

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 – seconda parte

di Claudio Cazzola*

5. Arrivati a metà dello spettacolo, ci accorgiamo che pian piano il regista della rappresentazione ha collocato fuori contesto, per ora, tutte le *personae* maschili, dal padrone di casa, fatto uscire in via eccezionale di sera, al gruppo dei piccoli accolto dalle braccia di Morfeo, per cui tutto lo spazio teatrale è ora assegnato esclusivamente al mondo femminile. La distanza sociale fra le due donne, Gaia e Tallusa, è incolmabile, essendo costei schiava e quella invece libera: nonostante codesto ostacolo reale, sono tuttavia accomunate dalla maternità, una maternità pure questa diseguale, come ci sarà palesemente svelato proseguendo la lettura e l'ascolto insieme della vicenda. Un durissimo avverbio di opposizione incipitario (*At*) segnala cambio di scena e, contemporaneamente, ripresa di un momento precedente (vv. 102-111):

*At mater dum compta parat iam linquere limen
Thallusanque monet multis, repetitque, nec audit
mussantem, in lacrimas effusam respicit. «Heu! qui
hic dolor est» inquit «quae te nunc cura lacessit?» 105
Tum, clausis iterum foribus, cognoscere causas
tentat et ignotum miserae lenire dolorem.
Singultim Thallusa loqui conatur et aegre
respondet: «Quid tu, si ne Deus ipse potest?»
«Qui?» Illa silet. «Mihi sacra Deae nocturna necesse est 110
ferre Bonae. Forsit Bona te Dea sospitet! Euge! Etc.*

La prima parte del dialogo fra le due si svolge sulla soglia (v. 102 *limen*), su quel luogo, già noto, incerto, pericoloso, per nulla foriero di positività. Nonostante i tentativi, infatti, della padrona di *cognoscere causas* (v. 106) del comportamento dell'altra, che, mugugnando (v. 104 *mussantem*), scoppia addirittura in un pianto diretto (ivi *in lacrimas effusam*), solo il silenzio viene opposto all'indagine (v. 110 *Illa silet*). Prima dell'assenza della parola, però, si avverte una esile prova di apocalisse, allorquando, tramite la memoria oraziana dell'avverbio *Singultim* ad inizio del v. 108¹, la schiava evoca un non meglio identificato *Deus*, che infatti non viene capito per nulla da Gaia; la quale, anzi, trasforma la divinità invocata al femminile, recuperando l'informazione già nota a tutti

* 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 Quinto Orazio Flacco, *Le satire*, traduzione e note di Alessandro Ronconi, introduzione di Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1976, VI, 56 *ut veni coram, singultim pauca locutus*: quando, scortato dagli amici Virgilio e Vario, si presenta per la prima volta al cospetto di Mecenate, il poeta latino non sa se non balbettare qualche sillaba.

tranne che a Tallusa – il rito annuale e notturno del sacrificio da compiere alla *Bona Dea*². In ragione di codesto *officium* irrinunciabile la matrona è sbrigativa, sì, ma anche madre (v. 102 *mater* ad inizio di sequenza), per cui ecco le raccomandazioni relative prima del congedo (vv. 112-116):

*Iamque abeo. Vigila, pueros ne forte relinquat
sommnus, et incessat lemorum metus. Est bene plenus
pupus lacte meus mihi; quod si vagierit, tu
et cantu fer opem, quam tu potes, et quate cunas, 115
dum redeat, nec erit mora longa, quod appetit, uber».*

La madre dunque se ne va, ordinando alla schiava di fare la guardia – vedi il verbo di origine militare *vigilare* all'imperativo presente – ai bambini, in particolare al più piccolo: «è colmo del mio latte lui, ma se si metterà a piangere, datti da fare, sia cercando di tranquillizzarlo con il canto, per quanto possibile, sia con il dondolarne la culla, finché non ritorni questo mio seno sempre da lui cercato, e non tarderà molto a tornare». Suggestiva l'immagine del poppante tutto ripieno di viatico materno, offerta come essa è con il termine *pupus* tipico del registro lessicale infantile, associato al momento pleonastico *meus mihi* afferente alla lingua d'uso³; senza che sfugga il particolare della esclusività assoluta del sentimento materno, laddove Gaia, indicando i diversivi del canto e del dondolio, evita accuratamente di suggerire a Tallusa di offrire il seno a Tertullo, un segnale anticipatore di quel che ora accadrà. Si apre infatti a questo punto una sequenza (vv. 117-141) nella quale si accampa, solitaria e tragica, la figura della schiava, divenuta, per una coincidenza di fatti eccezionali, padrona della *domus*, e la sua prima reazione è di violenta ribellione al tutto (prima parte, vv. 117-126):

*Haec geminans exit. Tum secum sola repente
exsilit, et vultu iacit haec Thallusa ferino:
«I felix! Tibi sic Bona prosperet, ut Bonus aegrae
ille mihi! Rediens tu sic cunabula visas, 120
ut rediens egomet, dulcique fruaris alumno
non magis atque egomet, cui frustra lacte tumentes
abreptum puerum non invenere papillae.
Quem quo tum cessisse rear? quo lacte quibusque
blanditiis altum, quas artes discere, quas iam 125
ferre minas, quae probra pati, quae verbera dicam? Etc.*

² «divinità della vegetazione e della fecondità, in cui onore si celebravano ai primi di dicembre riti misterici notturni, interdetti agli uomini (li violò Clodio travestendosi da donna nel 62 a. Cr.), in casa della moglie di un alto magistrato (nel 62 fu il pontefice massimo Cesare). In coerenza con l'atmosfera piccolo-borghese del poemetto, ma in contrasto con le fonti antiche, il Pascoli fa riunire le donne in casa di un fornaio»: Giovanni Pascoli, *Thallusa*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Alfonso Traina, terza edizione corretta e aggiornata, Bologna, Pàtron, 1993, pp. 71-72.

³ Sui molteplici livelli della lingua pascoliana fondamentale resta Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, terza edizione riveduta e aggiornata con la collaborazione di Patrizia Paradisi, Bologna, Pàtron, 2006 (sui diminutivi in particolare pp. 121-137).

Andata via finalmente dopo reiterati comandi la padrona, ecco, finalmente sola, Tallusa cambia improvvisamente maschera, assumendo un aspetto di belva selvaggia, con il quale si avventa contro chi non c'è: «Va pure, auguri! Auguro a te che la *Bona Dea* ti sia favorevole come lo fu per me, sventurata, quel *Bonus Deus!* Auspicio che, al tuo rientro in casa, tu possa ritrovare la culla come accadde a me stessa, e ricevere gioia dal tuo rampollo non più di quanto successe a me, allorché non trovarono più il *puer* strappatomi le mie mammelle, di latte, invano! riempi. Dove mai devo credere che sia finito il mio bambino? Con quale alimento e per mezzo di quali attenzioni amorose posso dire che sia stato allevato? Che mestieri eserciti mai, quali minacce si senta addosso, quali soprusi egli sopporti, quali sferzate?». La violenza verbale con cui si esprime la subalterna nei confronti di chi la comanda è il frutto dell'esplosione di anni di dolore represso, di somma di ingiustizie subite, di accumulo di offese e di punizioni corporali, coinvolgendo perfino, nel delirio ormai imminente, come entità vendicatrice anche la divinità segreta la cui fede ella professa (vedi il gioco non tanto criptico *Bona... Bonus*). La culla vuota, ecco l'augurio al rovescio formulato da Tallusa, vera *mater orbata* secondo le sue stesse parole, fra le quali spicca, ancora una volta, un aggettivo ben noto nella sequenza *dulci... fruaris alumno* la quale mantiene del modello oraziano *dulci nutricula maius alumno* e la figura retorica dell'iperbato e la posizione in clausola⁴. La prima immagine della madre privata del figlio è, non a caso, quella del seno turgido, invano (*frustra*) pieno di nutrimento, che si isterilisce proprio perché gli viene impedito l'espletamento della sua funzione primaria, per cui colui che doveva succhiare quelle mammelle, scomparso perché presumibilmente preda di razziatori di schiavi, vaga nel nulla fra contumelie infamie e percosse. E all'interno della rimembranza, dolorosa e lieta nel rimpianto, del figlio, dell'unico figlio avuto e non goduto, Tallusa coinvolge il padre di lui, la cui sorte ci viene subito svelata (vv. 127-131a):

*O multo me conserva felicior ipse
 qui binis annis tantum mihi nomine coniunx
 es datus ad mortem quamvis innoxius! Heu me
 non adspexisti communem quaerere natum* 130
nequiquam! Etc.

Attira immediatamente l'attenzione il pronome *ipse*, pronunciato dal personaggio e scritto dal poeta con l'iniziale minuscola, trattandosi di uno schiavo, a differenza della medesima occorrenza al v. 36 già incontrata⁵, vocabolo premesso alla perifrasi espressa con una proposizione subordinata relativa:

⁴ Quinto Orazio Flacco, *Le lettere*, introduzione, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1983, p. 100 (I, 4, 8-11 *Quid voveat dulci nutricula maius alumno, / qui sapere et fari possit quae sentiat, et cui / gratia, fama, valetudo contingat abunde, / et mundus victus non deficiente crumina?* «La tua buona nutrice non poteva augurare di meglio al suo bambino: – che si faccia bravo, che possa esprimere le sue idee, trovi simpatie nel mondo, buon nome, salute, tanto di tutto questo; e vita comoda, e un borsellino sempre pieno →» (traduzione di E. Mandruzzato).

⁵ Con sicura iniziale maiuscola, mentre l'incipit del v. 84 segue dopo punto fermo.

«Davvero hai goduto di un destino più fortunato tu, proprio tu (*ipse*) della tua compagna di servaggio, tu che hai condiviso con me di fatto ma senza riconoscimento legale (*tantum... nomine*) il giogo matrimoniale per soli due anni, dopo di che sei stato condannato a morte pur innocente! Non hai potuto vedermi cercare disperatamente il figlio tuo e mio, senza risultato!». Lo strazio provocato dal ricordo della sorte iniqua del consorte, evidentemente giustiziato per l'appartenenza alla setta di Cresto, è segnalato anche metricamente dalla pesantezza del v. 127 *O multo me conserva felicior ipse*, il quale, ad eccezione dell'unico dattilo al quinto piede (*licior*), è costituito da tutte sillabe bisillabiche, fra cui i quattro spondei iniziali, lenti nel loro doloroso martellamento. La scelta religiosa appena suggerita viene ora esplicitata da Tallusa a chiare lettere in un intreccio incredibile di speranza e disperazione insieme (vv. 131b-137):

[...] *Iam nec bona quae me verba docebas
solantur. Credo, moriar quandoque, resurgam:
parve puer, te non in primo flore videbo,
cum risum risu tentabam promere primum.
Me nescit matrem, mihi qui non riserit umquam!* 135
*Hic luctus fauces inconsolabilis angit.
Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors».*

La parte conclusiva della protesta interiore espressa con parole in assoluta assenza di pubblico mescola elementi di fede ultraterrena con durissimo rimpianto di ciò che non è stato e che non sarà mai più: «Ora, le parole di speranza di cui mi eri tu, marito mio, maestro non mi offrono più alcuna consolazione. Sì, credo fermamente che un giorno morirò, e che risorgerò: però non ti vedrò mai più, piccolo mio, più ti vedrò fiorire pian piano alla vita, allorché provavo a provocare con il mio sorriso il tuo primo sorriso. Non può sapere, no, che io sono la sua mamma, lui che non ha fatto in tempo a sorridermi! Questo è il dolore che mi stringe la gola, senza scampo, senza rimedio. Nulla può contro codesto gruppo nemmeno Dio in persona, e la morte nemmeno lei». La presente sezione testuale, organizzata in sette versi, contiene esattamente al centro la memoria poetica del modello bucolico virgiliano, che si vedrà infine squadernato quando lo straniamento di sé della schiava raggiungerà la sua *acmé*. Si raccolga, per ora, il florilegio prodotto dalle espressioni *parve puer*, *risum risu* e *qui non riserit*, afferenti tutte alla quarta ecloga, da verificare poi; ma non si trascuri l'occorrenza *te non in primo flore videbo*, che rinvia al rimpianto accorato del pastore Melibeo, costretto come egli è ad andarsene in esilio dopo l'esproprio subito (*Bucolica prima*, vv. 74-76⁶):

*Ite, meae, felix quondam pecus, ite, capellae:
non ego vos posthac, viridi proiectus in antro,* 75

⁶ Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*, a cura di Mario Geymonat, Milano, Garzanti, 1981, p. 10.

dumosa pendere procul de rupe videbo:

il gregge cui si rivolge l'esortazione ad andarsene via era, un tempo (*quondam*), *felix* (marca aggettivale più che umana, perché allude alla beatitudine di cui godono gli dèi): «non vi vedrò mai più» – afferma l'esule – «spuntare in lontananza da una roccia cespugliosa, mentre sono sdraiato all'interno di una verdeggiante grotta»; laddove la reminiscenza è garantita, in particolare modo, dalla medesima posizione metrica del verbo reggente *videbo*, ma senza trascurare il prosieguo che riserva una sorpresa nella sua conclusione (vv. 77-78):

*carmina nulla canam: non me pascente, capellae,
florentem cytisum et salices carpetis amaras.*

Al pastore, privato della sua proprietà, verrà a mancare anche l'ispirazione poetica, ormai impossibile, per cui le caprette saranno senza guida quando brucheranno (*carpetis*) il trifoglio appena fiorito e gli amarognoli salicetti: invano dunque sarà *florens* il *cytismus*, esattamente come *in primo flore* era, invano, il *puer* appena nato e subito strappato alla madre. La certificazione della fine senza scampo, fornita dal v. 136 *Hic luctus fauces inconsolabilis angit* richiama per analogia di struttura il già esaminato v. 127 – quattro spondei iniziali – con in più l'accamparsi di un ricercato polisillabo (*inconsolabilis*) di ascendenza ovidiana, sì, ma non per mero godimento erudito, in quanto nel modello delle *Metamorfosi* siamo di fronte ad un celeberrimo dolore materno⁷. Terminato lo sfogo della schiava, prende la parola il poeta per chiosare il dramma denunciato, da un lato, e per chiudere ad anello tutto quanto lo spettacolo già rappresentato (vv. 138-141):

*Haec reputans irae rursus cecisise dolorem
sentit et increpitat tacitis cunabula verbis
et pupum totamque domum dominamque beatam 140
et dulces pueros famulae bene corde volentes.*

Al dolore provocato dalla rivisitazione del passato luttuoso subentra il sentimento dell'ira, non nuovo come componente psicologica di Tallusa, considerato che, all'inizio, i due recalcitranti guardano lei da sotto in su senza fiatare perché *iratam* (v. 22): ora però la carica di risentimento è cresciuta, grazie alla momentanea inaspettata libertà ed autonomia di movimento, per cui la donna,

⁷ Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, introduzione e traduzione di Mario Ramous, note di Luisa Biondetti e Mario Ramous, Milano, Garzanti, 1999, volume primo, pp. 208-209 = V, 425-429a *At Cyane raptamque deam contemptaque fontis / iura sui maerens, inconsolabile vulnus / mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis, / et quarum fuerat magnum modo numen, in illas / extenuatur aquas etc.* «Addolorata per il rapimento della dea [il ratto di Proserpina da parte di Plutone-Ade: n.d.r.] e per l'oltraggio / inferto alla fonte, Ciane ammutolì serrando nel proprio cuore / l'inconsolabile ferita: tutta in lacrime si strusse / e si dissolse in quelle acque delle quali una divinità / insigne era stata innanzi» (traduzione di M. Ramous).

madre frustrata dal destino, coinvolge nella condanna generale tutto il mondo che ha sotto gli occhi – la culla e chi vi dorme dentro, la casa intera, la padrona ai suoi occhi felice, e, con una struttura ad anello che rinvia al primo verso, i *pueri* che ella ha accompagnato a casa e che fanno, contraddittoriamente, tenerezza (*dulces*) perché il loro affetto verso di lei è genuino (*bene... volentes*), due segnali con i quali si apre e si chiude il verso finale.

6. Siamo in tal modo giunti, sequenza per sequenza, al momento della metamorfosi completa di Tallusa, la quale *furit* (v. 142), è preda cioè del delirio, sta andando fuori di sé, con una espressione verbale che si ripresenterà puntualmente al v. 188 quando la trasformazione sarà completa. Mentre dunque ella, che si trova in codesto stato, vorrebbe che tutto quanto, compresa se stessa, sprofondasse nel fuoco (*Dum furit et cunctos optat vanescere flammis / seque una* vv. 142-143a), le antenne sensibilissime della facoltà uditiva captano un segnale (vv. 143b-147):

[...] *tenui tintinnant, ut putat, aures*
murmure, mox agni tamquam sine matre relict
vox animum temptat. Tremibundo palpitat omnis 145
vagitu domus. Infelix Thallusa, vocaris!
Novisti vocem. Matrem vox illa vocat te.

Momento speciale questo, in cui il poeta si rivolge direttamente al proprio personaggio chiamandolo *infelix*, negazione, per intanto, del gregge virgiliano *felix quondam* dalla bucolica prima, con la compresenza di una doppia apostrofe tratta dalla sesta *Ah virgo infelix* riferita a Pasifae, senza escludere il personaggio di Didone, tale per antonomasia⁸. Testimonianza auricolare dunque: «[...] le orecchie risuonano, o almeno così le sembra, di un sottilissimo rumore, e subito dopo risveglia il suo cuore come il belato di un agnellino rimasto abbandonato, privo della madre. L'intera casa prende vita da quel tremante vagito. Tallusa disperata, sei tu che vieni invocata! Sai che voce è quella, perché quella voce chiama te col nome di madre». Accanto al recupero di Virgilio, non manca, a qualificare il momento magico vissuto dal personaggio, un rinvio a Catullo, ad un Catullo interprete di Saffo nel carme 51, laddove *tintinnant... aures* riproduce sì *tintinant aures* del modello, ma con un effetto musicale diverso, semplicemente e magistralmente ottenuto con la trasformazione in lunga della sillaba centrale del verbo catulliano, da *tintinant* a *tintinnant* –

⁸ Virgilio, *Bucoliche*, cit., VI, 46a, *virgo infelix, quae te dementia cepit?* «Ah, giovane infelice, quale pazzia ti ha preso?» e v. 52a *virgo infelix, tu nunc in montibus erras*; «Ah, giovane infelice, tu ora vai errando fra i monti» (traduzione l'una e l'altra di M. Geymonat); Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi, 2012, IV, 68-69a *Uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens etc.* «L'infelice Didone arde, e folle vaga dovunque / per la città», e vv. 450-451a *Tum vero infelix fati exterrita Dido / mortem orat etc.* «Ecco che allora Didone infelice, atterrita dai fati, / supplica morte» (traduzione di A. Fo), e, a seguire, *infelix... Phoenissa* (v. 529), *infelix Dido* (v. 596), fino al supremo e frustrato appello pronunciato dall'eroe nell'oltretomba *Infelix Dido* (VI, 456). Non sfugga il binomio *infelix e furens*, connotazione peculiare di Tallusa.

un autentico cambio di punto d'ascolto⁹. Il richiamo fonico prodotto dal *vagitus* pregrammaticale e trasformato in messaggio comprensibile dal cuore estraniato di Tallusa conduce costei alla stanzetta del piccoli, ove a lei giunta si presenta un bivio, la cui meta più vicina conduce al lettuccio con i due grandicelli, i quali sognano beati di poter acquistare con due soldi i balocchi (*crepundia*), le collanine (*bullas*), le armi in miniatura (*ensiculos*), leccornie dolci comprese (*scriblitas, liba, placentas*), con l'adozione della composizione ad anello che rinvia alla sequenza iniziale del testo¹⁰. Mentre la coppia placidamente riposa e non offre problemi, ecco invece la seconda strada che porta al terzo figlio (vv. 155-160):

<i>Pergit ad infantem queribundum serva nec illum</i>	155
<i>tranquillare valet quatiens cunabula balbisque</i>	
<i>infractisque sequens fluitantem vocibus alveum.</i>	
<i>Namque heu! fluctivagus capit aegrum lembus homullum,</i>	
<i>nil supra servi, nil infra regis alumnos,</i>	
<i>cuiusvis opera, cuiusvis rebus egentem.</i>	160

Si dirige dunque la schiava a colui che parlare ancora non sa (*infantem*) e che si esprime con un lamento di dolore (*queribundum*), ma la sua azione ristoratrice non sortisce buon fine, perché non è sufficiente il dondolio (*quatiens*) della cuna, la quale pian piano recupera la metafora della *linter* intrecciata di vimini (v. 99) per diventare, attraverso la mediazione offerta da *fluitantem... alveum* (v. 157) un vero mezzo di trasporto che viaggia sull'acqua: «Ecco infatti, ah! ah!, la barchetta (*lembus*) che oscilla qua e là spinta dalle onde (*fluctivagus*) ospita un piccolo essere infelice (*homullum*) sofferente (*aegrum*), che necessita (*egentem*) dell'aiuto di tutti e di ogni risorsa, egli che non è più in su dei figli di uno schiavo né più in basso di quelli di un re». Il ritratto di Tertullo inquieto nel sonno recupera l'immagine classica del *puer* affidato alle acque di un fiume, privo di famiglia, nudo e bisognoso di tutto, per cui chi lo recupera, e lo salva, ne diventa automaticamente genitore, almeno come frutto della propria immaginazione: non per nulla l'espressione *fluitantem... alveum* appartiene a buon diritto alla narrazione liviana del mito di Romolo e Remo¹¹:

⁹ Gaio Valerio Catullo, *Poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Milano, Mondadori, 1982, pp. 96-97 = 51, 10b-11a *sonitu suopte / tintinant aures* «mi ronzano le orecchie / di un interno suono» (traduzione di F. Della Corte); a sua volta il tratto catulliano è memoria poetica dei vv. 11b-12 del frammento 31 di Saffo ἐπιβρό- / μεις δ' ἄκουαι «rombano le orecchie» (traduzione di Franco Ferrari in Saffo, *Poesie*, Introduzione di Vincenzo Di Benedetto, traduzione e note di F. F., Milano, Rizzoli, 1987, pp. 126-127). Sempre l'amore è il motore della sintomatologia presente nei due testi classici, piegato da Pascoli in un transfert psicologico madre-figlio non suo. Fondamentale per il funzionamento ed il riconoscimento dello statuto poetico Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, nuova edizione con prefazione di Cesare Segre, Palermo, Sellerio, 2012.

¹⁰ Vedi *supra* vv. 4-32.

¹¹ Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, con un saggio di Ronald Syme, introduzione di Claudio Moreschini, traduzione di Mario Scandola, Milano, Rizzoli, 1982, volume primo, pp. 236-237 (= I, 4, 6-7).

Tenet fama cum fluitantem alveum, quo expositi erant pueri, tenuis in sicco aqua destituisset, lupam sitientem ex montibus qui circa sunt ad puerilem vagitum cursum flexisse; eam submissas infantibus adeo mitem praebuisse mammas ut lingua lambentem pueros magister regii pecoris invenerit – Faustulo fuisse nomen ferunt; ab eo ad stabula Larentiae uxori educandos datos.

Secondo la tradizione orale consolidata (*fama*) – lo storico assume le consuete cautele quando si trova in assenza di documentazione sicuramente verificabile – la corrente del Tevere deposita la barchetta oscillante sulla terraferma, e una lupa, scesa dai monti circostanti perché assetata, devia la propria direzione attirata dal lamento infantile (*puerilem vagitum*¹²), ed offre le mammelle ai due così ammansita da essere avvicinata senza tema di sorta dal capo dei pastori del re di nome Faustolo, il quale reca la coppia di trovatelli alla propria moglie Larenzia. Ecco, probabilmente, l'origine del motivo svolto nel v. 160, contenente il richiamo ai rampolli regali coniugati dalla sorte con i bambini di condizione servile, in quanto e gli uni e gli altri sono livellati dal medesimo destino di morte, con palmare recupero di una suggestione oraziana¹³. Se allora non è sufficiente l'azione fisica del far oscillare la culla-barca, può soccorrere il canto, come del resto suggerito da Gaia prima di uscire (*cantu fer opem* v. 115) sì, ma scaturito da una dimensione psicologica speciale (vv. 161-164):

*Tum sonat ex animo qua iam sedare suum, qua
abreptum puerum suerit sopire querela.
Idem vagitus, puer idem, mater eodem
naviculam pellens solatur carmine nautam.*

Stiamo raggiungendo un ulteriore grado di metamorfosi di Tallusa, un cambiamento all'indietro, un ritorno materialmente impossibile tanto quanto miracolosamente realizzabile in uno stato di *furor*, di uscita di mente come è questa: l'avverbio *iam*, il verbo *suerit*, e, soprattutto, la triplice articolazione dell'aggettivo *idem* con *variatio* stilistica di caso grammaticale – due nominativi seguiti da un ablativo strumentale – congiurano insieme a far ritornare un passato felice in quanto del tutto finito, contrapposto alla miseria del presente: «Allora dalla profondità del cuore risale il suono di quella ninna-nanna con la quale era solita (*suerit*), a suo tempo (*iam*), tranquillizzare e far addormentare il proprio bambino a lei strappato. Medesimo il lamento (*idem vagitus*), identico (*idem*) il *puer*, con il medesimo canto monotono (*eodem... carmine*) la madre (*mater*) tenta di

¹² Vedi vv. 145b-146a [...] *Tremibundo palpitat omnis / vagitu domus etc.* già compulsato, e, a seguire, l'incipit del v. 163 *Idem vagitus*.

¹³ Quinto Orazio Flacco, *Odi ed Epodi*, introduzione di Alfonso Traina, traduzione e note di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 220-221 (= *Odi* II, 8, 32b-34a *Quid ultra tendis? aequa tellus / pauperi recluditur / regumque pueris etc.* «Oltre, che cerchi? Si apre la terra eguale / al povero e a chi nacque da re» traduzione di E. Mandruzzato).

risollevarle le sorti del marinaio (*nautam*) facendo oscillare nel mentre la barchetta (*naviculam*)». L'intera rappresentazione pascoliana, in termini negativi, della condizione umana assume linfa vitale recuperando il potente affresco eseguito dall'antropologia lucreziana, laddove si certifica la differenza abissale che esiste fra gli animali tutti (*pecudes armenta feraeque*) e l'essere umano¹⁴:

*Tum porro puer, ut saevis proiectus ab undis
navita, nudus humi iacet, infans, indigus omni
vitali auxilio, cum primum in luminis oras
nixibus ex alvo matris natura profudit,* 225
*vagituque locum lugubri complet, ut aequumst
cui tantum in vita restet transire malorum.
At variae crescunt pecudes armenta feraeque
nec crepitacillis opus est nec cuiquam adhibendast
almae nutricis blanda atque infracta loquella etc.* 230

Seguiamo parola per parola il modello, verificandone la memoria attuata dal genio pascoliano: «Il bambino insomma, come un marinaio (*navita*: vedi *nautam*) scagliato dalla tempesta marina giace nudo al suolo, non in grado di articolare parola (*infans*: vedi *infantem*), bisognoso di ogni possibile soccorso per vivere (*indigus omni / vitali auxilio*: vedi *cuiusvis opera, cuiusvis rebus egentem*) non appena la natura lo fa uscire dal grembo (*alvo*: vedi *alveum*¹⁵) con doglie della madre alle spiagge della luce, e fa risuonare il posto dove si trova con un pianto di morte (*vagitu... locum lugubri complet* può ritrovarsi, modificato, in *Tremibundo palpitat omnis / vagitu domus* vv. 145b-146a) – come è normale che accada a chi è destinato a passare durante la sua esistenza fra tanti dolori. All'opposto, crescono agevolmente le diverse specie di quadrupedi, gli animali domestici e quelli selvaggi, e non hanno bisogno di balocchi (*crepitacillis*: come non ricordare *crepundia*?) né ad alcuno di loro deve prestare sussurri e balbettii l'amata nutrice (*infracta loquella* si ritrova in *infractis... vocibus*, dove il sostantivo, qui variato, può riflettersi in *querela* con richiamo fonico in omoteleuto – per non parlare dell'*alma nutrix* di oraziana memoria)».

7. Preparati come siamo grazie all'apparato che precede, con davanti agli occhi l'immagine di Tallusa impegnata a spingere la navicella (*naviculam pellens*) verso un approdo sicuro quale novella Leucotea – la divinità marina salvatrice del naufrago Odisseo – ecco giungere alle nostre orecchie la *querela* della schiava (vv. 165-169):

*«Ocelle mi, quid est quod vis apertus esse? 165
Nihil potes videre, namque iam cubat sol,*

¹⁴ 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, 222-230.

¹⁵ Il sostantivo *alveum* in clausola finale del v. 157 vale come bisillabo per sinizesi.

*nec aureum grabatum luna pigra linquit.
Genis tuis tegaris: plusculum videbis.
Lalla! Lalla! Lalla!»*

Prima di tre lasse composte in versi saturni¹⁶ e inizianti tutte con il vocativo *Ocelle*¹⁷, imposta la pascoliana visione del mondo, ove è il buio notturno, vale a dire la morte, e non la luce del dì, metafora della vita materiale, che permette di vedere a chi possiede gli occhi di Omero, tradizionalmente cieco: «O mio piccolo occhio, che motivo c'è per voler rimanere aperto? Non puoi vedere nulla, dal momento che il sole se ne è già andato a dormire, e la luna, lenta a muoversi, non abbandona ancora il suo lettuccio luminoso. Orsù, ricoprirti con le tue palpebre, perché in tal modo vedrai un pochino di più. Dormi, dormi, dormi!» – attraverso una rete lessicale che si nutre di arcaicità (*genis* appartiene al vocabolario enniano¹⁸) ma anche contemporaneamente di strumentazione quotidiana (il *grabatus* della luna¹⁹), si giunge ad un avverbio, coniato al grado diminutivo-vezzeggiativo, coerente del tutto con il contesto infantile. In che cosa consista codesto *plusculum* lo si scopre procedendo nell'ascolto (vv. 170-174):

*«Ocelle mi, quid est quod usque me tueris? 170
Dolesne quod dolentem cernis, inque, mammam?
Sum servuli quidem vix mater, ipsa serva.
Genis tuis tegaris: liberam videbis.
Lalla! Lalla! Lalla!»*

Constatata l'adozione della ripetizione, tipica della modalità esecutiva della cantilena, concentriamo la nostra attenzione sull'avanzamento della cognizione, cioè del riconoscimento, un momento precipuo della narrazione ben catalogato nella *Poetica* aristotelica²⁰: la schiava diventa mamma di

¹⁶ «Saturnio, nella poesia latina, verso antichissimo ritenuto dai filologi il verso nazionale e originario delle genti latine. Sulla sua interpretazione metrica sorsero e continuano discussioni, essenzialmente connesse al problema della sua natura, considerata da alcuni quantitativa (legata cioè alla quantità delle sillabe, brevi o lunghe), da altri accentuativa (caratterizzata da un succedersi di sillabe toniche e atone, come nella poesia italiana)»: Mario Ramous, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984, p. 220. Così appare per grandi linee l'impostazione del problema riguardante il presente schema metrico; sulle differenze fra il saturnio antico e quello pascoliano esauriente trattazione in A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., p. 91. Il saggio introduttivo (*Pasquali, la metrica, e la cultura di Roma arcaica*) di Sebastiano Timpanaro a Giorgio Pasquali, *Preistoria della poesia romana*, Firenze, Sansoni, 1981 mantiene intatta la validità propria e della trattazione a seguire.

¹⁷ Per esattezza, le prime due presentano un incipit identico *Ocelle mi*, mentre la terza e ultima denuncia una piccola ma non insensibile *variatio* stilistica *Ocelle, qui* – la quale, dal punto di vista fonosimbolico, rinvia a *Ocelle mi, quid* delle precedenti strofe.

¹⁸ Puntuale il rinvio di A. Traina sia al passo enniano (*Annales* 532 Vahl *pandite sultis genas et corde relinquite somnum*) sia alla nota grammaticale (Paolo Festo p. 83 Lindsay *genas Ennius palpebras putat*) nel *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., p. 92.

¹⁹ *Grabatus* si oppone, come voce dell'uso popolare, a *lectus*: fonti e confronti con altri testi pascoliani in A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., p. 92.

²⁰ ἀναγνώριστις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων. «D'altra parte il riconoscimento, come già il termine chiarisce, è un mutamento da ignoranza a conoscenza, che conduce ad amicizia oppure ad ostilità, riguardo alle persone designate per il successo o

Tertullo perché l'infante si identifica con il *puer abreptus*: «O mio piccolo occhio, che motivo c'è per fissarmi in questo modo? Provi dolore, dimmi, perché vedi la tua mamma addolorata a sua volta? È vero, sono a mala pena la madre di uno schiavetto, schiava io pure. Orsù, ricoprili con le tue palpebre, perché in tal modo la vedrai riscattata dalla schiavitù. Dormi! Dormi! Dormi!», in una triplice occorrenza di coppie lessicali che riassumono l'intero universo dal carne – *Doles... dolentem, mammam... mater e servuli... serva*. Proprio questa estrema accezione di autoidentificazione sociale viene spezzata, nel sogno ad occhi chiusi, dalla manomissione operata da un bambino: *liberam videbis* è il secondo gradino annunciato dal *plusculum* precedente, e, per avere contezza del compimento, ecco la lassa conclusiva (vv. 175-179):

«Ocelle, qui tueris usquequaque lugens
velut foras ituram perditte procul me...
noli tuam perisse tunc putare matrem:
genas tuas remitte, semper et videbis.
Lalla! Lalla! Lalla!»

175

«Occhietto, tu che insisti a guardarmi piangendo insieme, come se io dovessi andarmene fuori, via da te lontano lontano... Ebbene, non devi ritenere che tua madre allora sia scomparsa per sempre: fai scendere in basso le tue palpebre, perché in tal modo la potrai vedere per sempre. Dormi! Dormi! Dormi!»: decisamente variata rispetto alle due precedenti, la strofa si propone come profezia apocalittica della liberazione dai mali della vita grazie alla morte. Eliminando da sé la vista fisica, il *puer* sarà sciolto dalle catene della materia e potrà in tal modo raggiungere la libertà ricongiungendosi con la madre, uno stato di felicità unicamente possibile nel sogno, dimensione alternativa alla nostra, favorita dal Sonno, della Morte fratello. Piange Tertullo (*usquequaque lugens*), coinvolgendo in codeste *lacrimae rerum* virgiliane la schiava non più schiava come è in realtà e di nuovo mamma lei che mamma non è più *aeque memor, immemor aequae* (vv. 180-184):

Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae.
Ecce puer leni pacatus momine cymbae
et dulci cantu, iam cessat flere nec idem
singultit: tranquillatus hiat patulisque canentem
sub tremula lychni flamma miratur ocellis.

180

Canto di lacrime, si potrebbe definire, questo di Tallusa, bloccato nella chiastica formula psicologica di ascendenza sì oraziana, ma rivissuta intimamente e ricollocata nel nuovo contesto in

l'insuccesso»: Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Valla-Mondadori, 1982, pp. 36-37 (52a, 30-32, traduzione del medesimo curatore).

coerenza con il contenuto della cantilena stessa²¹. Ci troviamo proprio *in limine*, su quella fragilissima linea di demarcazione interiore fra dolore e gioia, frustrazione e successo, miseria e utopia: «Piange ella e canta nello stesso tempo, memore e smemorata insieme. Ed ecco il bambino, reso calmo dal lento oscillare della *cymba* e dalla cantilena suadente, smette di lamentarsi ormai e non singhiozza più: respira solo a bocca spalancata e la contempla con gli occhietti tutti spalancati mentre canta, sotto la sempre più debole fiamma della lucerna». In codesta assoluta sospensione del tempo, come accade nelle fiabe, si lascia, perché intraducibile quanto altro mai, intatto il vocabolo *cymba* (o anche *cumba*), il cui valore di mezzo di navigazione per acqua è di doppia dimensione, l'una nostra, di normale esperienza, e la seconda sotterranea, infera, di veicolo per l'aldilà, teste sublime il Caronte virgiliano²². Traghettatrice verso l'Altrove dunque si rivela essere la schiava non più tale, latrice di liberazione dalle lacrime delle cose, azione che suscita lo stupore meravigliato (*miratur*) del piccolo essere, reazione che continua, sempre più impalpabile, fino allo svelamento supremo dell'agnizione definitiva (vv. 185-191):

<i>Tum stupet in varia, quae lumine lampadis icta labilis a cilio Thallusae pendet et ardet, lacrimula. Tandem crispatur buccula. Ridet. «Ridet!» ait Thallusa furens, oblita sui, nil percipiens oculis aliud, nil auribus, omnis in puero, risum lacrimans, deperdita «Ride! Coepisti tandem risu cognoscere matrem!»</i>	185 190
---	--

Finalmente (*tandem*) il miracolo, certificato dall'accumulo tutto pascoliano di vocaboli tratti dall'area lessicale del sorriso, tre volte la voce verbale e due il sostantivo relativo. La preparazione dell'evento unico è meticolosa, attenta ad ogni particolare soprattutto minimo, come dimostrato dal diminutivo *lacrimula* collocato fisicamente nel v. 187, mentre l'andamento sintattico-musicale lo rinvia all'enunciato che precede, con un fortissimo *enjambement* in cesura metrica semiternaria. «In quel momento» – afferma il poeta – «gli occhi di Tertullo si bloccano su una esile lacrima che dalle ciglia di Tallusa scende e brilla di luce, illuminata come essa è dalla lampada accesa; la guancia (*buccula*) si stira, producendo un sorriso». La schiava-mamma, ormai *furens* (che è ripresa perfetta dell'indicativo *furit* del v. 142), invasata cioè dal delirio ed uscita completamente da se stessa (*oblita sui*), lei che non gode più della vista fisica da tempo ed ora anche dell'udito, tutta immersa nel *puer*, prorompe in un comando, azione non consentita a chi è in condizione servile: «Ridi! Finalmente dimostri di riconoscere, con il sorriso, tua madre!», realizzando dunque le aspettative

²¹ Orazio, *Le lettere*, cit., I, 1, 25 *aeque pauperibus prodest, locupletibus aequae* «giova ai ricchi non meno che ai poveri» (traduzione di E. Mandruzzato).

²² Virgilio, *Eneide*, cit., VI, 413b-414 *Gemuit sub pondere cumba / sutilis et multam accepit rimosa paludem* «Gemette al suo peso la barca / mal rabberciata e molta palude filtrò nelle falle» (traduzione di A. Fo).

virgiliane presenti nell'esortazione ben nota *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem*²³. L'abbraccio folle fra schiavo e libero, folle perché impensabile nel mondo antico, trova uno spiraglio possibile proprio nella dimensione contraddittoria del sogno, ove tutto è possibile, come dimostrato dalla sequenza *risum lacrimans*.

8. Τρώων δ' οἰώθη καὶ Ἀχαιῶν φύλοπις αἰνὴ: questo l'esametro di esordio riservato al libro sesto dell'*Iliade*, il poema dell'ira. Nella disposizione editoriale progettata dai filologi alessandrini il presente canto si configura chiuso fra due di strage continua, il settimo, ove Aiace sfida addirittura Ettore, ed il quinto, che vede in campo, grazie alle imprese di Diomede, addirittura gli dèi in persona, Ares, Atena, Afrodite, Apollo, Era, in aiuto chi dell'uno chi dell'altro contendente, con ferite inferte alle divinità stesse, le quali si ritirano infine sull'Olimpo, per cui «fu lasciata sola la tremenda zuffa fra Troiani ed Achei», come appunto da incipit sopra richiamato. La scena dunque resta esclusivamente mortale, degno palcoscenico dei due spettacoli dal quali è composto il canto che interessa. Continua dunque ad imperversare la coppia di eroi sostitutiva del grande Achille, ozioso presso il padiglione dei suoi Mirmidoni, Aiace baluardo degli Achei ed il potente nel grido Diomede, al secondo dei quali si para davanti Glauco, un alleato dei Troiani. Alla richiesta dell'altro di fornire le proprie generalità anagrafiche, costui risponde con la celeberrima similitudine (vv. 146-149):

«οἷη περ φύλλων γενεὴ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν
φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ' ὕλη
τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη·
ὡς ἀνδρῶν γενεὴ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει».

Risulta qui testimoniata, per la prima volta nella storia della cultura occidentale, la nozione base dell'esistenza, perché «come la generazione delle foglie, tale è quella degli uomini. Le foglie, c'è il tempo in cui il vento le fa cadere a terra, e quello invece in cui il bosco fiorito le alimenta, giusto il ritorno della primavera: così la stirpe degli uomini, l'una sorge l'altra scompare». La coscienza della propria, ed altrui, fragilità in nome della medesima appartenenza naturale consente al parlante di narrare l'intera vicenda della propria famiglia a beneficio dell'uditorio, che in tal modo smette di venire assordato dal clamore delle armi per essere gratificato del mito di Bellerofonte²⁴. All'udire le

²³ Virgilio, *Bucoliche*, cit., IV, 60, p. 54.

²⁴ Bellerofonte, nipote di Sisifo e figlio di Glauco re di Corinto, assume questo nome, da Ipponoo che era, quando uccide il concittadino Bellerio, a causa del qual delitto egli fugge presso Preto re di Argo. Qui di lui si innamora perdutoamente Antea, consorte legittima del re, la quale, offesa per il rifiuto del giovane, lo denuncia al marito; costui, credulo e perciò irato, lo invia a suo suocero, Giobate re della Licia, affinché lo faccia morire. Il sovrano, ricevuto il messaggio con l'ordine scritto, non se la sente di eseguire lui stesso il mandato e invia Bellerofonte a combattere l'invincibile Chimera. Questa vicenda possiede tratti simili al motivo biblico di Giuseppe e la moglie di Putifarre

gesta gloriose compiute da codesto eroe Diomede pianta la lancia a terra, felice per aver ritrovato il discendente di un antico ospite della propria casa, compiendo così il dovuto omaggio al dovere sacro dell'ospitalità, coronato, alla fine, dallo scambio delle armi fra i due, che in tal modo non possono più duellare. Un momento, questo, di altissima umanità in un poema in cui scorre di continuo sangue, e buon prologo al secondo dei racconti, che occupa l'altra parte del libro medesimo. Già in precedenza (vv. 73-118), si situa l'intervento di Eleno, uno dei figli di Priamo, sacerdote ed indovino, che ordina ad Ettore di abbandonare la guerra, di rientrare in Ilio per ingiungere alla loro madre comune Ecuba di raccogliere le donne troiane e di compiere un rito sacrificale alla dea Atena, perché allontani dalla città la furia di Diomede: non si spiega perché proprio il comandante supremo dell'esercito debba disimpegnarsi in una fase del conflitto fra l'altro particolarmente impegnativa, se non per una decisione redazionale, al fine di consentire l'inserimento, in questo canto così umano, del colloquio fra gli sposi supremi. Ecco dunque l'eroe entrare in città, farsi largo fra la ressa delle mogli e delle figlie inquiete ed ansiose per la sorte dei rispettivi mariti e padri, e raggiungere la madre, per riportare a lei le consegne relative alla supplica da organizzare per la dea occhio azzurro; dopo di che egli avrebbe intenzione di salutare la consorte che non vede da tempo – non si dimentichi che l'esercito troiano pure vive in un accampamento fuori le mura, come l'avversario –, per cui, evitato l'invito cortese della cognata Elena a ristorarsi un poco presso le proprie stanze, corre velocemente a casa sua ove constatata dalla voce delle ancelle l'assenza della moglie. Talmente potente è il richiamo morale che l'eroe nutre dentro di sé che decide di non perdere altro tempo, slanciandosi sulle strade urbane per oltrepassare le porte Scee, finché, proprio sulla soglia, «corse a lui incontro, correndo, la sposa ricca dote, Andromaca, figlia del valoroso Eezione, Eezione, che risiedeva sotto il Placo ricco di boschi, in Tebe Ipoplacia, regnante su popoli della Cilicia: / e la figlia di lui era posseduta da Ettore bronzeo elmo» (vv. 394-398). Presentato adeguatamente, con genealogia di alto lignaggio, il nuovo personaggio alle orecchie dell'uditorio, si torna al racconto della vicenda mediante l'allargamento della visuale che circonda la nuova apparizione: «Ella dunque venne incontro a lui, ed insieme con lei correva una schiava (ἀμφίπολος), che teneva sul seno (ἐπὶ κόλπῳ) un bambino (παῖδ') ingenuo (ἀταλάφρονα), ancora non parlante (νήπιον αὖτως), l'amato figlio di Ettore, simile a stella splendente, che il padre era abituato a chiamare Scamandrio, mentre tutti gli altri Astianatte, perché Ettore, lui solo, era baluardo di Ilio» (vv. 399-403). Scontata la doppia denominazione, una privata e l'altra pubblica (il cui significato vale «difensore della comunità», per il rampollo regale destinato, invano, a regnare – il padre lo aveva consacrato a Scamandro, uno dei fiumi di Troia –), ci si concentri sul gruppo familiare che appare agli occhi del capofamiglia, laddove la consorte legittima è accompagnata da

(*Genesi*, 39, 7-23). Sul pensiero mitico classico, dalla bibliografia sterminata, punto di riferimento rimane il saggio di Furio Jesi, *Mito*, nuova edizione con una nota di Giulio Schiavoni, Torino, Aragno, 2008.

una schiava-nutrice, che reca al seno l'erede ancora infante, e ritroveremo gli elementi costitutivi del dramma pascoliano: Tallusa *serva*, Gaia che allatta Tertullo, ed *Iipse* che guarda e giudica. Ora il cantore concede spazio, uno spazio eccezionale, alla donna, la cui allocuzione allo sposo inizia con una certezza al futuro («sventurato, il tuo valore militare ti distruggerà» v. 497), se egli continuerà la sanguinosa lotta con gli Achei, i quali lo assalteranno tutti insieme per trucidarlo; di conseguenza, procede Andromaca, altro non mi resterà che dolori e sventure, una volta privata di te – tratto presente nella schiava Tallusa, rimasta orba del marito –, perché ella non ha più nessuno, né padre né madre né fratelli, che la possano difendere (vv. 429-430):

«Ἔκτορ ἀτὰρ σύ μοί ἐσσι πατήρ καὶ πότνια μήτηρ
ἦδὲ κασίγνητος, σὺ δέ μοι θαλερὸς παρακοίτης» 430

al punto che nella figura maschile unica sopravvissuta si concentrano tutti i riferimenti protettivi della società antica – padre, madre, fratello, compagno di letto. Tallusa pure non possiede più alcun riferimento, e per di più si trova in condizione servile, stato del resto non estraneo al futuro di Andromaca. All'esortazione della moglie di ritirare l'esercito entro le mura della città che sono invalicabili, il comandante supremo ribadisce, pur nel rispetto degli affetti familiari, la priorità assoluta del proprio ruolo pubblico: «Tutto questo che affermi, o donna, sta a cuore pure a me: ma provo vergogna (αἰδέομαι) al cospetto dei Troiani e delle Troiane lunghe vesti al pensiero di restarmene in disparte come un vile lontano dalla guerra» (vv. 441-443²⁵). E va anche oltre il nostro eroe, affermando che di sicuro Troia cadrà, un giorno, e con lei Priamo e tutto il popolo insieme; e che non proverà dolore per questo, né per il padre né per la madre, tanto quanto per la moglie, allorché uno degli Achei porterà via lei piangente, togliendole la libertà: dopo di che, stando in Argo, sarà costretta a tessere la tela per un'altra, ed attingere acqua della sorgente Messeïde o Iperèa sotto costrizione, e pesante necessità graverà su di lei. E allora qualcuno, vedendola in lacrime, potrà probabilmente invitare gli altri a guardare la consorte di Ettore, il migliore fra i combattenti sotto Troia, dal che verrà a lei nuovo dolore, essendo priva di chi avrebbe potuto salvarla dal giorno della schiavitù. «Ma mi auguro di essere già sottoterra, prima che alle mie orecchie giunga l'urlo tuo (σῆς... βοῆς) e mi accorga di te che vieni trascinata via (σοῦ... ἔλκηθμοῖο)»: così conclude la propria lucida visione del futuro il marito-padre-madre-fratello (vv. 464-465). È, questo, il perfetto ritratto della società schiavistica, quella in cui è inserito il dramma di Tallusa, che solo nel delirio onirico può ritrovare il riscatto dalle catene della servitù, perché

²⁵ Ettore prova fortissimamente il sentimento di αἰδώς (vedi il verbo αἰδέομαι), il senso cioè del rispetto, prima che di ogni altro valore, del ruolo sociale che egli occupa, in coerenza con una società di vergogna come quella antica: la nozione appartiene a Eric Robertson Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, Rizzoli, 2008, cui va affiancata la ricerca antropologica di Ruth Fulton Benedict, *Il crisantemo e la spada. Modelli di cultura giapponese*, Bari, Laterza, 2009.

nemmeno la fede cristiana è in grado, nel pensiero pascoliano, di far intravedere una speranza oltre questa vita. Dopo aver dunque liquidato l'offerta femminile perché estranea alla mentalità maschile dell'universo eroico, Ettore rivolge la propria attenzione al piccolo Astianatte tendendogli le braccia; il bimbo però si ritrae sul petto della balia con un grido, perché spaventato a morte dall'armatura del padre, in particolare dal pennacchio oscillante sull'elmo, per cui si rende necessaria una svestizione, una trasformazione del personaggio da capo dell'esercito a semplice padre, con la deposizione al suolo del copricapo incriminato, mentre la reazione inconsulta ma giustificata dell'infante provoca il sorriso di entrambi i genitori (v. 471 ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ), reazione già annotata dall'aedo in precedenza, quando il padre vede arrivare il proprio figlio (v. 404); dopo di che, grazie al bambino stesso, l'atmosfera si rasserena quasi per incanto, portando tutti quanti, ascoltatori compresi, fuori mille miglia dalla mischia orribile verso un idillio fiorito di affetti. Ettore infatti, tornato nel ruolo privato, solleva fra le braccia il pargolo dopo averlo baciato, lo alza al cielo, e, come avrà fatto alla nascita di lui, lo dedica agli dèi tutti, auspicando per Astianatte un futuro utopico quale re dei Troiani in grado di suscitare l'ammirazione del popolo tutto che lo vedrà addirittura più valoroso di suo padre, con gioia sempre più grande della madre (vv. 474-481). E siamo così giunti al momento supremo (vv. 482- 484a):

᾽Ως εἰπὼν ἀλόχοιο φίλης ἐν χερσὶν ἔθηκε
παῖδ' ἑόν· ἦ δ' ἄρα μιν κηῳδεῖ δέξατο κόλπῳ
δακρυόεν γελάσασα·

un frangente, questo, che impone il massimo di attenzione più che altrove, in particolare sul versante della traduzione in lingua italiana. «Dopo aver parlato così (᾽Ως εἰπὼν), nelle mani collocò (ἐν χερσὶν ἔθηκε) della sposa legittima sua (ἀλόχοιο φίλης) il proprio figlio (παῖδ' ἑόν); ed ella davvero (ἦ δ' ἄρα) lo (μιν) avvolse (δέξατο) dentro il profumato seno (κηῳδεῖ δέξατο κόλπῳ)», e fin qui ci può anche stare una resa, pur sempre approssimativa, nel nostro idioma nazionale. Ora invece, davanti alla *callida iunctura* costituita dal binomio δακρυόεν γελάσασα, l'unica operazione legittima che si impone è quella della pura e semplice descrizione morfologica del dettato, partendo dal secondo vocabolo: γελάσασα è il nominativo singolare femminile del participio aoristo primo sigmatico del verbo γελάω, che vale «ridere, sorridere», quindi un allievo ginnasiale renderebbe codesta forma verbale con il gerundio «avendo sorriso». Tocca adesso a chi precede, a δακρυόεν, un caso diretto di genere neutro dell'aggettivo a tre uscite δακρυόεις, δακρυόεσσα, δακρυόεν, «pieno di lacrime, lacrimevole, che fa sgorgare le lacrime, che fa piangere» nel ruolo di accusativo

di relazione avverbiale²⁶. Andromaca dunque accoglie nella pace sicura del suo seno il bambino, dopo aver sorriso in un modo tale da essere, questo, pieno di lacrime, e nel medesimo istante foriero di lacrime per chi vede ascoltando: ebbene, Pascoli genialmente inverte la *iunctura* omerica mediante una duplice sostituzione, del verbo γελάσσασα con il sostantivo *risum* da un lato, e dall'altro inserendo il participio – la medesima struttura verbale greca, ma con cambiamento di tempo, là quello storico qui il presente – *lacrimans*, in modo tale che altro non resta che constatare la perfezione del chiasmo semantico così realizzato nella memoria dei lettori δακρύεν (A) γελάσσασα (B) *risum* (B) *lacrimans* (A). Andromaca, figura mitica il cui nome vale «battaglia di un uomo», destinato peraltro a soccombere alla fine del poema, si riverbera nel nostro Novecento in *Thallusa*, personaggio dalla nomenclatura fortemente antifrastica, considerato che è traslitterazione latina del nominativo singolare femminile del participio presente del verbo θάλλω «fiorire, essere in pieno fiore, prosperare» – lei, che sfiorita è per sempre quale *mater orbata* e, dopo l'affronto immedicabile del rapimento del suo bambino, non le viene risparmiato nemmeno l'ultima onta (vv. 192-194):

Mater adest sed vera redux auditque loquentem.
«I cubitum: primo cras surgas mane necesse est».
Primo mane domo servam novus emptor abegit.

A Tallusa, sorpresa in flagrante dalla padrona – la madre anagrafica (*mater... vera*) di Tertullo – mentre si esprime in tal modo, viene ingiunto con durezza di ritirarsi per la notte, perché il giorno dopo, di mattina presto, ella si dovrà alzare: «E l'indomani, all'alba, il nuovo compratore trascinò via con sé la schiava». Il poemetto si chiude cancellando ogni residua speranza, a causa del sintagma verbale adottato dal poeta come sigillo conclusivo: *abegit* è forma del perfetto indicativo di *abigere*, il cui uso è previsto quando si tratti in particolare di animali come oggetto dell'azione²⁷. Tallusa, che in apertura di testo tirava (*trahebat*) i due recalcitranti pargoli, viene alla fine condotta via con la forza come carne da macello. E senza nemmeno il conforto pur sterile del pianto, quello che il cantore iliadico concede, verso la conclusione del libro sesto, ad Andromaca ed alle schiave di casa (vv. 494- 502): *Parlando così, Ettore illustre riprese l'elmo / chiomato; si mosse la sposa*

²⁶ F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, s.v.

²⁷ Publio Terenzio Afro, *I fratelli*, introduzione, traduzione e note di Dario Del Corno, Milano, Rizzoli, 1987, p. 90 (v. 401 *Abigam hinc rus*, così si esprime Siro, servo del vecchio Micione, a proposito del figlio di lui; la nota linguistica del grammatico Elio Donato afferma: *ut pecudem dixit «abigam», non ut hominem*): vedi anche A. Traina, *Commento a G. Pascoli, Thallusa*, cit., p. 101. «*Abigeatus* [*Abigeato*] Si trattava del furto di bestiame. In origine, era considerato come delitto privato, affine al furto; nel periodo del Principato, si manifestò la tendenza a perseguire *extra ordinem* gli autori di particolari fattispecie delittuose, prima lasciate alla reazione privata. L'abigeato fu, pertanto, considerato come delitto pubblico ed i ladri di bestiame (*abactores*) furono puniti con pene corporali. Per l'abigeato, l'imperatore Adriano stabilì la *damnatio ad metalla* o la pena di morte: questo rigido regime sanzionatorio fu successivamente mitigato»: *Dizionario giuridico romano*, a cura di Federico del Giudice e Sergio Beltrani, prefazione di Settimio Di Salvo, Napoli, Simone, 1993, p. 11 s.v.

*sua verso casa, / ma voltandosi indietro, versando molte lacrime; / e quando giunse alla comoda
casa / d'Ettore massacratore, trovò dentro le molte / ancelle, e ad esse tutte provocò il pianto: /
piangevano Ettore ancor vivo nella sua casa, / non speravano più che indietro dalla battaglia /
sarebbe tornato, sfuggendo alle mani, al furore dei Danai²⁸.*

²⁸ Traduzione di R. Calzecchi Onesti.