

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2019

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Un'Andromaca del Novecento: Tallusa pascoliana – prima parte

di Claudio Cazzola*

1. *Implicitos dextra pueros laevaue trahebat
serva duos, haud invitos sed saepe morantes.*

Ci troviamo immediatamente al cospetto, ad apertura di testo, dei personaggi che animano la prima scena della rappresentazione. Senza preporre alcuna didascalia informativa ma direttamente *in medias res*, l'autore offre ai nostri occhi una coppia di bambini (*pueros... duos*) cui fa da scorta una schiava (*serva*). Ancora privo di nomi propri, questo trio rinvia allusivamente a due luoghi presenti nel libro secondo dell'*Eneide* virgiliana: da un lato il sostantivo *dextra* ed il participio *implicitos* in posizione incipitaria ricordano Ascanio Iulo, ben attaccato al padre Enea (... *dextrae se parvos Iulus / implicuit sequiturque patrem non passibus aequis*), mentre dall'altro ecco, per il sintagma verbale reggente, Andromaca, che spesso *ad soceros et avo puerum Astyanacta trahebat*¹. Il contesto del modello epico è tutto segnato con colore scuro, perché stiamo ascoltando, insieme con la regina Didone e la sua corte, il racconto della fine di Troia da parte del naufrago appena giunto alle rive africane. In più, il padre e la madre, presenti rispettivamente nell'uno e nell'altro passo virgiliano, sono sostituiti qui da una schiava, a marcare ancora di più la situazione di assoluta fragilità degli agenti in scena: i bambini fanno parte, con le donne e gli anziani, della categoria sociale affetta da totale vulnerabilità, mentre il personaggio femminile è anche di condizione servile, possedendo dunque un raddoppio, per ora, della marca connotativa negativa. Non ci si limita ad esercitare, poi, la propria memoria poetica, ma si osa andare oltre, affermando che i due non erano affatto recalcitranti (*haud invitos*), ma piuttosto inclini a distrarsi continuamente (*saepe morantes*), con lo scopo non celato di aprire una digressione sull'itinerario da loro compiuto, illustrazione che occupa l'intera prima sequenza (vv. 3-42), gratificata da un dialogo prettamente teatrale in cui intervengono tutti gli attori in precedenza presentati². La parola ad uno dei piccoli (vv. 5-6):

«Heus» puer exclamat paulo maiusculus «adsta paulisper. Viden ut bellum, Thallusa, monile? etc. 5

* Per ragioni editoriali anticipiamo qui la Postilla dell'Autore: *Questa lettura pascoliana, nata nella scuola e per la scuola, continuamente rivista nel corso degli anni di insegnamento e tuttora praticata nelle occasioni deputate, vuole essere un umile omaggio a quella lingua latina così intimamente coltivata dall'«ultimo figlio di Vergilio». Ne sia fatto dono alle amiche ed agli amici di «Senecio». Ferrara, gennaio 2019. (ndr)*

¹ Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi, 2012, rispettivamente vv. 273-274 e 457. La traduzione dei testi greci e latini, salvo diversa indicazione, è mia.

² Giovanni Pascoli, *Thallusa*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Alfonso Traina, terza edizione corretta e aggiornata, Bologna, Pàtron, 1993. L'esegesi dello studioso, uno dei massimi conoscitori della lingua latina nel suo sviluppo diacronico nonché del Pascoli, è ricca di suggestioni e di stimoli di cui offro doveroso riscontro: va da sé che mia e solo mia è la responsabilità di quanto qui sostenuto.

Un negozio di gioielli e di pietre preziose è quello che attrae per primo la meraviglia del gruppo, tanto che il più grandicello dei due, il quale è privo di nomenclatura e tale rimarrà, impone alla schiava una sosta invocandola per nome ed invitandola ad ammirare in particolare una collana particolarmente affascinante, composta come essa è da minute scuri di argento con una piccola falce, una spada di eguali dimensioni, una luna tagliata a metà, e, in un crescendo di gioioso stupore accumulato senza respiro, martelletti chiavette forbicine seghette, fino all'esplosione completa della felicità infantile alla vista di un suino in miniatura, al punto da augurarsi, il *puer* parlante, di riceverlo in regalo dalla mamma³. Mentre il fratello minore guarda, rapito, privo di parola, tutto immerso nello splendore dello spettacolo, non più in sé (v. 16a *attonitus*), l'obiettivo si sposta, collocandosi sulla persona adulta (vv. 16b-17):

[...] *Manet ipsa inhians ancilla nec umquam
aureolis a capsellis oculos deflectit,*

e la redazione in terza persona, evitando di ripetere l'appellativo assegnato all'accompagnatrice, riprende, con giusta coerenza interna, la definizione sociale del personaggio, per cui la schiava (*ancilla*) imita l'atteggiamento infantile di immobilità estatica (*inhians* recupera *attonitus* che si trova all'inizio del medesimo verso), senza riuscire a staccare gli occhi dagli astucci traboccanti di gioielli. L'atmosfera di sospensione di ogni movimento fisico, cui fa da contraltare il tumulto nascosto nell'interiorità dell'anima, è garantita dal piede pentametro che si trova in quinta posizione (due sillabe lunghe: *los... de*), un momento eccezionale nella vita dell'esametro, in quanto codesta collocazione è riservata, di norma, al dattilo trisillabico: ne scaturisce una voluta pesantezza, una lentezza ricercata, una fermata che sembra non aver mai fine. La strategia compositiva ci riserva, come da attesa, un contrappasso tremendo (vv. 18-20):

*cum subito: «Quin, errone, hinc pergitis? Eia!
Nil refert vestra me caedi verbere, dum vos
placet suaviolis emptura crepundia mamma».* 20

L'avverbio di contrapposizione (*subito*) fa compiere una virata totale al quadro, con la messa in bocca alla schiava di un duro ritorno alla realtà, nella quale a lei, che occupa il gradino infimo della scala sociale, toccano le frustate come trattamento normale (*me caedi verbere*), mentre ai figli di famiglia libera spettano i baci materni (*suaviolis*) nonché i balocchi, *crepundia*. Non per nulla ella apostrofa la coppia momentaneamente ribelle con l'appellativo di *errones*, della medesima radice del verbo *errare*, l'andar vagando senza una meta precisa, in particolare detto di quegli schiavi che,

³ Vv. 7-13: *Unde securiculae pendent argenteolae, falx / parva quidem, sed habet similem Phoenix et eandem / vinitor, ensiculus quam pulcher, lunula, mallei / pauxilli, tum claviculae, tum forficulae, tum / serriculae, tum... quid? quae res est? Euge papae! Sus. / Ut pura ac puta est ipsissima sucula visu! / O si tam lepidam, tam parvam, mater emat mi!»*

approfittando di un'incombenza esterna imposta loro dai padroni, non rientrano in casa a tempo debito⁴ – perfetto trasferimento di lessico servile a individui di sorte libera. Strappati dunque alla fruizione della vista, ecco i due attratti dalla sollecitazione dell'olfatto, grazie al profumo estenuante che emanano i pasticcini al miele appena sfornati e tuttora fumanti sugli scaffali di una vetrina. L'effetto prodotto dal secondo dei sensi nostri è talmente travolgente da stregare perfino l'attore adulto, ed insieme l'autore pure, il quale, adottandone il nome proprio, si fa bambino con i due piccoli, dando la parola al minore dei due, diminuendosi ancora di più (vv. 25-29):

Consistit Thallusa sui velut immemor. «Assem 25
sacculus hic habet: ibis, emes, tibi, si libet, unum
ex istis...» Monstrans adipata minusculus haec mox
balbutit puer: «i: numquam tetigisti crustula, quo nil
dulcius». Haec dicens Thallusae porrigit assem.

Tallusa dunque si blocca per la seconda volta, compiendo, rispetto all'*inhians* precedente (v. 16), un ulteriore avanzamento verso lo straniamento interiore, essendo definita «quasi dimentica di sé» (*sui velut immemor*): in tale condizione psicologica di perdita della coscienza del proprio *status* attuale, ella ascolta quanto il piccolo Lucio (il nome si trova poco dopo nella risposta di lei) le propone, esortandola a prendere la moneta che egli le offre per acquistare, una volta tanto, una delle dolci leccornie (*crustula*, propriamente i biscotti croccanti) che tanto piacciono al palato perché non vi è nulla di più dolce (*dulcius*). Ed il messaggio vocale del piccolino, trascritto in modo linguisticamente corretto e dunque comprensibile, è gratificato dal verbo reggente *balbutit*, che segnala un livello preverbale coerente con il parlante, e, a coronamento di questo assunto, l'eccezionalità del verso iniziante in tal modo, che si rivela essere un eptametro (sette piedi invece dei sei di ordinamento). L'armonia, propugnata dalle parole infantili e afferente al mondo dell'utopia, ove sono abolite le differenze di classe, viene distrutta dalla risposta di chi sta in basso, una *serva* (v. 30) che, carezzando il capo del pargolo, rifiuta l'offerta che viene proposta ad una schiava appunto (di nuovo *servae* v. 31); a seguire, il già noto avverbio *subito* (v. 33) tronca ogni illusione sul nascere, per cui Tallusa, scoppiando in lacrime, ritorna in sé, e trascina via definitivamente i bambini, esprimendo il terrore che il padrone di casa (*Ipse*, come da linguaggio degli schiavi plautini, al v. 36) rientri prima di lei chiedendo perentoriamente di essere servito⁵. L'idillio iniziale dunque termina bruscamente così: i piccoli non guardano più nulla a destra e a sinistra, e nemmeno dietro di sé (*nec respectantes* v. 38), diventano muti (*nec plura loquentes* medesimo verso), per cui l'unico rumore avvertito è quello provocato dalle tavolette e dagli astucci

⁴ Ferruccio Calonghi, *Dizionario Latino-Italiano*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1965, s.v.

⁵ La schiava Pardalisca risponde al vecchio Lisimaco: *Ego eo quo me ipsa misit*, ribadendo che lei deve ubbidire ai comandi della sua padrona (*ipsa*), in Tito Maccio Plauto, *Casina*, introduzione di Cesare Questa, traduzione di Mario Scàndola, Milano, Rizzoli, 1988, v. 790. Il rinvio senza testo è operato da A. Traina nel commento al verso in G. Pascoli, *Thallusa*, cit., p. 64.

scolastici che sobbalzano ad ogni passo compiuto. Pure in questa sequenza breve è riscontrabile il recupero di un passo oraziano tratto dalla satira autobiografica, con l'avvertenza che nel modello latino i figli dei centurioni che stazionano a Venosa, patria del poeta, stanno andando a scuola, ovvero all'abitazione del maestro elementare, mentre nel nostro contesto gli scolari stanno rientrando – altro particolare dell'autonomia compositiva messa in atto dal Nostro⁶. Né deve sfuggire un importante scarto rispetto alla norma consolidata, perché nel mondo romano chi accompagna fuori casa i figli dei padroni è sempre di sesso maschile, quale *paedagogus* appunto, ruolo che il genere femminile non può occupare. Come sia l'andatura dei due rispetto a quella dell'adulto è presto detto (vv. 39b-40a):

[...] *binisque tolutim passibus aequant
singula Thallusae vestigia.*

40

Si affrettano dunque Lucietto e il fratello maggiore, cercando di eguagliare trottando (*tolutim*) ogni passo di Tallusa con due dei loro, perfezionando, si può dire, il tentativo di Ascanio Iulo nei confronti del padre Enea *sequiturque patrem non passibus aequis*: con il che torniamo, grazie alla perfetta struttura ad anello, all'incipit da cui siamo partiti.

2. Il poemetto intitolato *Thallusa*, redatto in versi esametri dattilici tranne una piccola sezione⁷, risulta composto nella seconda metà dell'anno 1911 e, inviato al concorso annuale di poesia latina di Amsterdam, riceve il primo premio, la tredicesima medaglia d'oro – e pure ultima, considerato che il suo autore, Giovanni Pascoli, ormai è in fin di vita all'arrivo, lunedì 11 marzo 1912, del telegramma relativo⁸. Secondo le regole del *Certamen* poetico, il testo volta a volta spedito deve essere anonimo, identificabile soltanto grazie ad un motto specifico, che nel caso nostro risulta tratto dal celebre appello al *puer* annunciato come palingenesi del mondo nella quarta bucolica di Virgilio *incipi, parve puer, risu cognoscere matrem*⁹. Vale la pena, a questo punto, riprodurre il piano di lavoro redatto dallo stesso Pascoli:

*Mimi / Schiavi / Mestieri / Mamme / Crepundia / Auguri / Perché baciando i parvoli? /
(Cristiana nascosta la padrona. / [J] / Poema. La schiava in una famiglia / patrizia,
dove è una madre così buona ma / così severa, piena di figli. Descrizione / dei giuochi,*

⁶ Mio padre, scrive Orazio, non volle mandarmi alla scuola di Flavio, *magni / quo pueri magnis e centurionibus orti / laevo suspensi loculos tabulamque lacerto / ibant* («dove i figli supponenti di centurioni altrettanto supponenti andavano reggendo sulla spalla sinistra la cartella e le tavolette»): Quinto Orazio Flacco, *Le satire*, traduzione e note di Alessandro Ronconi, introduzione di Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1976, VI, 72b-75a.

⁷ Il testo consta di 194 versi, di cui la sezione 165-179 è composta da saturni: vedi *infra*.

⁸ A. Traina, *Introduzione* a G. Pascoli, *Thallusa*, cit., pp. 8-9. Il *Certamen poeticum Hoeufftianum*, così denominato in onore del suo propugnatore e fondatore, il giurista olandese Jacob Hendrik Hoeufft, premia, dal 1844 al 1978, componimenti poetici redatti in latino.

⁹ Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*, a cura di Mario Geymonat, Milano, Garzanti, 1981, v. 60.

etc. – dell’educazione... / La schiava bacia il suo pargolo e / sospira... / La madre è cristiana celata... / colloquio tra le due...¹⁰.

Oltre alla presenza del plurale neutro collettivo *crepundia*, che abbiamo già individuato al v. 20, si colga, come secondo spunto ispiratore accanto alla messianica virgiliana, la citazione di un interrogativo manzoniano estratto dalla *Pentecoste*, ultimo degli *Inni sacri* completato nel 1822¹¹. L’abisso, incolmabile, fra schiavitù assoggettata e mondo dei padroni porta al reperimento anche di una possibile terza fonte classica, identificabile in un non breve racconto contenuto nel poema epico *Tebaide* di Papinio Stazio (primo secolo dopo Cristo), l’emulo di Virgilio famoso anche per il trattamento che gli riserva Dante nella seconda cantica della *Commedia*¹². Come dimostra il titolo, l’argomento dell’opera appartiene alla ben nota e sfruttata saga tebana, riprendendo, nello specifico, la spedizione contro la città di Cadmo dei sette eserciti raccolti da Polinice, uno dei due figli di Edipo scacciato dal fratello Eteocle. La marcia di avvicinamento tocca, fra vari luoghi, anche Nemea, retta allora dalla coppia costituita dal re Licurgo e dalla consorte Euridice, genitori a loro volta di un bambino chiamato Ofelte, affidato alle cure di una schiava di nome Ipsipile (o Issipile). Schiava sì, in quel frangente, ma non dalla nascita; anzi, la donna in precedenza è non solo libera, ma addirittura regina dell’isola di Lemno, unica fra le donne locali a non uccidere il maschio di famiglia, nel suo caso il padre: quando le altre vengono a conoscere questo tradimento, decidono di ucciderla, sorte cui la donna si sottrae con la fuga, incappando però in un agguato di pirati che la vendono appunto al re Licurgo sopra nominato. Ebbene: ai capi della spedizione tebana che chiedono ove potersi dissetare, Ipsipile, abbandonando per un momento la sorveglianza del piccolo Ofelte, guida il gruppo ad una fonte, al ritorno dalla quale trova il bambino soffocato da un pitone. La sua disperazione è senza fine, perché sul figlio dei padroni ella aveva riversato tutto l’amore di madre privata a sua volta della propria prole – due maschi, avuti tempo addietro da Giasone capo degli Argonauti, figli abbandonati in occasione della fuga da Lemno. Eccoci dunque al libro quinto della *Tebaide*, allorché la schiava solleva dal suolo il corpicino ormai esanime, lo ricopre con i suoi capelli, lo invoca come *natorum dulcis imago* (v. 608), per giungere al momento culminante che interessa (vv. 615b-619):

[...] *Quotiens tibi Lemnon et Argo* 615
sueta loqui et longa somnum suadere querela!
Sic equidem luctus solabar et ubera parvo
iam materna dabam, cui nunc venit inritus orbae
lactis et infelix in vulnera liquitur imber.

¹⁰ A Traina, *Introduzione* a G. Pascoli, *Thallusa*, cit., p. 22.

¹¹ Vv. 65-68 *Perché baciando i pargoli, / la schiava ancor sospira? / E il sen che nutre i liberi / invidiando mira?* In Alessandro Manzoni, *Liriche, tragedie e prose*, a cura di Luigi Russo, Firenze, Sansoni, 1967, p. 61.

¹² Publio Papinio Stazio, *Tebaide*, a cura di Laura Micozzi, Milano, Mondadori, 2010, libri IV-VI. Su questa fonte vedi A. Traina, *Appendice II*, in Giovanni Pascoli, *Thallusa*, cit., pp. 103-106.

Nel delirio affranto la già madre privata dei figli ricorda i racconti fatti al bambino altrui sulla storia favolosa di Lemno e di Argo, favorendo il sonno del *puer* con la sua cantilena sempre uguale (*longa... querela*); in tal modo le pareva di trovare una consolazione al suo dolore identificandosi in madre a tutti gli effetti con l'offrire il seno a lui da vivo, mentre ora da morto egli riceve quel latte materno come liquido sterile (*infelix... imber*) sulle ferite inferte dal terribile mostro. La traccia classica costituita sia dalla *nenia* sempre uguale sia dall'allattamento al figlio di un'altra si ritrova pari pari nel poemetto, come si vedrà più avanti: per intanto proseguiamo la ricerca dei fili ispiratori di *Thallusa* indagando la produzione latina del Pascoli stesso, a cominciare dal poemetto *Gladiatores*, composto nel 1892, fregiato l'anno successivo dalla *magna laus* da parte della commissione di Amsterdam¹³. Il contesto narrativo prende spunto da avvenimenti storici realmente accaduti, relativi all'anno 71 avanti Cristo, ove si colloca l'epilogo della lunga e sanguinosa guerra servile, provocata dalla rivolta di Spartaco, ed esattamente in Lucania, su un colle della quale è accampato l'esercito ribelle ormai definitivamente accerchiato. A montare la guardia sono tre gladiatori, da cui il titolo, un Trace, un Gallo ed un terzo personaggio, ormai avanti negli anni, il quale, rievocando la figura materna ormai lontana negli anni e perciò dai contorni confusi, ricorda una visione di sogno (vv. 431- 439):

*Quin etiam subiit formae muliebris imago,
at non clara tamen, qualem muscosa lacunae
aequora et atra palus reddat spectantibus umbram.
Sic lacrimis coepi tandem cognoscere matrem
et mecum tacitus, quibus illa quiesceret oris, 435
quaerere, quae fata heu vita potiora tulissent.
Tum demum frustra servilibus oscula pressi
uberibus, quae haud vitali manantia vita
devotum miserans lacrimis madefecit alumnum;*

a seguito dell'ascolto, vero o presunto, di una precedente cantilena (v. 429 *nenia*) che rincuora con una dolcezza creduta ormai scomparsa, ecco l'epifania materna: «Anzi, dirò di più, mi si presentò davanti agli occhi una forma femminile, non ben definita tuttavia, simile all'ombra che a chi vi si specchia viene restituita dalle acque immobili di uno stagno, o da una nera palude. Così cominciai infine a riconoscere con le lacrime e dalle lacrime mia madre, tra me e me in silenzio, domandandomi dove mai ella potesse essere sepolta, e quale sorte oltre la morte le fosse toccata, sorte migliore, magari lo fosse! della vita da lei vissuta. In quel momento cercai di inondare con i miei baci quel suo petto di schiava, quelle mammelle che non fornivano più viatico nutriente e che lei aveva irrorato di lacrime piangendo il destino di suo figlio». Ritroviamo, insieme con il seno ormai inutile di madre orbata del figlio legittimo, anche e soprattutto la memoria virgiliana del *cognoscere matrem* (v. 434) così centrale in *Thallusa*, quella impossibilità di realizzare la

¹³ In Giovanni Pascoli, *Storie di Roma*, Introduzione e note di Alfonso Traina, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 64-95.

completezza dell'amore materno che ritorna di nuovo nel poemetto *Rufius Crispinus* del 1906, ultimo componimento della sezione *Res Romanae*¹⁴. Il tema è offerto dalla triste vicenda del protagonista che dà il nome al componimento, il figlio maschio di Poppea Sabina e di Crispino Rufo, prefetto del pretorio di Claudio Cesare Nerone, *princeps* dal 54 al 68 dopo Cristo. Il comandante delle guardie del corpo viene fatto uccidere da Nerone medesimo per poterne sposare la moglie, Poppea Sabina appunto, e, di seguito, pure il figlio, per timore che costui, una volta diventato adulto, volesse vendicare il padre – e la scrupolosa documentazione storiografica pascoliana non manca nemmeno questa volta¹⁵. Ci troviamo ad Anzio, nei pressi di una villa sul mare, ove il rumore delle onde si mescola con le voci provenienti da un gruppo di fanciulli alle prese con i loro giochi, quando improvvisamente si intravede un corteo di carri e carrozze da viaggio proveniente dalla capitale, preceduto da solerti littori che sgomberano con brutalità la via imponendo a tutti di scoprirsi la testa, segno evidente del sopraggiungere di persone di altissimo rango. La frotta imprudente e sfacciata del mondo infantile fa ressa intorno al veicolo che spicca sugli altri, finché (vv. 32b-33):

[...] *Tonat AUGUSTAE DECEDITE licitor:*
at sese puer extendens in brachia: MAMMA!

Notevole il contrasto fra il contenuto dei due versi contigui, che si situano su due livelli diseguali ed inconciliabili fra loro: quello pubblico, ufficiale, della ragion di stato impersonato dal littore che fa risuonare la sua voce imperiosa quasi da altoparlante (*tonat*), ordinando di fare luogo all'*Augusta*, come è definita la consorte legittima del *princeps* nei documenti ufficiali; al polo opposto il momento privato, domestico, addirittura privo di voce, perché sono le braccia, stese a dare e a domandare l'abbraccio, quelle che dicono *mamma*. L'intimità fra madre e figlio, che dovrebbe essere perfetta, risulta invece incrinata dallo spavento provocato in lei, a Roma, da *nubila verba superciliumque Neronis* (v. 38: sono le minacce non tanto velate di Nerone, accompagnate dal corruccioso cipiglio). A questo punto ecco la puntuale didascalia pascoliana (vv. 39-40a):

Nunc dulci nato reticens afflabat amorem
mater inexpletum.

40

A respingere, almeno temporaneamente, le nubi nere che gravano sul presente e l'immediato futuro, il *nunc*, che vale «per adesso», cui si associa di nuovo il silenzio espresso con un participio presente (*reticens*), seguito e sostituito dal contiguo sintagma verbale reggente *afflabat* – un vocabolo

¹⁴ G. Pascoli, *Storie di Roma*, cit., pp. 110-121.

¹⁵ Svetonio, *Vita di Nerone*, in Caio Svetonio Tranquillo, *Vite dei Cesari*, traduzione di Felice Dessì, introduzione e premessa al testo di Settimio Lanciotti, Milano, Rizzoli, 1982, volume secondo, pp. 560-645 (in particolare il capitolo 35); Publio Cornelio Tacito, *Annali*, con un saggio introduttivo di Cesare Questa, traduzione di Bianca Ceva, Milano, Rizzoli, 1981, volume secondo, libri XI-XVI.

composto dalla preposizione prefissale di moto a persona (*ad*) cui segue l'imperfetto indicativo di *flare*, che rinvia al soffio leggero ed impalpabile del vento. Il mistero della maternità si concretizza nell'inesprimibile a parole, nel ricorso ad altri strumenti comunicativi collegati con i cinque sensi ed interiorizzati nel nodo dell'anima pascoliana costituito dalla figura materna non sostituibile con altre. L'affetto che Poppea Sabina riversa sul figlio ancora piccolo si colora già di nostalgia, come se egli non fosse più vivo (come da significato dell'aggettivo *dulcis*, segno di rimpianto), ragion per cui l'*amor* materno è definito *inexpletus*, incapace cioè di trovare la sua completa soddisfazione, in proiezione psicologica negativa prodotta dal corrugamento della fronte imperatoria del marito. Della sezione denominata *Poemata Christiana* fa parte, insieme con *Thallusa*, anche il testo intitolato *Pomponia Graecina* che precede di due anni¹⁶. In questa occasione Pascoli indica chiaramente in esergo la fonte storica che lo ha ispirato, vale a dire il libro tredicesimo degli *Annales* di Tacito. Ci troviamo nell'anno del secondo consolato di Nerone, gestito con il collega Lucio Pisone, il 57 dopo Cristo, e, tra i diversi avvenimenti registrati dallo storico, si colloca pure un processo clamoroso intentato alla nobildonna Pomponia Grecina, consorte legittima di Aulo Plauzio *quem ovasse de Britannis rettuli* scrive Tacito nel capitolo trentaduesimo – un personaggio dunque di spicco, un generale gratificato di una ovazione per la condotta vittoriosa, nel biennio 43-44, contro i Britanni. Ebbene ella, *superstitionis externae rea, mariti iudicio permissa*, accusata cioè di aver aderito a pratiche religiose straniere, viene affidata al giudizio del marito: *isque prisco instituto propinquus coram de capite famaue coniugis cognovit et insontem nuntiavit*. Il *paterfamilias* di alto lignaggio segue in tutto e per tutto la tradizione avita, in particolare coinvolgendo l'intera sua *gens* in ogni fase del processo, che però non ci viene compiutamente descritto, essendo resa notizia solamente dell'esito del medesimo, che si conclude con l'assoluzione dell'imputata. La matrona romana vive poi a lungo, riferisce sempre la fonte latina, in una *continua tristitia*, motivata da Tacito con il lutto strettissimo durato più di quarant'anni per la morte dell'amica Giulia figlia di Druso figlio a sua volta di Tiberio imperatore, uccisa dalle trame di Messalina, la moglie snaturata del *princeps* Claudio. Questo materiale storiografico rivive nelle mani pascoliane che trasformano i generici culti stranieri (la *superstitio externa* tacitiana) in adesione segreta al Cristianesimo, per cui ella, messa alle strette dal marito e minacciata di essere cacciata di casa, se non fa pubblicamente omaggio alla religione di stato, ha un momento terribile di cedimento, perché vede, contrapposti e inconciliabili fra loro, la professione di fede e l'affetto per il piccolo figlio. All'udire la voce di costui che ne implora per tre volte la presenza – «*Mater ubi est?*» (vv. 133, 134 e 137) – sfiora con mano tremante il recipiente dell'incenso e ne getta tre grani nel fuoco, antepoendo l'amore materno in questo mondo della carne alla promessa della salvezza eterna in Cristo. Il piccolo Aulo ha come compagno di giochi un coetaneo suo cugino, Pomponio

¹⁶ Giovanni Pascoli, *Pomponia Graecina*, introduzione, traduzione, note esegetiche e appendice a cura di Alfonso Traina, Bologna, Pàtron, 1997.

Grecino, figlio di un fratello della madre: ebbene, dopo l'assoluzione di lei il *paterfamilias* le ingiunge di troncarsi con i parenti suoi, perché sospettati di essere loro i portatori della peste superstiziosa, per cui il piccolo rimane solo, senza l'amico, su cui egli continuamente chiede notizie ricevendone risposte sempre più vaghe; pian piano svaniscono i ricordi delle letture dei testi cristiani effettuate in segreto, tanto che Pomponia intravede, con orrore, la morte eterna per sé e per il figlio, come punizione per aver rinnegato la propria fede (vv. 194b-197):

[...] «*Puero moriendum est funditus! Omnis ipsa die moriar finita! Quidquid amavi, nil fuerit*». *Puerum tunc furtim respicit ac flens ingeminat: «Mortalis amor, dolor immortalis!»* 195

La disperazione della madre è totale, coinvolgendo lei e il frutto del suo seno, perché ad entrambi tocca una morte eterna, in quanto non resta che il nulla di ciò che si è amato; rivolgendo poi uno sguardo furtivo al bambino, ella ripete più volte quasi una cantilena, nella quale l'*amor* e il *dolor* sono antitetici l'uno all'altro, con la sconfitta del primo sul piano della durata oltre la morte. E la sezione finale del componimento vede questa madre interiormente e visceralmente frustrata uscire di notte, nel 65 dopo Cristo, da una Roma ormai preda dell'incendio, la cui responsabilità Nerone fa ricadere sui Cristiani, per dirigersi ad una villa fuori mano e scendere in una catacomba, finché non giunge presso un gruppo di madri che stanno cospargendo di mirra ed amomo il corpo straziato di un bimbo: ed ella, *amenti similis* (v. 294: condizione psicologica analoga a quella di Tallusa *absenti similis* del v. 94¹⁷), vuole sapere la verità fino in fondo, quella verità che ha già intuito nel folleggiare della sua mente violentemente percossa dalla lettura della lapide già preparata, destinata a Pomponio Grecino, vittima innocente delle stragi neroniane. Il sigillo conclusivo è di pretto conio pascoliano (vv. 301-302):

*Ille oculis ambit matrem quam saepe vocabat,
et dulcem quaerit, si qua est, hinc inde gemellum.*

Il corpo ormai senza vita ha ancora un guizzo estremo di vitalità: «egli cerca con gli occhi quella che era abituato a chiamare col nome di madre, e gira intorno lo sguardo per vedere se vi sia lì, da qualche parte, il suo compagno di giochi». *Gemellus* chiama Pascoli la metà assente, cui è assegnata la marca connotativa, già incontrata, dell'aggettivo *dulcis*: un rimpianto senza fine.

¹⁷ «*Similis* col participio presente è un sintagma icastico, introdotto da Virgilio come calco sul greco εοικώς ο ἴκελος [...]. Ma nuova è l'associazione con *absens*, mai in latino riferito a persona per indicare assenza psichica [...]. L'esperienza psichica moderna si riflette nell'uso di un italianismo semantico nella cornice di un sintagma classico»: A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., p. 75 *ad loc.*

3. Conclusa la prima scena della rappresentazione girata in esterno giorno, la cinepresa del poeta si colloca ora entro le mura domestiche di una *domus* di medio-bassa levatura sociale, considerato che il padrone di casa esercita il mestiere di *scriba*¹⁸: ma non si dimentichi che l'occupazione del capofamiglia prevista primariamente è quella di *argentarius*, di «banchiere», la cui traccia resta nell'immediato prosieguo del racconto (vv. 43-45a):

*Sed pater a summo Iano iam scriba domum se
rettulerat praeter solitum, contractior hirtum
fronte supercilium; etc.* 45

con un durissimo segnale antitetico si presenta la seconda sequenza (*sed*), che marca violentemente il passaggio dall'universo dei deboli (i bambini, la schiava) al mondo degli adulti liberi, maschi e dotati del potere di vita e di morte su tutti i membri della famiglia (non sarà inutile ricordare che il termine latino corrispondente, *familia*, significa in prima istanza «gruppo di schiave e di schiavi»). Ecco dunque il *pater* già alle porte di casa contrariamente al solito, identificato con l'icona ufficiale del suo ruolo *contractum hirtum / fronte supercilium*¹⁹, il che ci fa sovenire del *supercilium Neronis* che terrorizza, nel ricordo, Poppea Sabina. Non è che il soggetto in questione sia di umore pessimo lui singolarmente, ma appunto codesto tratto corrisponde ad un preciso atteggiamento continuo e costante proprio del *paterfamilias* romano ligio alla tradizione²⁰. L'abbassamento sociale di costui da banchiere a scrivano serve anche a mostrare coerenza interna con il fatto di possedere una unica schiava, incaricata quindi pure di mansioni che non spetterebbero ad una donna. Sia come sia, Tallusa è ancora fuori, in ritardo perché trattenuta dai bambini lungo la via, di modo che si verifica una assai spiacevole infrazione alle regole del *mos maiorum* (vv. 45b-53a):

[...] *pultantique ipsa reclusit* 45
*Gaia fores, tollens infantem protinus ulnis,
lactantis tecto mammae vix ubere: cui vir:
«Tune fores nunc custodis? Quo serva mihi se
proripuit? Puerosne domum, si forte, reduxit?»
ù«Nondum, sed iam iamque aderit. Nam longius est hinc 50
in ludum...» «Dicis mulier de more benigne:
nil tamen est opus: extremum est quod sera redit». «Qui?»
«Venit». «Rem vix credibilem narras».*

Non solo ad aprire la porta è la padrona di casa, qui nominata espressamente con l'antroponimo più comune che si possa ritrovare nella società romana, ma è il modo con cui si presenta Gaia a

¹⁸ «Scrivano, segretario pubblico, specie d'impiegato subalterno, al servizio del senato e di alti magistrati (consoli, pretori, edili, questori, governatori)»: F. Calonghi, *Dizionario Latino-Italiano* cit., s.v.

¹⁹ «con le irsute sopracciglia aggrottate sulla fronte»: A. Traina, *Traduzione* in G. Pascoli, *Thallusa*, cit., p. 43 (nella nota *ad loc.* lo studioso scrive che è «segno d'ira secondo gli antichi», citando le relative fonti classiche).

²⁰ Cfr. Maurizio Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, in particolare il primo capitolo, intitolato *Pater* (pp. 18-26).

provocare scandalo: «a lui che bussa alla porta apre la moglie in persona, tenendo sollevato il neonato sulle braccia, dopo aver tentato di coprire il più possibile, ma a stento, la mammella gonfia di latte», il che si configura come memoria di un passo lucreziano, laddove si istituisce un paragone sulle modalità diverse di crescita fra il cavallo e l'uomo. Il primo infatti diventa adulto in tre anni (*tribus actis... annis*), mentre un *puer* nel medesimo lasso di tempo *ubera mammarum in somnis lactantia quaeret*: il bambino, pur cresciuto e svezzato, ritorna spesso nei sogni a succhiare i capezzoli materni, immagine che Pascoli recupera adattandola al proprio contesto nel quale il soggetto è la madre, e non il figlio – per ora²¹. Scontata allora la reazione severa del marito, che scarica immediatamente su Tallusa la responsabilità della presente intollerabile situazione, in uno scontro dialettico con la consorte che prelude ad una sorpresa:

- *Come osi tu ad occuparti di persona della porta esterna di casa? Dove mai si è cacciata la schiava? Ha almeno fatto in tempo a recuperare i bambini e ricondurli qui?*
- *Non ancora veramente, ma sarà qui a momenti. Non è breve l'itinerario da qui alla casa del maestro...*
- *Tu parli così come sempre per complicità femminile: ma non preoccupiamoci di ciò, perché questa è l'ultima volta che rientra tardi.*
- *Cosa dici?*
- *La metto in vendita.*
- *Una notizia davvero da non crederci, questa²².*

La rivendicazione del rispetto dei ruoli ricoperti in ragione dell'appartenenza ad un sesso piuttosto che ad un altro è palmare, soprattutto in ragione della sfiducia nutrita dal marito nei confronti della moglie, essendo lei femmina come la schiava appunto; in più, le decisioni importanti per l'amministrazione della casa appartengono interamente al *paterfamilias*, che dentro di sé ha già deciso di sbarazzarsi di Tallusa senza chiedere il parere di Gaia²³. Le motivazioni addotte da lui ci aiutano ad entrare nell'interiorità della schiava guardata dal punto di vista del padrone (vv. 53b-62a):

[...] «Age, quaeso:
tu perferre parem sibi numquam muta valebas?
Nam modo turricula lusisset cum pueris et 55
ligneolam filis duxisset commoda larvam,
tum procul arcebat despectans torva, nec illos
plectere parsisset... Sed tergo salsa cavebat
ipsa suo. Nunc rebaris placidam beatamque,

²¹ Tito Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, introduzione di Gian Biagio Conte, traduzione di Luca Canali, testo e commento a cura di Ivano Dionigi, Milano, Rizzoli, 1994, V, 883-885 *Principio circum tribus actis impiger annis / floret equus, puer haudquaquam; nam saepe etiam nunc / ubera mammarum in somnis lactantia quaeret.*

²² vv. 48-53 «*Tune fores nunc custodis? Quo serva mihi se / proripuit? Puerosne domum, si forte, reduxit?*» / «*Nondum, sed iam iamque aderit. Nam longius est hinc / in ludum...*» «*Dicis mulier de more benigne: / nil tamen est opus: extremum est quod sera redit.*» «*Qui?*» / «*Venit.*» «*Rem vix credibilem narras.*»

²³ *Venit* è un presente, e non un perfetto, come giustamente argomenta A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Tallusa*, cit., ad loc., contrariamente alla quasi totalità dei traduttori.

*eiusque implebat cantantis nenia tectum,
mox tetricam plane rugis oculisque rubentem
servabas». Etc.*

60

Sostanzialmente inaffidabile risulta lei, perché ambigua nel comportamento, doppia soprattutto nei confronti dei *pueri*, mai stabile caratterialmente (*parem sibi numquam*): «stammi bene attenta» – argomenta *Iipse* – «come sia possibile sopportarla ancora da parte tua non capisco proprio; ora, eccola lì tranquilla e paziente (*commoda*) nel gioco condiviso con i piccoli, dadi o burattini che siano, ora invece, senza motivo, con occhio obliquo (*torva*) li respinge via da sé, e volentieri li picchierebbe, magari... ma non lo fa perché vuole risparmiarsi le frustate, la furbastra (*salsa*); e, di nuovo, ora l'avresti creduta del tutto serena (*placidam beatamque*) visto che la casa intera si riempiva della sua cantilena (*nenia*), ora invece la potevi sorprendere buia e tirata nel volto (*tetricam*), con gli occhi tutti rossi, di pianto ovviamente». La sapiente collocazione dei termini in opposizione fra loro, che si chiude con la struttura chiasmica *tetricam... rugis oculisque rubentem*, contribuisce alla costruzione di un personaggio spaccato in due, ingestibile quindi socialmente e, di conseguenza, pericoloso assai come modello comportamentale per gli occhi dei bimbi (vv. 62b-68a):

[...] «*Verum frugi est patiensque laboris,
et caros pueros habet et pueris est cara*». «*Vide sis.
Hoc ipsum timeo nimium ne cara*». «*Quid istud?*»
«*Quid si servilem Chresti proba serva sequatur
sectam? Scis pueros quibus illecebris, quibus escis
decipiant...*» «*Istud non sit mihi credere*». «*Crede.
Dum ne praesciscat se iam venire. Etc.*

65

All'obiezione, debole in verità, della consorte circa l'onestà della schiava e della sua dedizione al lavoro egli non risponde nemmeno, mentre, all'opposto ribalta completamente l'accento all'affetto reciproco instauratosi fra l'ancella e i figli, in quanto costoro, ancora incapaci di ragionare e di comprendere le insidie della vita, potrebbero essere coinvolti nell'adesione alla setta di Cresto, adatta solo a degli individui di rango servile²⁴. La sequenza, decisiva per lo sviluppo ulteriore della vicenda, si fregia di un secondo eptametro, costituito dal v. 63, quello che si articola su un momento chiasmico squisitamente pascoliano: *caros pueros... pueris... cara*, con raddoppio esatto dei medesimi vocaboli a suggello della inestricabile reciprocità che lega la *serva* ai *pueri* – è lei il soggetto indiscusso e inamovibile, come dimostra la *variatio* stilistica per cui il verbo *habet* si trasforma nella costruzione di *est* con il dativo di agente: *ama i bambini e da loro è amata*,

²⁴ *Chrestus* è una delle due grafie del nome di Cristo attestate negli autori classici: Svetonio, *Vite dei Cesari* cit., *Vita di Claudio*, 25 *Iudaeos impulsore Chresto assidue tumultuantis Roma expulit*; mentre in Tacito, *Annali*, cit., XV, 44 si legge quella che ha prevalso: *ergo abolendo rumori Nero subdidit reos et quaesitissimis poenis adfecit quos per flagitia invisos vulgus Christianos appellabat. auctor nominis eius Christus Tiberio imperitante per procuratorem Pontium Pilatum supplicio adfectus erat*.

dimensione utopica della felicità. Le perplessità di Gaia vengono liquidate rapidamente, perché *Iipse* deve uscire a cena, invitato come egli è da tal Labrace, un *danista* di prima forza, un usuraio strozzino quanti altri mai da tenersi sempre buono²⁵; pianta in asso dunque la moglie, dopo averle raccomandato acqua in bocca, perché non si accorga, la schiava, di essere in vendita. Pascoli in tal modo sgombera il campo dalla presenza maschile adulta, lasciando la *domus* in balia delle due figure femminili, alle prese con i tre rampolli che richiedono udienza, nonché nutrimento.

4. «*Iipse foris cenat*» (v. 84): la padrona di casa adotta il lessico della schiavitù – vedi v. 36 – scendendo in tal modo in basso, per collocarsi sul piano e di Tallusa e dei bambini in una condizione di estrema e delicatissima fragilità. Il luogo che fa da discriminare fra la precedente scena e quella che segue è per eccellenza fatato (vv. 78-81):

*Adstitit illa domus anceps in limine, gestans
ulnis infantem, quoad «Huc huc respice, mamma!»
audii et cursu pueros exceptit anhelos
ore sinuque duos, laeva removens Tertullum.* 80

L'abbandono unilaterale da parte del marito lascia Gaia in uno stato di estrema incertezza (*anceps*) esattamente sulla soglia di casa (*domus... in limine*) mentre regge il lattante, Tertullo (palmare diminutivo-vezzeggiativo del numerale ordinale *tertius*), cercando di fare spazio anche agli altri due rampolli finalmente arrivati²⁶. La fatica che comporta l'operazione, alludente senza alcun dubbio ai carichi della maternità, è segnalata dalla quinta posizione metrica occupata da un piede spondeo (*vens... Ter*) la cui seconda sillaba coincide con l'inizio del nome proprio di colui che ancora succhia il latte. Idillio perfetto sarebbe questo, rappresentato dal presente gruppo familiare che risale all'iconografia classica della *Magna Mater* circondata dai suoi figli, se non fosse che l'evento è collocato, come detto, sulla soglia, linea di estrema incertezza e ambiguità; non solo, ma la supposta felicità del quadro risulta pesantemente insidiata dalla reazione della schiava, registrata nel verso seguente, che chiude bruscamente la sequenza: *Dulces complexus limis Thallusa tuetur*, laddove il punto di vista adottato dal poeta è quello di un personaggio che reagisce negativamente alla vista dei *dulces complexus* (gli abbracci di cui lei ha nostalgia feroce, vedi il ritorno della ben nota marca *dulcis*) mediante l'ablativo strumentale aggettivale *limis*, cui è sottinteso *oculis* – con gli occhi obliqui, carichi di odio inespresso²⁷. Entriamo ora nel rito del desco serale squisitamente

²⁵ *Labrax* è il nome parlante del personaggio del lenone nella commedia plautina intitolata *Rudens*: si tratta di un grecismo che significa «vorace, avido» (A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., *ad loc.*).

²⁶ Non sembri eccessivamente fuori luogo intravedere dietro il gruppo costituito da Gaia con i suoi bambini l'amatissima figura materna di Caterina Alcolatelli Vincenzi, che regge in braccio Giovanni (1855), mentre attaccati alle sue ginocchia stanno Luigi (1854) e Giacomo (1852), fatta ovviamente salva la differenza anagrafica fra i fratelli Pascoli ed i personaggi del poemetto.

²⁷ Publio Terenzio Afro, *Le commedie*, introduzione e traduzione di Ferruccio Bertini e Vico Faggi, note di Guido Reverdito, Milano, Garzanti, 1989, volume primo, *Eunuchus*, 601-602a *interea somnu' virginem opprimit. ego limis*

pascoliano, ove agiscono attori che in tanto attirano la simpatia di chi osserva in quanto sono portatori, tutti, di assoluta debolezza. All’invito della madre ad entrare in casa e a prepararsi per il cibo, i bambini prestamente sciolgono dalle spalle gli arredi scolastici e si sistemano: «Ecco che la piccola stanza (*atriolum* v. 87: di nuovo un diminutivo coerente con chi lo gestisce) risuona dei rumori mescolati insieme provocati dai piatti di terracotta (*patellis / fictilibus* in *enjambement*) e dai bicchieri (*cyatisque*) e dal continuo chiacchiericcio infantile quasi incomprensibile (*balbisque loquellis*)» (vv. 85-87). Codesto concerto di suoni sia materiali sia umani appartiene di diritto al mondo poetico pascoliano, connotato da un plurilinguismo che va dal livello pregrammaticale alle espressioni in lingua viva – italiano ed idiomi stranieri – e in lingua che fu viva – il latino. La madre ascolta, non afferra quasi nulla del conversare simultaneo infantile ma comprende tutto: *nec quidquam exaudit sed percipit omnia mater*, perché la sua attenzione è rivolta, presumibilmente, al discorso del capo famiglia ed alla conseguente decisione da lui presa, se è vero, come è vero, che questa piccola scena conviviale è chiusa di nuovo, come nel v. 82, dalla schiava: *Absenti similis cenam Thallusa ministrat*, ove il personaggio, pur presente fisicamente, è ritratto come se fosse assente – del resto pure lei, Tallusa, ha la mente altrove, esattamente come Gaia²⁸. Soddisfatto il bisogno di nutrimento, non resta che affidare i tre al riposo notturno (vv. 94-101):

<i>Interea puer alter hiat, puer oscitat alter.</i>	
<i>Qui tam magna leves viderunt nuper ocelli,</i>	95
<i>visuri maiora natant, nictant, conivent.</i>	
<i>Dulci laxatus fonti teres adiacet infans</i>	
<i>et velut occulto permulsus murmure dormit.</i>	
<i>lunceus hunc linter, capit illos lectulus ambos</i>	
<i>unus, et in toto conclavi iam super una est</i>	100
<i>quae vigilet tacito, ne laedat, lumine lampas.</i>	

«Nel mentre uno dei bambini più grandicelli non riesce, per il sonno incipiente, a chiudere la bocca, sbadigliando il secondo dei due: quei piccoli occhi (*ocelli*), che poco prima tutti spalancati hanno goduto di grandi spettacoli e sono in procinto di vederne di maggiori, ondeggiando come barche sul mare (*natant*), si aprono e si chiudono con intermittenza (*nictant*), fino ad essere completamente ricoperti dalle palpebre (*conivent*). Il poppante ben nutrito, pieno come è di latte materno, come invitato da un segreto mormorio dorme già, e viene depositato in un cesto di vimini, mentre i due di prima si adagiano in un unico giaciglio; e nella stanza da letto rimane, sola sentinella con il lume abbassato perché non disturbi, una lampada». Delicatissimo il frangente del passaggio dalla vita cosciente al sonno che scioglie gli affanni del dì, in un accumulo di memorie letterarie che vedono

specto / sic per flabellum clanculum etc. («Nel frattempo la fanciulla si addormenta. Io la sbircio di nascosto, attraverso il ventaglio»: trad. di F. Bertini). Il grammatico Elio Donato, vissuto nel quarto secolo dopo Cristo, nel commento *ad loc.* chiosa così: «*cum [...] dissimulant se homines videre quod vident et non recta facie sed transversa intuentur*». Vedi anche A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., p. 73.

²⁸ Esattamente come Pomponia Grecina: vedi nota 17.

in campo Catullo (i mitici *ocelli* della *puella!*) e Virgilio e Plauto nonché Ovidio tutti intrecciati nel v. 96 – un verso particolarissimo, in quanto fa registrare due spondei consecutivi, sia in quinta sede già eccezionale (*tant... co*) sia in quarta del tutto irregolare (*tant... nic*) con lo scopo di avvolgere l'ingresso nella notte dei tre bambini con una atmosfera di progressivamente lento languore²⁹. La precisione minuta con cui Pascoli distribuisce il trio, mentre accomuna i due maggiori, isola l'infante Tertullo deponendolo da solo in una *linter*, vocabolo che nel latino classico vale «barchetta, naviglio, canotto»³⁰, qui tradotto con la perifrasi «cesto di vimini», manufatto cui vengono affidati spesso, nel mito, infanti all'acqua. Inizia qui la potente metafora della culla/barca che sarà sviluppata nel prosieguo del racconto³¹.

²⁹ Tutti questi riferimenti classici si trovano a p. 76 del *Commento* di A. Traina a G. Pascoli, *Thallusa*, cit.

³⁰ F. Calonghi, *Dizionario Latino-Italiano* cit., s.v.

³¹ Come dimostrato dai vv. 157-164 e 181: vedi *infra*.