Theocritus*, in *Hellenistic History and Culture*, edited by P. Green, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 111-137.
- Theocritus, *A Selection. Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, edited by R. Hunter, Cambridge 1999.
- M. Fantuzzi — R. Hunter, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Bari, Laterza, 2002.