# IL POST OCCASUM URBIS DI GIOVANNI PASCOLI: UN PRETESTO POETICO E DOTTO PER INDICARE LA RADICE UNITARIA DELLO STATO ITALIANO

di Mauro Pisini
m.pisini@yahoo.it

*Post occasum Urbis* è una trilogia scritta da Pascoli nel 1907. Si compone di tre poemetti: *Solitudo*, *Sanctus Theodorus* e *Pallas*, incentrati sul tema della decadenza di Roma. Roma appare una città ormai distrutta, abbattuta, deserti e abbandonati sono i luoghi, simbolo dell'antico splendore, usurpati da nuovi culti.

Ma Roma è la città destinata a vivere per sempre e il suo passato glorioso emerge e respira ancora dalle rovine, che testimoniano, per riaffermarla, la sua eternità. Le fonti primarie dei tre poemetti sono storiche: Gregorovio e Guglielmo di Malmesbury, ma sapientemente inserite in continui prestiti classici, virgiliani e ovidiani.

Recita la prolusione al commento di Marino Barchiesi, nell'edizione Mondadori dei *Carmina*, del 1951, a cura di Manara Valgimigli, p. 654: "L'inno, in una prima stesura di 100 esametri, fu presentato nel febbraio 1911 al concorso bandito per il Natale di Roma, nel cinquantenario del Regno. I concorrenti furono circa 150. La giuria, di cinque membri, era presieduta da Guido Baccelli. A nessuno fu assegnato il primo premio (medaglia d'oro e lire 1000 in denaro). Al Pascoli fu assegnato il secondo premio (medaglia d'argento e lire 500). E fu pubblicato al primo posto in un fascicolo che conteneva insieme, in ordine di merito, altri sei poemetti con questo titolo: *Carmina praemiis et laudibus in certamine poetico ornata quod S.P.Q.R. edidit ad diem natalem Urbis anno ab regno Italico istituto L solemniter celebrandum, Romae MCMXI*. Subito dopo il Pascoli ampliò l'Inno che fu pubblicato nel giugno dell'anno stesso dalla Casa editrice Zanichelli, con aggiuntavi una traduzione italiana in endecasillabi sciolti e accompagnato da questa significativa didascalia: *carmen composuit latina lingua tum vetere tum recenti Johannes Pascoli* (cfr. lo scritto di Pasquale Vannucci, *G.P. e la curiosa vicenda di un concorso per un «Hymnus in Romam»*, in *L'Urbe*, Roma, 1952)".

Partecipare al *certamen* e vincere una medaglia, non significava per Pascoli ottenere solo un premio significativo che, in qualche modo, provenendo dal Campidoglio, lo accomunasse a illustri predecessori, come Petrarca, quanto vedere riconosciuto, in prosecuzione e sottile polemica con Carducci, il suo contributo creativo al tema politico, sociale e, soprattutto, poetico dell'Unità d'Italia, che ne caratterizzerà l'ultima produzione in italiano. Proprio attraverso la poesia, quella latina in particolare, il poeta tornava all'origine stessa della cultura italiana, che aveva avuto in Roma il centro propulsivo della storia, almeno dai tempi della *res publica*, fino all'affermazione del cristianesimo. Egli, con intuito geniale, riconosceva a Roma il merito di aver propagato, in Europa e oltre, temi umani, culturali, religiosi, che non erano mai stati limitati dalle contingenze storiche, non erano, cioè, mai stati solo contemporanei a se stessi, ma, sotto la spinta unificatrice di Roma, erano diventati universali.

Questo per Pascoli, ma ancora oggi, per noi, rappresenta l'eredità incancellabile della cultura romana e, per assimilazione, di quella greca. La stessa diffusione della religione cristiana, di cui tanto si parla in questo poemetto, non sarebbe stata possibile senza una preparazione severa dei temi storici, filosofici, morali che ne permisero l'inserimento capillare nell'evoluzione della società romana, dal II al V secolo d.C., periodo storico in cui quella che, erroneamente, definiamo una fase decadente, se non distruttiva, del mondo pagano, significò, in realtà, la nascita e il fiorire prepotente della cultura cristiana, da cui dipenderanno tutti i secoli successivi.

Perciò, l'attenzione del poeta è rivolta al modo introspettivo con cui i Romani accolgono il nuovo credo, sia pure in mezzo a rovine esteriori, che sembrano definitive, mentre è proprio da lì che si sforzano di creare nuove condizioni di vita e pensiero, per costruire una storia molto diversa dal passato.

Scrivendo *Post occasum Urbis*, Pascoli pensa proprio a questa situazione se è vero che, dopo secoli di lotte e divisioni, l'Italia era stata nuovamente unita, non solo da eventi politici, che sono il luogo esterno di contenimento di tutte le istanze più profonde della natura del nostro paese, quanto, ancora una volta, dalla disponibilità di milioni di uomini e donne a vivere una poesia quotidiana della sofferenza, del sacrificio, della costruzione di sé che fosse in grado di interpretare un'intera comunità pronta a ricostituirsi, riappropriandosi della propria storia che è, soprattutto, cultura antica. Questo spiega perché Pascoli a fianco della poesia nazionalista in italiano, ultima parabola, ingiustamente trascurata, della sua attività creativa, abbia usato anche il latino, già presente nei poemetti sul mondo pagano e cristiano, scelto con il pretesto di un concorso di poesia, per ricominciare dalle rovine dell'Impero Romano e, da quelle, riaffermare, simbolicamente, la forza di un popolo che, in quel momento storico, aveva bisogno di forti punti di riferimento nell'*humanitas* dei padri.

L'antichità è per Pascoli un serbatoio cui attingere per capire, motivare e cambiare la realtà contemporanea, anzi, un luogo di interpretazione filtrato dalla poesia che, dopo qualsiasi evento, sia pubblico sia privato, è, per così dire, il distillato più profondo di ogni memoria. Per questo, il poemetto inizia con il vuoto della distruzione, che non è compianto sulla fine di Roma, ma necessità di dire perché Roma finiva, anzi *doveva* finire. Si esauriva interamente un mondo, ma ne iniziava un altro, che avrebbe, comunque, usato tutta la cultura romana in altro modo e non ne avrebbe più fatto a meno. In un certo senso, quella morte era necessaria per una resurrezione più ampia, che avrebbe dato frutti imprevedibili, nel bene e nel male.

***Solitudo***

La prima parte dell'opera è incentrata sull'evento (*illa dies* v. 4) che segna la fine di Roma e del mondo antico: l'arrivo distruttivo di Totila, nel 546. Il poemetto si apre con una scena "fantasmatica" nella notte precedente al saccheggio, scossa dal clangore delle trombe gotiche, popolata di ombre vaghe e paurose. Sono i cittadini romani in fuga dalla città, come fantasmi (*larvas* v. 9, *lemures* v. 11). In netto contrasto, la luce del giorno che sorge e avvolge la città, ormai deserta, in un silenzio di morte: vuoti sono i templi, i palazzi, le case, di fronte all'ultima imminente rovina (*vacuas aedes*, *atria sola*, *nuda tecta*, vv. 18-21). Con l'arrivo dell'alba, che porterà altro dolore e morte, i versi, di matrice virgiliana, subiscono un rallentamento, segnato dall'andamento spondaico del v. 15. Tutto concorre a creare l'immagine di una Roma vuota e distrutta, dalle reminiscenze oraziane dei vv. 13-14: *Ut lux prima data est, equitum simul undique turmae/erumpunt: mutam diverberat ungula Romam*, alle cupe allitterazioni dei vv. 18-21: *… vacuas aedes atque atria lustrant/sola Gothi praedamque petunt miserisque potiti/exuviis stragem faciunt et nuda relinquunt/et secum extremam meditantia tecta ruinam*.

Poi, il contesto si fa omerico: una creatura soprannaturale (*daemon* v. 23) entra in scena e afferra le briglie di Totila, la stessa voce sinistra che aveva parlato ad Alarico, comandandogli di muovere su Roma, ora incita Totila a distruggere la città. Ma, improvvisamente, il re depone le torce, ricordando le parole di S. Benedetto: Roma non sarà distrutta dai barbari, è deciso che imputridisca, poco a poco, su se stessa (*in semet sensim Romam marcescere certum est* v. 40). Totila aveva effettivamente incontrato S. Benedetto a Montecassino, anche se la profezia riferita dal Pascoli non era stata fatta a Totila, ma al vescovo di Canusio.

Le trombe del giorno successivo tornano a radunare i Goti da ogni parte. I barbari riempiono la città: il Foro, la Via Sacra, l'anfiteatro, il tempio di Vesta, il Campidoglio, reliquie dell'antica grandezza di Roma, come umanizzati, si risvegliano, assediati dai barbari. Essi sembrano, però, già da tempo, deserti, hanno dimenticato gli antichi trionfi e guardano impotenti una folla sconosciuta, vv. 45-58: *Barbaricae rumpunt diuturna silentia voces./Agnoscit Via Sacra pedes resonatque requirens/insoliti tauros et equos currumque triumphi./Oblitum e somnis expergefacta requirunt/templa sacerdotem. Turbae clamore resultat/et veteres tigres hiat immemor Amphiteatrum.* … E, più avanti, *Vestae restinctus desiit ignis/translucere foras. Conventum celsa frequentem/mirantur procul ignotae Capitolia plebis*. Versi di sapore virgiliano che dipingono una Roma

in rovina, già prima dell'arrivo dei barbari e segnano con indifferenza (*lentius* v. 53) quella fine che il tempo aveva solo rimandato. In questo senso, il contrasto tra l'*incipit* spondaico del v. 52 e quello dattilico del v. 53 sottolinea lo scontro violento tra la lentezza con cui il tempo ha operato e la rapidità del crollo finale. La fine dell'*auctoritas* di Roma è, però, segnata dal discorso di Totila al Senato 4 (*Extremus Romae fuit ille senatus* v. 79), che si ritira di fronte all'invasore, come pecore strette le une alle altre. Quindi, il ritmo torna spondaico, per sottolineare la tristezza del momento, fissando la scena in un'aura di cupa immobilità.

L'attenzione del poeta si sofferma, poi, sulle donne e i fanciulli, gli elementi più fragili della società che, poco a poco, escono dai nascondigli (v. 97 *matres et pueros* con un'interessante pausa dopo il primo giambo che rende ancora più lento il ritmo), per introdurre l'episodio di Rusticiana.

Da Gregorovio sappiamo che Rusticiana era figlia di Simmaco e vedova di Boezio, donna nobile e illustre, che durante l'assedio aveva distribuito i suoi averi al popolo e, ormai priva di tutto, andava mendicando, misera, ma meritevole di compassione anche da parte dei barbari. Rusticiana diventa, in un certo senso, il simbolo di Roma stessa, un tempo, *caput mundi*, ora, decaduta e negletta.

Il riferimento stesso alla sua duplice maternità, al v. 105, enfatizzato dal poliptoto *geminus gemino*, allude, sicuramente, alla lupa che allattò Romolo e Remo. Infine, torna il silenzio, scandito dalle allitterazioni dei vv. 117-118: *Nullus in urbe sonus, subitae nisi forte ruinae,/aut si quid crepitant vento claudente fenestrae*, i barbari lasciano Roma, la città è vuota, abbandonata, senza suoni né voci, mentre il sole la guarda, tramontando sopra le cupole e gli alti obelischi, che restano a simboleggiare la sua universalità (vv. 114-115): *Et tacitam cernens sensim sol occidit efflans/tarda luce tholos et proceros obeliscos.*

Subito dopo, volpi e avvoltoi, cominciano ad aggirarsi tra le rovine e i luoghi abbandonati, secondo un noto *topos* poetico, che troviamo anche nei *Sepolcri* di Foscolo (vv. 78-80). In particolare, gli avvoltoi sembrano alludere alla leggenda che narra come Romolo e Remo avessero affidato la loro disputa sul nome da dare alla città al volo di dodici avvoltoi. Gli stessi avvoltoi che, un giorno, segnarono la nascita di Roma e furono di buon auspicio alla sua futura grandezza, ora, tornano a volare sopra la città deserta, per sentenziarne la morte.

A questo punto, il poemetto si chiude con l'immagine della primavera che fiorisce sulle strade di quella città, chiamata con il nome della dea dei fiori (*audierat quae divino dea nomine Flora* v. 131). *Flora* era, infatti, il nome di un'antica divinità italica, madre di tutto ciò che fiorisce (*Flora mater*, cfr. Ovidio, *Fasti*, V, 261; Lattanzio, *De divinis institutionibus* I, 20, 7) e, qui, Pascoli si riferisce proprio ai tre nomi di Roma: *Amor*, *Flora* e *Roma*. "Roma aveva tre nomi: *Amor* nei misteri, *Flora* in cielo, *Roma* in terra" si legge in una nota all'edizione del 1911 dell'Inno a Roma.

### *Sanctus Theodorus*

Se dalla fine di Roma ci dobbiamo aspettare una rovina globale del mondo antico, è anche vero che questa condizione offre al poeta la possibilità di raccontare in modo non solo religioso e cristiano, ma soprattutto umano, il tema del martirio. È interessantissimo notare come in questo poemetto, tutto laico, il tema del sacrificio di sé, adombrato nella seconda parte, cioè, il *Sanctus Theodorus*, non riguardi solo le implicazioni proprie della religione cristiana, ma tutta la cultura pagana che, per risorgere a vita nuova, deve sacrificare se stessa, fino al martirio.

Qui, però, il martirio non è esposizione retorica del sangue che purifica e rinnova, quanto del sangue degli umili, i soli che nel silenzio della vita, nella continuità dei sacrifici e delle azion quotidiane, cambiano il mondo con la loro lotta paziente e non vogliono lasciare tracce che qualcuno, poi, celebrerà. Tutto questo in linea perfetta con il tema del vivere in penombra, *sublustri in umbra*, appunto, come piaceva a Virgilio e, non a caso, a Pascoli, la cui scrittura versa il sangue dell'immaginazione nell'interiorità dei sentimenti, trasformando in atto lirico l'esistenza quotidiana, vita apparentemente minore, l'unica, però, di cui disponiamo.

Con questo senso di solennità, rovinosa e precaria, *Post occasum Urbis,* da un lato, tratteggia la Roma imperiale nel suo ultimo splendore, quello delle rovine, dall'altro, la forza tellurica e nascosta del cristianesimo che ne garantisce la prosecuzione nella storia, perché rovescia i cuori, assimila tutto il paganesimo e lo rende, ancora una volta, capace di creare una nuova umanità. I tempi saranno lunghi, ambigui e crudeli, ma questo non avrà alcuna importanza sul risultato finale. Roma sarà ancora di più *caput mundi*, perché il nuovo capo non è un uomo, eletto imperatore, ma il re dei re, Cristo.

È, perciò, significativo che il *Sanctus Theodorus* riproponga il contrasto tra la *aegra muliercula,* che rappresenta il passato, e l'*aedituus*, il custode che, invece, identifica il presente, sostituito al vecchio culto pagano. Infatti, secondo Gregorovio, la chiesa di S. Teodoro sorgerebbe sui resti di un tempio, eretto da Romolo e Remo, di cui, fino al XVI sec., sarebbe stata traccia la presenza, nell'edificio, del gruppo scultoreo della lupa che allatta i bambini. Il poemetto si apre, infatti, con una

scena tenera e dolce, quella della madre che accarezza il piccolo tenuto in braccio, mentre gli canta una ninna nanna. La delicatezza dell'immagine è accentuata dall'allitterazione della *–c* (dolce) del v. 136: *nec cessat mulcere manu nec dicere, Lalla*. Ma la donna è malata, stanca, non ha più latte per il suo piccolo, avanza lenta tra i cespugli, mentre ai suoi occhi si presenta una scena apocalittica di distruzione e abbandono.

Rovi, corvi, mucche, pecore invadono i *veterum monimenta virorum* (v. 163), dove il custode, seduto, ormai disoccupato (*iners* v. 158), abbassa gli occhi e sembra non conoscere il Romolo di cui chiede la *muliercula*: "è la casa di S. Teodoro martire, questa" risponde (*Sancti Theodori martyris aedes / hae,* ai vv. 169-170) in due versi particolarmente efficaci e resi quasi teatrali dal forte *enjambement*. I due non si ascoltano, passato e presente non riescono a capirsi, ma questo scontro di incomprensioni Pascoli lo rende abilmente con un raffinato gioco di parole, per cui il *paganam* del v. 190 è inteso da uno nel senso di pagana, dall'altra, in quello di abitante del *pagus*: "*Haud longe, qui te paganam dixerit, erret…*" "*Re vera colimus non tam procul Anxure pagum…*".

Lo sguardo del poeta si volge, poi, verso le rovine di Roma: statue, archi cadenti, pietre coperte di edera e muschio, greggi che pascolano, tornano come un *topos*, costante e variato, a caratterizzare la scena della sua decadenza. La città che la *muliercula* chiama, quasi ostinatamente, con l'appellativo di *"aeternam"* (*alter qui semper mansuram condidit urbem* v. 199, *et grex aeternam passim depascitur urbem* v. 206), non c'è più. Perciò, le parole della donna contrastano con l'affermazione dell'*aedituus*: *Roma fuit* (v. 208) che, ricalcando il virgiliano *fuit Ilium* (*Aen*. 2, 325), sembrano accomunare Troia e Roma nello stesso destino di distruzione. L'idolo della lupa, dice il custode, è stato abbattuto, la belva si è nascosta nella sua tana, ormai domina Cristo.

A queste parole, la donna fugge atterrita, respinta anch'essa nel bosco, e si mette a vagare tra le rovine del passato, mentre i vv. 221 e sgg. esprimono, attraverso cupe allitterazioni in *–r,* tutta la durezza di questa fuga e lo spavento della *muliercula.* Ma proprio nel momento di maggiore sofferenza, appare, davanti ai suoi occhi, la lupa che allatta i due gemelli, seguita dalla visione della gloria futura di Roma (*ad Romam paulum flexa cervice futuram* v. 241), auspicio di una nuova rinascita della città, destinata a durare in eterno.

***Pallas***

Tuttavia, la parte più bella, il tema più laico del poemetto, quello che Pascoli consegna a un'intera nazione rinnovata e unita, dopo avergli affiancato il martire cristiano San Teodoro, è la storia mitica di Pallante, primo eroe-martire pagano di Roma.

La storia è tratta da un racconto di Giovanni di Malmesbury, relativo alla scoperta del sepolcro di Pallante tra i macigni del Palatino, nel IX o XI. La scena del ritrovamento si svolge in un'atmosfera magica e solenne, ricreata anche con incalzanti allitterazioni (v. 247 *… lapidique latrones/… ligonibus …* , v. 249 *sonat surdis*, v. 253 *tranquillo lumine lampas*) e arcaismi linguistici, come quello del v. 262: *olli ingens positum variatis corpus in armis* (cfr. Enn., *Ann*. 30 V *Olli respondit rex Albai Longai*), ma l'impronta del carme è epica, con evidenti richiami all'episodio virgiliano del duello fra Turno e Pallante, nonché elegiaca, si pensi a Properzio e Ovidio, soprattutto, nella rievocazione della proverbiale povertà della reggia di Evandro, a testimonianza di un'abilità, tutta pascoliana, di fondere insieme elementi classici e medievali, fonti antiche e moderne. Del resto, anche nel finale, Pascoli si allontana dalla sua fonte, perché, mentre nella leggenda medievale i ladri sacrileghi riescono a spegnere la fiaccola che ardeva sul capo della statua, qui, il poeta li fa desistere e la lucerna magica (*vigil ignis* del v. 267) rimane accesa, simbolo dell'eternità di Roma.

La figura di Pallante assume, quindi, contorni altamente simbolici: egli è una vittima innocente immolata alla futura grandezza di Roma, quando la città non era stata ancora fondata, come ricorda anche Dante, parlando dell'aquila imperiale: *cominciò dall'ora/che Pallante morì per darli regno* (*Par*. 6, 36). Così, Pascoli arriverà a identificare l'eroe giovinetto con Roma stessa (*Inno a Roma*, vv. 439-441: *in primo flore iuventae,/Pallantis similem, tutam fulgentibus armis,/ accinctam gladio*; e, in *Odi e Inni*, *Al corbezzolo*: "e il vecchio fauno irsuto / del Palatino lo chiamava a nome / alto piangendo, il primo eroe caduto / delle tre Rome").

Il testo si apre con un'immagine quasi violenta, stigmatizzata da *effodiunt*, che descrive lo scavo clandestino di alcuni *latrones*, cioè, ladri comuni, che di notte agiscono tra i macigni del Palatino, cercando tesori nascosti. È significativo che i malviventi siano diretti da un monaco, mente colta del gruppo, perché tutti sono convinti che questo è il posto in cui Romolo fortificò il suo primo *castrum*, luogo di abitazione e difesa: *hanc primam muniit arcem/ Romulus* (vv. 244-245), dove la terra nasconde *thesauros sepultos* (v. 246). Il monaco ha, qui, la doppia funzione di dirigere lo scavo e richiamare alla memoria i fasti della Roma di un tempo (cfr., in proposito, il gioco di senso dell'espressione virgiliana *sic memorat*

*quandoque senex* del v. 247). È lui, infatti, a riconoscere, per primo, la statua di Pallante e la sua fiamma sacra. I banditi scavano lentamente (efficace, l'ovidiano v. 251: *at labefactatus ferrato vecte lapis iam/corruit*) e, rimasti pietrificati (*attoniti* del v. 254), nello scoprire una lampada accesa nelle cavità della terra, si avventurano, esitanti, nell'antro.

Bellissima l'immagine dell'ombra che, risuonando di colpi sordi, fa sentire la fatica, i respiri e il sudore degli scavatori, mentre spezzano una pietra di grandi dimensioni. Addirittura, la rupe del Palatino sembra rispondere con un anelito: *intimus arcani montis secessus anhelat* (v. 250). Poi, quando il piccone viola quello spazio oscuro del monte, al suo interno, il mistero diventa luce: *ardebat penitus tranquillo lumine lampas* (v. 253): *nel profondo della caverna brillava la luce calma di una lampada*. È questa lampada che tornerà in altri punti del testo, il simbolo della forza inestinguibile del fuoco, cioè, del genio italico che, anche se calpestato, o nascosto, non si spengerà mai. Infatti, la luce è così forte che costringe i ladri a fermarsi sulla soglia della caverna, come davanti a una forza più grande di loro: *reprimunt gressum* (v. 254) e guardano questa *flammam inextinctam* (v.256) *vivere sub terris* (v. 256), cioè, brillare sotto terra. È significativo che, in proposito, Pascoli abbia usato *vivere*, piuttosto che un verbo descrittivo sinestetico, come *clarescere*, per indicare la luce. Non solo di luce si tratta, ma di vita, appunto, vita intangibile e immateriale, quindi eterna e lì da sempre.

Non lontano, mentre pensano di depredarlo, vedono il corpo di un eroe che giace vicino alla lampada. Pallante, un eroe grande, immenso nel corpo, con in testa un elmo crestato, armato di lancia, ma senza la spada, ferito nel petto, non cinto dal balteo dorato. L'aggettivo *magnum*, riferito all'eroe (v. 261), rientra in quella tradizione epica che attribuiva agli eroi statura e corporatura superiori al normale, ma fa anche riferimento a una grandezza psicologica (cfr. Verg., *G*., 1, 497 *grandiaque effossi mirabitur ossa sepulcris*). La descrizione di Pallante segue interamente il modello virgiliano (libri 10-11 dell'*Eneide*): dall'*ingens corpus,* corrispondente al *pectus ingens* di Virgilio (*Aen*. 10, 485), al riferimento al balteo, visto che, secondo il poeta, Turno aveva lasciato al cadavere *hasta* e *galea,* ma gli aveva sottratto armi e balteo, cfr. *Aen*. 10, 496 *rapiens immania pondera baltei*). Aveva tutto con sé, dice Pascoli: *omnia secum/attulerat, praeter gladium* (vv. 263- 264), meno la spada. Non gli cingeva il petto il balteo d'oro, che scintillava di innumerevoli borchie e il petto era aperto, squarciato da una ferita profonda. Sopra di lui, la fiamma che veglia e illumina per sempre quella piaga antichissima, quel segno di martirio primordiale e indispensabile, senza cui non ci sarebbe stata Roma, nata *anche* dal dono di sé di questo eroe.

Il vecchio monaco, *sacra tactus formidine* (v. 269), preso da una paura sacrale, riconosce in quel cadavere, quasi nume tutelare di Roma, il corpo di Pallante, colui che, per primo, cadde per mano di Turno, quando la città non era stata ancora fondata, ma che, proprio perché combatté per essa, nel primo fiore della giovinezza, *in primo flore iuventae* (v. 272), ebbe il privilegio di dare il proprio sangue per quella che sarebbe stata l'anima del mondo. Ecco, dunque, cosa vede Pascoli in Pallante, nella sua ferita, nel sangue seminato che diventa luce, come quella della lampada che arde su di lui, perché ne veglia l'anima. A questo punto, il monaco racconta ai compagni, come se si trattasse di una favola, la storia di Pallante e della fondazione di Roma, la storia di quel luogo in cui Romolo e i re successivi vissero in semplicità.

Con il v. 274 inizia la rievocazione elegiaca della povertà di Evandro (vv. 274-284): la sua umile reggia è contrapposta alla maestà dei templi imperiali, secondo un'opposizione già virgiliana (*Aen*. 8, 98-100; 360-361). Si tratta, cioè, di un *topos* caro alla letteratura augustea, quello della *frugalitas*, riscontrabile anche in Ovidio (*Fasti*, 5, 93-94) e Properzio (4, 1, 1-6). Il suo letto era un cumulo di pelli e foglie (nuovo particolare virgiliano, cfr. *Aen*. 8, 366-368), il suo risveglio annunciato da passeri e rondini (cfr. Verg., *Aen*., 8, 455-456).

Mentre il racconto prosegue, anche la notte finisce e Pascoli, dal verso 285 al 296, ci offre una delle più belle descrizioni dell'alba di tutta la poesia latina. A un certo punto, quando è ancora scuro, si sente un canto uscire da quei muri fradici, dalle colonne che non hanno più la loro dignità e sono, ormai, a pezzi. Non c'è dubbio, è il canto del mattino, canto leggero di rondini che si muovono in equilibrio sulle rovine, per fare, ordinatamente, il nido sui capitelli ormai neri, sporchi di muschio: *suspensique nigris capitellis ordine nidi* (v. 288). Ma la cosa più bella è vedere l'orizzonte basso del cielo che diventa chiaro, le tenebre e le stelle che si fanno stanche: *et languere simul tenebras et sidera cernunt* (v. 290), dove l'originalità pascoliana si evidenzia, soprattutto, nella scelta dei verbi *pallescere* e *languere* (vv. 289-290, inusuali nel latino classico, per significati del genere. Poi, invece, torna il modello virgiliano nella rievocazione, quasi favolistica, di un tempo passato, leggendario: Pallante portato da mille guerrieri in un corteo di fiamme scintillanti (vv. 293 - 296).

Sono proprio loro, i *latrones*, a guardare attoniti il nuovo giorno avanzare tra alberi e cespugli, di nuovo padroni del Palatino, mentre i pini, alti in cielo, traspirano oro e luce: *et summae pinus auroque et luce vaporant* (v. 292). Allora, nella fantasia di quei volti, ignoranti e attoniti, si ripete il funerale di Pallante, quando i guerrieri, suoi compagni, di prima mattina, lo portarono in questo luogo, coperto di fronde, supino sotto i rami di quercia, *positum sub quernis frondibus* (v. 294), mentre un lungo corteo di fiaccole, sprigionando scintille nel sottobosco, tagliava la campagna: *longa locos findebat agrestes/flammarum series radians dumeta favillis* (vv. 295-296), con evidenti riprese lessicali dall'undicesimo libro dell'Eneide

(*viridanti in stramine* v. 293, cfr. Verg., *Aen.*, 11, 67 *agresti stramine*; *mille viri* v. 294, cfr. Verg., *Aen.*, 11, 61 *mille viros*; *sub quernis frondibus*, cfr. Verg., *Aen.*, 11, 65 *vimine querno*). Anche i due versi che descrivono lo scintillare delle torce (vv. 295-296), sembrano sovrapporsi perfettamente a quelli virgiliani (Verg., *Aen.*, 11, 142-144). Il racconto prosegue, fino a dire che quello fu il primo nucleo di questa grande città, che trasformò in una sola città il mondo.

Il lamento finale del vecchio *monachus* conclude il carme con il richiamo al passato glorioso di Roma (*O nimium et nimium quam saecula multa virorum / fugerunt* vv. 298-299, ripetendo *nimium et nimium*, per sottolinearne la lontananza nel tempo), definitivamente spento dai cavalieri barbari (*barbarus obtrivit cineres eques, et caput illud,/en illa arx et Amor populis et gentibus unus. / Nulla est Roma!*, vv. 306-308. Roma, in una potente personificazione, non c'è più, lei che è stata amore di tutti i popoli e di tutte le razze. L'idea che Roma rappresentasse un *Amor populis et gentibus unus* era stata espressa anche da Claudiano, *C.M.* 24, 52 *o mundi communis amor*, ma contiene un gioco di parole in cui *Amor* è anagramma di *Roma* e allusione alla protezione di Venere, dea dell'Amore.

Poi, verso la fine, il monaco, sentendo avvicinarsi da lontano un rumore di cavalli, esclama: «*Heus! Iam nocte viator/exacta nunc pergit iter. Non ista diei/luce, viri, spectanda puto*» (vv. 309 - 311). *Attenti! – dice – la notte è finita e i viaggiatori si rimettono in cammino. Uomini, queste cose non bisogna guardarle alla luce del giorno, io credo*. A quel punto, si spaventano e osano perfino spostare la lampada sacra, *ausi etiam sacram traducere lampada* (v. 312), per esporla alla luce e al vento del mattino che l'agita, *luci/et matutino tremulam proponere vento* (vv. 312-313), addirittura, provano a soffiarci sopra in modo violento e, infine, tentano di immergerla in una sorgente, *dein buccis sufflare feris, dein mergere fonte* (v. 314). Ma è tutto inutile, *nequiquam* (v. 315), appunto.

Perciò, la rimettono nel sepolcro, sempre accesa, e la pietra torna a occultare quella grotta silenziosa, *veterique iterum posuere sepulcro/ardentem, tacitumque iterum lapis occulit antrum* (vv. 315-316).

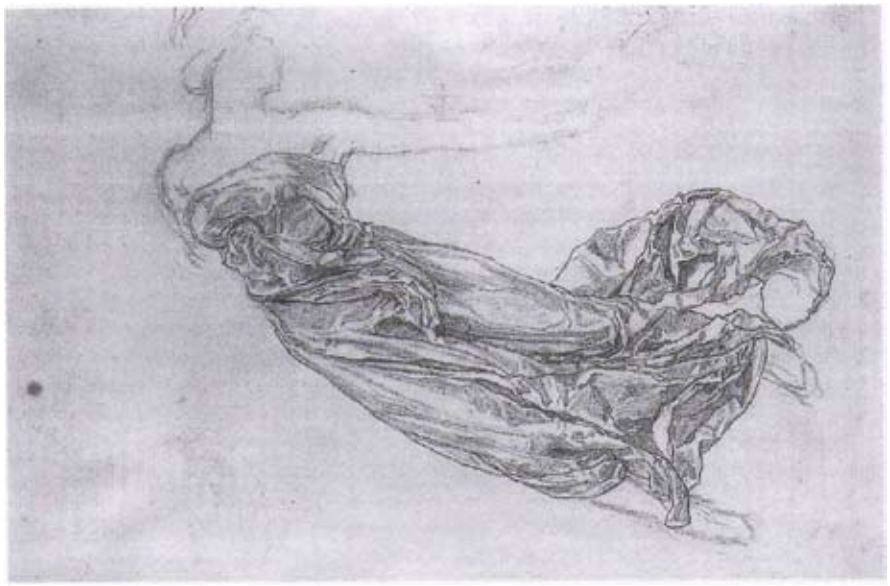
Il filo conduttore dei tre poemetti è, dunque, quello della gloria eterna di Roma che arde ancora sotto le macerie da cui sembra sfigurata. Nonostante la decadenza interna e la devastazione portata dai barbari, Roma resta immortale, non solo per il suo passato, ma anche per il suo prossimo ritorno alla gloria.

Proprio su questo *ardentem*, detto della lampada, si concludono le mie osservazioni, nella consapevolezza che il fuoco di Roma, destinato anche all'Italia, cioè, la poesia, continua a bruciare nel cuore di tutti noi, perché è lo stesso che genera amore e lo tiene in vita, amore che, per resistere a qualsiasi evento, o tentativo di distruzione, deve restare nascosto, protetto solo da se stesso, né manifestarsi mai a una luce che non sia la propria, perché solo da questa trae la sua ragione di essere e nulla ha il potere di spengerlo.

# PASCOLI, LE MEDAGLIE E LEONARDO BISTOLFI

di Michele Tocchi
tocchimichele@gmail.com

L'assegnazione della medaglia d'argento a Pascoli in occasione del concorso capitolino nell' aprile 1911 fu solo l'ultimo episodio di un lungo e per certi aspetti curioso rapporto del poeta romagnolo con il mondo della medaglistica premiativa.



A sinistra, Leonardo Bistolfi, La Libertà, disegno preparatorio per il rovescio del nichelino da 20 centesimi, 22.5 x 27.2, collezione privata. Bistolfi lavorò ai bozzetti per il nichelino a partire dall'ottobre 1906, come riferito in una lettera al Pascoli. A destra, i 20 centesimi Libertà Librata 1908, emessi con decreto n. 22 del 23 gennaio 1908: al diritto, busto di donna che tiene in mano una spiga di grano, allegoria dell'Italia. Tra la spiga e il bordo, l'iscrizione ITALIA; al rovescio, figura allegorica della Libertà drappeggiata che impugna una fiaccola; a sinistra, indicazione del valore (C. 20) e segno di Zecca (R). Sotto, scudo sabaudo con corona e fregi. Sui bordi, i nomi dell'incisore (L. GIORGI INC.) e dell'autore (L BISTOLFI M., con LB in monogramma).

Fu infatti proprio il ricavato garantito dalla vendita delle numerose medaglie d'oro vinte nei *certamina* di Amsterdam che consentì a Pascoli l'acquisto definitivo dell' agognata proprietà di Castelvecchio, a Barga, per la somma di circa 15.000 Lire pagabili in 5 anni[1]. Nella visione morale di Pascoli l'oro puro della medaglia premiativa deriva la propria nobiltà e la propria legittimazione dalla sua stessa origine, cioè l'ispirazione poetica e l'abilità letteraria di colui che la riceve in premio.

E cioè la stessa Poesia che ha donato a Pascoli la dimora in cui trascorrerà gli ultimi anni di vita, tramite il veicolo materiale della medaglia. In una novella autobiografica del 1907 il poeta immagina infatti che Virgilio e Orazio lo visitino in sogno per spiegargli l'origine di quel preziosissimo regalo con queste parole: *Mecenate, che donava ville e poderi, è morto, ma noi siamo vivi e ti portiamo l'oro di che far la tua casa. E' oro antico. Prendilo...E noi continueremo a fornirti quell'oro, che non fa vergogna accettare, perché ti viene da noi*[2]...

**1** A. Andreoli, *Casa Pascoli a Castelvecchio di Barga*, in "Le dimore storiche", Anno XVIII, n. 1, Roma 2003-2004, pp. 68-73.

**2** Si veda *Versilia nido e mito, raccolta di scritti pascoliani* a cura di D. Marinari, Napoli 2005, p. 23.

In alto, Leonardo Bistolfi, Tomba di Giovanni Pascoli, altare marmoreo con bassorilievi, 1912-1926. In basso, la casa di Giovanni Pascoli a Castelvecchio, presso Barga, in Garfagnana.

Il 1907, anno in cui Pascoli va componendo il *Post occasum Urbis*, segna anche la rottura definitiva dell'amicizia e dell'intensa corrispondenza che il poeta di San Mauro aveva intrattenuto con Leonardo Bistolfi (Casale Monferrato, 1869 - La Loggia, 1933), il grande scultore simbolista dalle suggestioni neomichelangiolesche che a partire dal giugno 1905 era stato chiamato, insieme ad altri artisti, a collaborare con la Commissione permanente istituita dal Ministero del Tesoro al fine di vigilare sulla qualità delle nuove serie monetarie del Regno.

E' proprio in una lettera datata 3 ottobre 1906[3] che Bistolfi informa Pascoli sulla difficile elaborazione dei disegni preparatori relativi a una moneta da 20 centesimi in nichel, che andava in quei giorni affrontando con sforzi titanici in una piccola serra della cascina di Camburzano, nella campagna di Biella, ... *daccanto all'umile stanzone dove si radunano i miei, lavorando con tutte le forze che mi rimangono a tutte le ore della giornata. Una terribile impresa chiusa in assai brevi orizzonti!* La consegna dei modelli, richiesta per la metà di quello stesso mese, sarebbe giunta tardivamente solo nel gennaio del 1908, ma la *terribile impresa* avrebbe prodotto una delle più felici monete dell'Italia unita, i 20 centesimi "Libertà librata" incisi presso la Zecca di Roma da Luigi Giorgi, in cui all'allegoria della Libertà volteggiante e di gusto floreale del rovescio fa da contrappunto, nel diritto, una scultorea personificazione dell'Italia *Mater Frugum* con in mano la spiga di grano, per la quale Bistolfi avrebbe utilizzato come modella, secondo la tradizione, una robusta contadina del biellese.

Fu la delusione suscitata in Pascoli da una mancata visita dell'amico Bistolfi in occasione di un suo ricovero presso l' ospedale di Bologna a provocare la fine della prolifica amicizia.

Alla morte di Giovannino nel 1912, tuttavia, Bistolfi non mancò di onorare l'impegno contratto col poeta in vita, e ne portò a termine, seppure con le consuete, lunghe fatiche, il monumento funebre per la Cappella dell'amata dimora di Castelvecchio.

**3** M. Migliorini, *Strofe di bronzo (Lettere da uno scultore a un poeta simbolista. Il carteggio Bistolfi-Pascoli)*, Nuoro 1992, pp. 34-35 e 70-72.