

ENRICO TATASCIORE, **Un personaggio fra epica e romanzo:**

Pomponia Graecina di Giovanni Pascoli

Pomponia Graecina

Pomponia Graecina è un poemetto in latino di 302 esametri che Pascoli compose nel 1909, e con il quale vinse l'edizione di quell'anno del *Certamen Hoeyffianum* di Amsterdam (venne pubblicato nel 1910 per i tipi di Johannes Muller, l'editore del *Certamen*). Fu la sua penultima medaglia d'oro nella competizione che lo aveva visto premiato già undici volte con la massima onorificenza, o insignito della *magna laus*. La notizia dell'ultima vittoria, per il poemetto *Thallusa*, gli sarebbe giunta in punto di morte, nel 1912¹.

La protagonista, una matrona del I secolo dopo Cristo, compie nel finale una vera e propria catabasi; scende nelle catacombe, in cerca del nipotino cristiano cui aveva dovuto rinunciare – lei già cristiana, costretta all'abiura dal marito Aulo Plauzio, trionfatore sui Britanni e flamine diale, tipico esponente del *mos romanus* – e trova quel nipotino ucciso, piccolo martire dilaniato dai molossi: erano iniziate le persecuzioni neroniane del 64, dopo il grande incendio che aveva sconvolto Roma.

In *Pomponia Graecina* si può indicare senz'altro l'esemplare di una letteratura che cerca significati attraverso la costruzione di spazi altamente simbolici. L'intento del presente contributo è di analizzare sotto questa luce i personaggi e

¹ Seguo il testo (richiamato come *PG*) dell'edizione commentata da Alfonso Traina, Pascoli (1993); di qui anche la traduzione. Per un inquadramento del poemetto all'interno dei *Poemata Christiana* e dell'opera di Pascoli in generale cfr. Pascoli (2001).

le scene del poemetto, risalendo ai libri e ai testi che hanno ceduto loro qualche fruttuoso elemento. L'intersezione dei modelli di riferimento, come si vedrà, è anche intersezione e rivisitazione di generi: epico e romanzesco. L'analisi che segue offre, in questa prospettiva, una lettura per campioni particolarmente connotati². Verrà presa in esame dapprima la sequenza del processo domestico, in cui Pomponia, al cospetto dei parenti e giudice lo stesso marito, ammette di professare la fede cristiana: per non essere cacciata di casa e per non perdere il figlioletto Aulo, abiura e rinuncia al legame col padre, sospettato di professare la nuova fede. Rescindendo il legame con la famiglia d'origine, rinuncia anche ad ammettere in casa il figlio di suo fratello, il piccolo Pomponio Grecino, compagno di giochi di Aulo. Si analizzeranno poi le sequenze finali, relative all'uscita della donna da Roma durante le persecuzioni neroniane, al suo arrivo presso la casa del padre lungo la via Appia, e alla discesa nelle catacombe, con la scoperta delle esequie a Pomponio Grecino. Anche poche, circostanziate aperture sulla densa materia del poemetto basteranno a far intuire la ricchezza delle immagini e dei modelli che lo percorrono. Come se la sua superficie fosse un velo, ne balenano figure insospettate, profili di altri eroi e comprimari appartenenti alla grande tradizione dell'epica antica e del romanzo moderno, all'*Eneide* e ai *Promessi sposi*: opere che Pascoli amava e che, lettore 'passionato', fondeva in un'unica visione.

Deus ut dignoscat?

Chi era Pomponia Grecina? La protagonista del *carmen* è un personaggio storico. Ne parla Tacito (*Ann.*, XIII, 32): era una matrona romana sospettata di *superstitio externa*, contro la quale il suo stesso marito, Aulo Plauzio, aveva istruito un processo. Il processo fu di carattere domestico, come allora in certi casi

² Per questioni di carattere filologico e documentario rimando invece a Tatasciore (2018) e Tatasciore (2020).

prevedeva il diritto romano. La *superstitio* è stata identificata dagli studiosi ottocenteschi con il cristianesimo, e come tale la si riconosce tutt'oggi. Quello di Pomponia, per la storiografia (anche moderna), sarebbe il primo caso attestato di diffusione della nuova religione presso l'aristocrazia romana³. Il processo si concluse con l'assoluzione: e grande fu il sollievo del marito e dei parenti di lui, chiamati ad assistere. Così, almeno, immagina e ricostruisce Pascoli nella prima grande sequenza del poemetto, che inscena appunto il giudizio domestico.

Inizia qui, infatti, la parte dell'invenzione propriamente pascoliana: perché, se Tacito è assai vago riguardo alla *superstitio externa* e ai contenuti del processo, Pascoli fa dell'assoluzione la conseguenza dell'abiura di Pomponia alla fede cristiana. Come si decide Pomponia ad abiurare? Così. Il marito le dice: se non vuoi rinunciare a questa religione da schiavi, per me bene, sei liberissima. Ma per tuo figlio, no. Sei padrona di andare, di tornartene alla casa di tuo padre, quel Pomponio Grecino che in Asia ha perduto la sua *feritas* quirina (PG, 118: qui Pascoli mette in bocca ad Aulo, capovolte di senso, parole di Ovidio in lode di un Pomponio Grecino suo amico, probabile padre della Pomponia storica: *Ex Ponto*, I, VI, 5-8). Ma nostro figlio resta qui con me.

A questo punto si sente la vocina del bimbo, che chiama: *Mater ubi est? Mater ubi est?* Lo ripete tre volte (PG, 133-37). Pomponia, straziata, cede. Versa i tre grani d'incenso nel focolare, ed è il segno del ritorno alla *religio* romana. D'ora in avanti le sarà vietata la frequentazione della casa del padre, né il figlioletto Aulo potrà più giocare col piccolo Pomponio Grecino, suo coetaneo e figlio di un fratello di

³ Cfr. Sordi (2017), pp. 35, 38, 45-47. Pascoli si rifà alle seguenti fonti storico-archeologiche: Wiseman (1866); Friedländer (1874); Profumo (1905); Marucchi (1908). Quest'ultima ebbe due edizioni nel 1908, la seconda «migliorata e notevolmente accresciuta»: Pascoli si servì della prima. Tutti dipendono, in vario modo, dagli studi di Giovan Battista De Rossi: De Rossi (1864-77). La *Fabiola* di Wiseman è in realtà un romanzo, ma di carattere didascalico: molti capitoli hanno la precisione di pagine di archeologia, e come tali sono stati compulsati da Pascoli di fianco al *Manuale* del Marucchi, come testimoniano gli appunti preparatori del poemetto conservati nell'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio: cfr. Tatasciore (2018), pp. 153-182.

Pomponia. La rescissione del legame non solo col cristianesimo e con la sua comunità, ma con la casa paterna e la famiglia d'origine, in cui quella comunità si individuava fondendosi con la sua stessa vita quotidiana, getta Pomponia in uno stato di inquieta inerzia, di orrore dell'anima. I giorni e gli anni scivolano via come gocce in una clessidra di vetro, il *dies Domini* si avvicina ma il segno della salvezza non è più impresso sulla fronte della donna e del suo bambino. Lei stessa l'ha cancellato: *ipsa [...] delevit signum*, dice il narratore, che si addentra nella psiche della donna con la tecnica della focalizzazione interna. *Deus ut dignoscat?*, «Dio come potrà riconoscerli?» (PG, 192-93).

Adclamant omnes

Si potrebbe ora aprire una breve ma istruttiva parentesi. *Mater ubi est?*: ha notato Traina che in questa frase – ripetuta tre volte: e, si può aggiungere, come tre sono i canti del gallo prima che Pietro rinneghi Cristo – in questa frase riecheggiano le parole di Andromaca a Enea, *Hector ubi est?*, e quelle di Cavalcante a Dante, «Mio figlio ov'è?»⁴. La poesia di Pascoli, soprattutto quella latina, è una poesia che si legge a strati. Non sono fredde sottigliezze allusive, sono raddensamenti emozionali giustificati da un principio estetico e di poetica da Pascoli più volte formulato: sentimenti archetipici dell'uomo si ripetono, e la storia letteraria ne serba traccia, con minore o maggiore consapevolezza. E ciò avviene con piena intenzione: Pascoli ha fatto del fenomeno estetico una direttrice della propria poetica e quindi della propria scrittura.

Altro si può notare. Il meccanismo psicologico del ricatto affettivo, imbastito da Aulo Plautio ai danni di Pomponia, è molto simile a quello che in Manzoni, nei *Promessi sposi*, porta il narratore a concludere la vicenda della monacazione forzata di Gertrude con le seguenti, celebri parole: «Si trovò al momento della

⁴ Pascoli (1993), pp. 59 - 98.

professione, al momento cioè in cui conveniva, o dire un no più strano, più inaspettato, più scandaloso che mai, o ripetere un sì tante volte detto; lo ripeté, e fu monaca per sempre» (cap. X). La scelta coatta di Gertrude avviene per gradi, dentro la tela di ragno tessuta da un padre psicologo che sa come piegare a proprio vantaggio tutte le esitazioni e le necessità affettive della figlia; e sugli atti della ragazza, nei momenti più delicati della lotta in cui è già perdente, pende lo sguardo indagatore e curioso dei parenti o delle monache del convento, in un teso clima di sorda estraneità.

Allo stesso modo, il processo di Pomponia si svolge di fronte al tetro consesso dei parenti e all'ancor più tetra corona dei Penati, le divinità domestiche che occhieggiano dal buio, che paiono sorridere – sinistramente sorridere di compiacimento – quando Plauzio porge a Pomponia l'incensiere per il gesto rituale. In casi come questo si misura tutto il peso della lezione del Manzoni romanziere sul Pascoli narratore: scene decisive dei *Promessi sposi*, legate non a caso a personaggi del tormento interiore, opposti e complementari, Fra Cristoforo e Gertrude, vivono, è noto, anche di quel contorno di spettatori che rappresentano l'indistinto della convenzione. In esso si risolvono le sorti del singolo.

Una delle scene più rilevanti della storia di Gertrude è la richiesta di ammissione all'ordine, formulata di fronte alla madre badessa e a tutte le monache del convento:

Attraversato il primo cortile, s'entrò in un altro, e lì si vide la porta del chiostro interno, spalancata e tutta occupata da monache. Nella prima fila, la badessa circondata da anziane; dietro, altre monache alla rinfusa, alcune in punta di piedi; in ultimo le converse ritte sopra panchetti. Si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache: eran le più destre, e le più coraggiose tra l'educande, che, ficcandosi e penetrando tra monaca e monaca, eran riuscite a farsi un po' di pertugio, per vedere anch'esse qualche cosa.

Il trattamento metonimico della scena, con visi e occhi che bucano uno sfondo insieme mobile e uniforme («si vedevan pure qua e là luccicare a mezz'aria alcuni occhietti, spuntar qualche visino tra le tonache»), trova in Pascoli un corrispettivo nella resa dinamica delle statue dei *penates*, che ora s'illuminano (*ipsi luce foci tacti gliscente*, PG, 81) ora arretrano nelle tenebre (*ecce recedunt / in tenebras solitas*, PG, 91-92)⁵. *Propinqui* e *penates*, parenti e Penati, compaiono infatti assieme nel momento in cui Plauzio porge a Pomponia l'incensiere, a sottolineare una corale quanto psicologicamente gravosa apertura di credito verso la donna: *Contracta rugas exsolvunt fronte propinqui / atque hilares animam pleno de pectore ducunt. / Ipsi luce foci tacti gliscente penates / attonitum risum rident oculis defixis* (PG, 79-82)⁶. Questa dei *penates* è una fenomenologia tanto rilevante sul piano scenografico da condizionare e trasformare la stessa sostanza dei *propinqui*, trasfigurati e fusi con le ambigue statue in «oscure forme di uomini», che hanno la consistenza di «fantasmi» (*obscuraque virum formae lemuresque*, PG, 93). Nella scena manzoniana della richiesta i sentimenti del pubblico, per effetto di quel farsi spazio delle educande tra le monache, toccano il tasto di una lieta, scanzonata curiosità, in un ignaro ossequio alle forme, in un'adesione spontanea agli effetti di parata che contrasta con la cupa angoscia di Gertrude. È un conflitto insanabile di punti di vista quello che si manifesta col contributo funzionale del pubblico, in un teatro dell'incomprensione e della falsità:

*Da quella calca uscivano acclamazioni; si vedevan molte braccia
dimenarsi, in segno d'accoglienza e di gioia. [...] – Son qui..., –
cominciò Gertrude; ma, al punto di proferir le parole che
dovevano decider quasi irrevocabilmente del suo destino, esitò*

⁵ «Gli stessi Penati, colpiti da un guizzo della fiamma»; «ecco sprofondano nelle solite tenebre».

⁶ «Sulla fronte aggrottata spianano le rughe i parenti e traggono dal petto un respiro di sollievo. Gli stessi Penati, colpiti da un guizzo della fiamma, ridono negli occhi fissi un attonito riso».

un momento, e rimase con gli occhi fissi sulla folla che le stava davanti.

In questo momento Gertrude è combattuta per un istante, perché ha visto, tra le educande, «una di quelle sue note compagne» che, con una sua espressione del viso tra il compassionevole e il malizioso, le risveglia nell'animo sentimenti antichi di ribellione. Ma uno «sguardo alla faccia del padre» basta a reprimere in lei ogni slancio. Gertrude formula precipitosamente la sua richiesta, e la risposta della badessa giunge «subito»: «S'alzò allora un frastuono confuso di congratulazioni e d'acclamazioni», e «vennero subito» – è ripetuto quell'avverbio – «gran guantiere colme di dolci».

Isoliamo ora la scena del gesto rituale con cui Pomponia compie l'abiura (PG, 137-42):

*Tres est passus progressa vacillans,
quos cuncti pariter gradienti corde secuntur:
stat circumspiciens, tactaque parumper acerra,
dat tria tura foco. Fragrans odor atria mulcet.
Adclamant omnes. Tunc Aulus Plautius: «Uxor,
insontem iudex ego te, sanctissima, dico»⁷.*

Non si vuole affermare che Pascoli abbia ripetuto in *Pomponia Graecina* le scene di Lodovico e di Gertrude, né che ad esse si sia propriamente ispirato. Piuttosto, egli sembra aver assimilato, dal complesso organismo semantico delle strutture sceniche e narrative che coinvolgono i due personaggi manzoniani, alcune decisive soluzioni tecniche. Prima fra tutte, quella che sfrutta la presenza di un pubblico come cassa di risonanza e sfondo di accompagnamento: per variazioni di somiglianza e contrasto, tale sfondo accompagna le azioni e i moti interiori del protagonista, nel momento in cui questi è calato nella scena di fronte

⁷ «Avanza vacillando tre passi, che tutti accompagnano coi battiti del cuore: si ferma guardandosi intorno, e toccato un attimo l'incensiere offre al focolare tre grani d'incenso. La fragranza impregna l'atrio. Tutti acclamano. Allora Aulo Plauzio: "Moglie, in qualità di giudice io ti proclamo innocente: la tua vita è irreprendibile"».

a un antagonista. Si formano così le coppie Gertrude-padre (o madre badessa, ma la presenza del padre sulla scena fa della donna una sorta di appendice del genitore) e Pomponia-Aulo⁸. Le somiglianze sono molte: l'esitazione di Pomponia, il suo guardarsi attorno prima del gesto solenne, lo scioglimento che si esprime nelle «acclamazioni» (parola manzoniana, cui corrisponde in Pascoli il verbo *adclamant*). Persino lo sfruttamento degli avverbi è lo stesso: esprime rapida consequenzialità. Se Manzoni ha un «subito» ripetuto due volte e un «allora», Pascoli ha il *tunc* finale, apparentemente unico segnale, in realtà risoluzione esplicita di una *climax* condotta su un molto significativo asindeto di frasi scandite: *Fragrans odor atria mulcet. / Adclamant omnes. Tunc Aulus Plautius...* (PG, 141-42). Per dirla in termini pascoliani, si verifica qui un processo inverso a quello della 'volgarizzazione' della parola epica che Eco *d'una notte mitica* mostra nelle vicende del paesello innominato: rispetto al livello stilistico medio manzoniano, in *Pomponia Graecina* il registro torna a salire, e si ricongiunge a quello virgiliano⁹.

1.1.4. Patuit Deus

⁸ Si consideri peraltro che in *Pomponia Graecina* il marito Aulo, cioè l'antagonista, è anche *pater* per il diritto romano, poiché il matrimonio è stato contratto *cum manu*, secondo il rito più antico (PG, 49): la figura di Aulo si contrappone così a quella del vero *pater* di Pomponia, Pomponio Grecino, creando una netta opposizione (tutta moderna) tra la sfera del sentimento, cui è associata la famiglia fondata sul legame di sangue e sul nuovo credo cristiano, e la sfera dello *ius*, cui è associata la vita matrimoniale fondata sul *conubium* contratto in senso sia giuridico sia religioso. Per quanto riguarda Lodovico, su cui qui non mi soffermo, c'è da precisare che l'antagonista della scena corale cui mi riferisco, quella della richiesta del perdono (cap. IV), sarebbe il fratello dell'ucciso: se non fosse che lo stesso rapporto antagonistico si risolve nella riappacificazione. Ciò non toglie che tutta la scena sia improntata alla tensione dello scontro, di uno scontro potenziale che Lodovico, divenuto ormai Fra Cristoforo, è capace di disarmare.

⁹ 'Volgarizzazione', non semplice 'volgarizzamento' nel senso di 'traduzione': «credo che volutamente e pensatamente in un altro luogo dei Promessi Sposi, nel cap. VII che precede la notte degli imbrogli, [Manzoni] abbia trasformato, volgarizzando ma vivificando, in Renzo e Lucia nientemeno che Enea e Anchise»: così in Eco *d'una notte mitica*, saggio di cui si dirà fra poco. Compreso nei *Pensieri e Discorsi*, si legge ora in Pascoli (1971), pp. 124-37 (la citazione è da p. 135). Cfr. Tatasciore (2017), pp. 139-141.

Prima di chiamare in causa Virgilio, però, è opportuno sostare ancora sui *Promessi sposi*, un modello che non solo aiuta Pascoli nella composizione del poemetto, ma anche noi nell'apprezzamento di tutte le sfumature del testo. Fra l'importante letteratura critica su Pascoli e Manzoni si possono citare alcune osservazioni di Giuseppe Nava. Non solo la prosa manzoniana offre a Pascoli «un uso controllato del particolare descrittivo e a volte un suo possibile sottofondo classico»; ma in Manzoni Pascoli può anche incontrare «alcune situazioni, che contengono in sé una virtualità simbolica in senso morale o evocano un clima spirituale a lui congeniale»; in esse si deposita una «tensione al simbolismo etico-religioso di eventi e figure, che il Pascoli era portato ad accentuare, sia pure in chiave emotiva».¹⁰

Quando Nava parla di un «possibile sottofondo classico» di scene dei *Promessi sposi*, ha in mente la celebre lettura contenuta in *Eco d'una notte mitica*. È questo un saggio (del 1896, l'anno di più intenso lavoro all'antologia *Epos* col suo commento all'*Eneide*) in cui Pascoli intravede e ci fa intravedere, dietro la «notte degli'imbrogli e de' sotterfugi» nel «paesello innominato», il fantasma dell'ultima notte di Troia, così come la narra Virgilio nel secondo libro dell'*Eneide*. Sono entrambe notti concitate, che iniziano con oscuri preparativi nel placido distendersi della sera, e che dopo un pandemonio comico in Manzoni (il tentativo di matrimonio imposto a don Abbondio, il tentativo di rapimento di Lucia da parte dei bravi) o un tragico e vasto scompiglio in Virgilio (Troia in fiamme, le uccisioni, Enea che porta in salvo la famiglia), terminano con un mesto sguardo all'indietro di esiliati, uno sguardo verso il paesello innominato o verso la grande città distrutta. L'interessante è che Pascoli orchestra questa sua lettura su precisi riscontri testuali, per cui, nella sostanza, il suo discorso appare convincente. Ma

¹⁰ Nava (1985), pp. 611 e 617-618.

a noi interessa ancor di più che tale procedimento di lettura diventi, nel poeta, un procedimento di scrittura.

Vediamo come ciò avviene nel caso di *Pomponia Graecina*¹¹.

La donna ha abiurato. Le è rimasto il figlio, è vero, ma non potrà più narrargli le parabole del Vangelo: il figliol prodigo, la pecorella smarrita, la moneta perduta. Né potrà più mandarlo a giocare col cuginetto, il piccolo Pomponio Grecino, che vive in una casa cristiana, la sua casa paterna ormai negata. Continua a vivere, dice Pascoli, sempre più triste nel cuore, sapendo di aver cancellato dalla sua fronte e da quella del bambino il segno (*delevit signum*, PG, 193) con il quale Dio li avrebbe riconosciuti nel giorno del giudizio. Finché quel giorno non giunge davvero. Vale a dire, giungono i giorni dell'incendio di Roma e della successiva persecuzione neroniana. Pascoli li vede e li dice con gli occhi e le parole dei primi cristiani, che rinnovano in senso apocalittico i modi dell'epifania pagana (*patuit [...] Deus* ricalca il virgiliano *patuit dea*): *Interea patuit fumo manifestus et igni / caeca nocte Deus* (PG, 198-99).¹² È un gruppo di versi in cui si fondono, da un lato, la rappresentazione dell'*ultima dies* (*Apocalisse* e *Atti degli Apostoli*), dall'altro, quella dell'ultima notte di Troia (nel secondo libro dell'*Eneide*). Ma mentre dalle fonti bibliche giunge solo un contributo di immagini, l'*Eneide* fornisce anche, oltre alle immagini, uno schema narrativo, che coinvolge i movimenti e gli stati psicologici del personaggio.

¹¹ La ben nota «ossessione» pascoliana (per dirla con Pasolini) ci dispensa dal giustificare un salto temporale – 1896-1909, cioè dal saggio su Manzoni a *Pomponia Graecina* – che solo in apparenza è di ampia portata. In realtà, ciò che era stato acquisito nel saggio trova vari sviluppi e riprese tanto nell'attività critica degli anni successivi (soprattutto nel contesto delle lezioni universitarie) quanto nella prassi poetica di Pascoli: questa consolida a livello quasi sistematico il principio di un'intertestualità evocativa di archetipi, disinvoltata nel sovrapporre testi spesso anche molto distanti sull'asse della storia letteraria. Su tali aspetti cfr. almeno Pazzaglia (1997), Traina (1989) e Pasini (1993).

¹² «Intanto nel fumo e nel fuoco di una cieca notte si manifestò Dio».

Velut rogas ardet

Intanto va stabilito questo: la notte di Roma, l'incendio neroniano e la persecuzione, sono a loro volta una sorta di ripetizione dell'ultima notte di Troia. Ce lo dice un simbolo che campeggia nei versi di *Pomponia Graecina*, quello della *fax*: *Urbs Roma velut rogas ardet, et orbem, / ingens ceu leti fax, conlustare videtur* (PG, 204-5)¹³. Roma arde come una enorme fiaccola di morte: *ingens ceu leti fax*. È un'espressione la cui genesi possiamo ricostruire da una serie di passi paralleli evidenziati dallo stesso Pascoli nel suo commento all'*Eneide*, in *Epos*. Pascoli sottolinea un'equivalenza simbolica che va dal sogno di Ecuba, che, incinta di Paride, sogna di partorire una fiaccola, a Elena, che, con una fiaccola, fa segno ai Greci che possono attaccare la città; quindi ancora a Elena, che Enea, in quella notte fatale, scorge nascosta dentro il tempio di Vesta, come una odiosa Erinni annidata presso il fuoco sacro; e infine alla dea della discordia *Allecto*, la Erinni, appunto, che, squassando una fiaccola, infiamma il cuore di Turno inducendolo alla guerra contro Enea. Ecco i passi paralleli, con le parole che confluiranno nella similitudine di *Pomponia Graecina*. Anzitutto il commento di Pascoli all'immagine di Elena come Erinni; Enea la scorge nel tempio di Vesta:

Passa dal tempio di Vesta. Al chiarore dell'incendio, chi vede dentro il tempio, che era il focolare della città? Helena, l'Erinni [quella che, come Allecto – VII 337, 456 – già nella mezzanotte squassava la fiaccola funerea – VI 518 – quella le cui tede nuziali avevano veramente incendiata Troia – VII 322], stava nascosta in quel tempio, presso quel fuoco simbolo di vita!¹⁴

¹³ «La città di Roma arde simile a un rogo, e sembra illuminare il mondo come un'immensa face di morte».

¹⁴ Pascoli (1897), p. 122. Il passo è tratto dal «sunto» di *Aen.*, II, 567-88. Le parentesi quadre sono di Pascoli, che le impiega per gli incisi in cui stabilisce raccordi con altri luoghi del poema – come in questo caso – o in cui discute questioni filologiche. Poiché alcuni dei versi qui menzionati sono omessi in *Epos*, citerò sempre, per uniformità, da un'edizione moderna: Virgilio (2008). Di qui anche la traduzione.

Ed ecco i versi coinvolti in questa sventagliata di passi paralleli, a partire dall'episodio di Elena, che Pascoli intitola *La Furia incendiaria presso il sacro fuoco* (*Aen.*, II, 567-88: 567-69, 571-74):

*Iamque adeo super unus eram, cum limina Vestae
servantem et tacitam secreta in sede latentem
Tyndarida aspicio;
[...]
Illa sibi infestos eversa ob Pergama Teucros
et Danaum poenam et deserti coniugis iras
praemetuens, Troiae et patriae communis Erinys,
abdiderat sese atque aris invisae sedebat.¹⁵*

Elena, *communis Erinys* a Greci e Troiani, è la seminatrice di violenza che regge l'*ingens flamma* in *Aen.*, VI, 518-19, chiamando i Greci alla presa della città:

*flammam media ipsa tenebat
ingentem et summa Danaos ex arce vocabat.¹⁶*

Se l'aggettivo *ingens* sarà riutilizzato da Pascoli (*ingens ceu leti fax*), il suo determinato, *flamma*, ha un sinonimo che sarà pure pascoliano, *fax*, sia nel passo del sogno di Ecuba (*Aen.*, VII, 319-22),

*nec face tantum
Cisseis praegnas ignis enixa iugalis;
quin idem Veneri partus suus et Paris alter,
funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae;¹⁷*

¹⁵ «E già ormai ero là l'unico superstite, quando sulla soglia di Vesta tenendosi e silenziosa nell'appartato santuario nascosta la Tindaride scorgo. [...] Ella, l'ostilità dei Teucri per la fine di Pergamo e la punizione dei Danai e le collere di uno sposo abbandonato temendo ansiosa, di Troia e della sua patria quella comune Erinys si era ritratta e alle are odiosa sedeva».

¹⁶ «Una fiaccola, al centro, ella stessa brandiva, immensa, e dall'alto i Danai, dalla rocca avvertiva». L'aggettivo *communis* è in una versione anteriore dei versi pascoliani (PG, 204-5): *Urbs Roma velut rogas ardet, et orbem / communis leti face* [var. *communis ut fax*] *collustrare videtur*. Cfr. Tatasciore (2020), p. 142.

¹⁷ «Né di una torcia solo la Cisseide si sarà ingravidata, generando un incendio nuziale: anzi sarà uguale per Venere il suo parto e ci sarà un altro Paride e torce funeste di nuovo a Pergamo risorta».

sia nei due passi che chiamano in causa la furia Allecto (*Aen.*, VII, 336-37, 454-57), nel secondo dei quali compare, oltre a *fax*, anche l'astratto *letum*, che è, per così dire, la conseguenza diretta dell'azione della fiaccola:

*tu verbera tectis
funereasque inferre faces;*¹⁸

«*Respice ad haec: adsum dirarum ab sede sororum,
bella manu letumque gero*».
*Sic effata facem iuveni coniecit et atro
lumine fumantis fixit sub pectore taedas.*¹⁹

È dunque tutta una grammatica simbolica di matrice virgiliana a sostenere la comparazione di *Pomponia Graecina*, secondo la quale Roma sta ardendo e rischiando il mondo *ingens ceu leti fax*. Non era stata già Troia un'immensa fiaccola di morte? E non canta Nerone, come narrano gli storici (Tacito, Svetonio, Cassio Dione), la sua *Halosis Ilii*, il suo poema sulla distruzione di Troia, nel momento in cui Roma è divorata dalle fiamme?²⁰ Se tale è lo sfondo epico e simbolico sui cui si proietta la vicenda di Pomponia, non ci stupisce che i suoi spostamenti sulla scena richiamino quelli di Enea. Enea vede Elena, l'odiosa Erinni, che si nasconde mentre, tutto intorno, Troia arde. Sta per andare a ucciderla, quando interviene Venere, che gli mostra che la città è in preda a forze ben più grandi: Giunone, Nettuno e Atena la stanno abbattendo: Enea torni subito a casa, pensi a portare in salvo i suoi.

¹⁸ «Tu [puoi] introdurre i flagelli nelle case e funeste torce».

¹⁹ «“Guarda qui: io vengo dalla sede delle mie funeste sorelle, e porto guerre nella mia mano, e morte”. Così detto, una fiaccola sul giovane scagliò e d'oscuro lume fumanti gli affondò nel petto le torce».

²⁰ Tac., *Ann.*, XV, 39, 3; Suet., *Nero*, 38; Dio, *Hist. Rom.*, LXII, 18, 1. Al 1905 risale un abbozzo di dramma, il *Nerone*, testimonianza, con l'altro poemetto latino ambientato nei giorni dell'incendio, *Agape*, pure del 1905, e col *Rufius Crispinus* del 1906 (sul figlio di Poppea fatto uccidere dal *princeps*), dell'interesse di Pascoli per le imprese più efferate dell'imperatore, negli anni del consolidamento del culto cristiano a Roma.

Ora, nel saggio *Eco d'una notte mitica* Pascoli è attentissimo ai luoghi. La casa di Enea, che è la casa di Anchise, gli ricorda quella di Lucia: entrambe sono un po' discoste dalla città o dal paesello innominato, entrambe sono nascoste da vegetazione (Manzoni dice: da un «folto fico», un particolare che colpisce molto l'attenzione di Pascoli). C'è poi, nella notte di Troia, l'antico tempio di Cerere, anch'esso lontano dalla città, dove Enea dà convegno alla servitù affinché i fuggitivi si ritrovino tutti lì *ex diverso*, cioè seguendo percorsi differenti, per non essere catturati (*Aen.*, II, 716, *hanc ex diverso sedem veniemus in unam*)²¹. Questo tempio di Cerere ricorda a Pascoli ora il vecchio casolare diroccato dove si appostano i bravi, ora il convento dove infine trovano rifugio i fuggiaschi Renzo, Lucia e Agnese. Tale è il meccanismo del saggio e dell'estro analitico di Pascoli: luoghi e personaggi sono associati sulla base delle loro *funzioni*, sia simboliche sia narrative; di conseguenza, criteri di carattere simbolico e narratologico guidano l'inchiesta sul racconto, anche se non dichiarati (è noto che prevale, in superficie e nella cultura di Pascoli, l'interesse per la psicologia delle 'associazioni' che si verificano in «una grande mente nell'atto stesso che genera l'opera grande»:²² ma la critica ha mostrato tutta l'innovatività dell'impostazione pascoliana)²³.

Così, per tornare al nostro poemetto: a Enea che prende coscienza della necessità di tornare a casa dai suoi risponde Pomponia che prende coscienza – nelle notti dell'incendio e delle persecuzioni – della necessità di far ritorno alla casa paterna. A Enea che con i suoi si aggira *per opaca locorum* (*Aen.*, II, 725, *ferimur per opaca locorum*, in clausola)²⁴, nel buio e tra i pericoli, tremando di ogni alito, corrisponde Pomponia che, passata indenne fra i carri in corsa e i *turpes* [...]

²¹ «Là da diverse vie ci riuniremo, là solo».

²² Pascoli (1971), pp. 128-129.

²³ Su questa linea cfr. Pazzaglia (1997) e Castoldi (2006).

²⁴ «Ci muoviamo fra le ombre».

susurros della Suburra (PG, 222), esce dalla porta Capena e raggiunge, anch'essa passando *per opaca locorum*, la casa paterna sull'Appia: *memor per opaca locorum / progreditur densaque domum petit arbore tectam* (PG, 236-37)²⁵. A Enea che esce da Troia (il tempio di Cerere si raggiunge usciti dalla città, *urbe egressis*, *Aen.*, II, 713) corrisponde appunto Pomponia che esce da Roma, *egreditur Roma* (PG, 224).

La casa dove si reca la matrona, la sua casa di famiglia, presenta infine una caratteristica degna di nota. Come la casa di Anchise, come la casa di Lucia, è nascosta e protetta dalla vegetazione. La casa di Anchise è una *domus arboribus* [...] *obtecta* (*Aen.*, II, 300). E della casa di Lucia Pascoli dice, citando sia Manzoni sia Virgilio: «Io vedo la casetta di Lucia “in fondo al paese” con “la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile” [...] E la casa in fondo al paese? col fico sul cortile? Eccola: “quantunque la casa d’Anchise, appartata, sia in fondo, coperta d’alberi”» (che traduce *Aen.*, II, 299-300, *quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque oblecta recessit*)²⁶. La casa paterna di Pomponia Grecina ha le stesse caratteristiche, espresse quasi con le stesse parole: la donna raggiunge una *densa* [...] *domum* [...] *arbore tectam* (PG, 237), una casa coperta da un folto albero (o da «folta vegetazione», come traduce Traina). Sembra che in questo verso Pascoli abbia voluto assommare la memoria delle due *domus*, quella di Anchise, *arboribus oblecta*, e quella di Lucia, il cui fico, che «sopravanzava il muro del cortile», è «folto», cioè, in latino, *densa*²⁷.

Descendit

Puntando la lente sui dettagli, tali corrispondenze risaltano. Ma va anche riconosciuto che, a una lettura spassionata, esse sono tutt'altro che evidenti. Per

²⁵ «Memore avanza per l'oscurità del luogo e si dirige verso una casa nascosta da folta vegetazione».

²⁶ Pascoli (1971), pp. 125 e 133-134.

²⁷ Per un'analisi delle varianti genetiche del verso rimando a Tatasciore (2020), pp. 149-150.

fortuna, verrebbe da dire, perché il poemetto ha una sua autonomia narrativa e il personaggio una sua autonomia psicologica che né il contributo manzoniano né quello virgiliano offuscano. L'allusione c'è, ma non è esibita: pare che Pascoli – un poeta che si compiaceva dei dettagli – intendesse lasciarla scoprire al lettore, ma solo a quel lettore disposto a fare a ritroso la strada che da Virgilio porta a Manzoni, e dalla coppia Manzoni-Virgilio a *Pomponia Graecina*. Fatta quella strada, l'allusione ci aiuta a misurare quanta forza simbolica Pascoli riponesse nella villa dove infine arriva Pomponia. Questa villa ha i tratti del rifugio familiare, ma anche, come il tempio di Cerere, del luogo sacro. Perché?

Perché in essa è l'ingresso alle catacombe. E qui torniamo alla realtà storica. Dietro il poemetto c'è una capillare ricerca, che ha portato Pascoli a documentarsi – le carte di Castelvechio conservano il segno di letture appassionate e voraci, ma anche molto mirate – su manuali di archeologia paleocristiana, trattati storico-antiquari, e un romanzo storico-archeologico, la *Fabiola o la Chiesa delle catacombe* di Nicholas Patrick Stephen Wiseman²⁸. L'intenzione era di ricostruire con fedeltà il luogo e i dettagli che sono sotto gli occhi di Pomponia, ma non per gusto antiquario, o non solo per quello, ma soprattutto affinché da tali particolari esalasse, come si legge in un appunto, «l'effluvio poetico», affinché ne perdurasse «l'emanazione»: la più intima essenza umana rifiorita dall'epoca antica, perduta, alla nostra²⁹.

Detto con una formula: il poeta-ricercatore vuole ottenere *il massimo di evocatività simbolica dal massimo di precisione e verosimiglianza storica*. Seguiamolo allora, sia pure per un tratto rapidissimo, fra i suoi libri e le sue carte. Egli legge questo passo di *Fabiola*, in cui si narra il cammino di Pancrazio, dei suoi amici cristiani e dei 'fossori' (gli addetti alle sepolture) verso le catacombe:

²⁸ Cfr. *supra*, nota 3.

²⁹ L'appunto, già segnalato da Traina in Pascoli (2001), p. 27, è da me trascritto in Tatasciore (2018), p. 140. Rimanda al grande ciclo latino progettato da Pascoli, dal titolo *Roma o Res Romanae*.

Camminavano a due a due lungo la via Appia, e a due miglia circa della città, rasentando i varj sepolcri che costeggiavano la strada, arrivarono per diversi sentieri alla stessa villa situata a mano dritta della via. Entrarono e vi trovarono quanto era necessario per poter discendere nei cimiteri sotterranei; lanterne, torce e pietra focaja per accendere il lume.³⁰

E lo trascrive in una traccia in prosa in cui la protagonista è Pomponia:

Dalla Porta Capena, lungo la via Appia, a due miglia ab urbe, rasentando i varii sepolcri, arrivò a una villa – quale? – a man dritta della via. Con una lanterna discese.³¹

È una curiosa ma non irrilevante coincidenza che la sequenza di *Fabiola* ricordi il modo in cui si muovono Enea e i suoi: *ex diverso*. «Per diversi sentieri» si spargono Pancrazio e i suoi compagni per raggiungere, inosservati, un unico posto: la «stessa villa». «Quale?», si chiede a questo punto Pascoli, che sta trascrivendo il passo nei suoi appunti, già piegandolo alla rappresentazione del cammino di Pomponia («arrivò [...] discese»; *PG*, 239, *descendit*). È una domanda che ricorre anche in altre note, e sempre in riferimento all'individuazione storicamente esatta del luogo, o, per dir meglio, del sito³². Si tratta infatti di una villa aristocratica dalla quale si accede a una delle più antiche catacombe, le cosiddette Cripte di Lucina. Il dato storico, che Pascoli può ricostruire sui suoi manuali di archeologia³³, è questo: che la Lucina cui sono intitolate queste

³⁰ Wiseman (1866), p. 175.

³¹ Si tratta dell'incipit della traccia, già pubblicata da Traina in Pascoli (1993), pp. 81-82, e da me di nuovo trascritta e commentata tenendo conto dell'edizione di *Fabiola* posseduta da Pascoli: Tatasciore (2018), p. 158-59 (da cui cito).

³² In una nota che pianifica la divisione del poemetto in tre parti, accanto alla terza parte («III Catacumbas visit...»), Pascoli si chiede, in una parentesi: «(Caeciliae cat.? Lucinae? cryptas – Pomponios Grekeinos – Mar. 153 [spazio] area Lucinae ubi Paulus conditum?)». Sono appunti che fanno riferimento al Marucchi («Mar. 153» indica appunto la pagina 153 del *Manuale*), e s'interrogano su quale dei vari siti legati alla figura di Lucina sia associabile al rinvenimento dell'iscrizione recante il nome di «Pomponios Grekeinos», che comparirà nel finale del poemetto. Cfr. Tatasciore (2018), p. 147.

³³ *Ivi*, p. 146.

catacombe è molto probabilmente la stessa Pomponia Grecina, chiamata con il suo nome cristiano (da *lux*): quella Pomponia storica di cui egli ci narra – manzonianamente – ciò che la storia non può dirci, ma che può dirci la poesia.

Ipsa silentia

Il finale del poemetto, che contiene la catabasi vera e propria, realizza appieno questa muta, enigmatica espressione della poesia dentro il visibile concreto di una scenografia archeologicamente esatta. Pomponia scende nelle catacombe, guidata da un presentimento oscuro, da una forza irresistibile. Una serie di indizi lessicali ci prepara a leggere il suo cammino sotterraneo come un vero e proprio *descensus Averno*, e sappiamo benissimo, soprattutto dall'*Eneide* e da Dante, che una discesa del genere, fra i morti, è un percorso di conoscenza, e di conoscenza di sé in primo luogo: *Sub terris lampade quaerit / amissam drachmam* (PG, 248-49)³⁴.

Una caratteristica che però rende la Pomponia di Pascoli più vicina al genere romanzesco che all'epico, è che noi non sappiamo se ella ritrovi la fede o no³⁵. Tutta la rappresentazione si fa simbolica, ma di un simbolismo emozionale, non dogmatico, riverberato com'è sulla psiche del personaggio. Pascoli trae da un manuale di archeologia la precisa rappresentazione dei *signa* graffiti nelle catacombe, e li rende altrettante voci che bisbigliano un messaggio a Pomponia, un messaggio di pace e di abbandono a Dio che contrasta con l'acuto senso di colpa della donna. In tal modo, da una lettura di carattere scientifico il poeta ha prelevato dei dettagli veri, storici, e li ha finalizzati alla rappresentazione del

³⁴ «Sotto terra cerca con la lampada la moneta smarrita». Fra gli indizi di un cammino connotato in senso ctonio spiccano la clausola virgiliana *descendit ad umbras* (PG, 243 = *Aen.*, VI, 404) e il nesso, di derivazione siliana, *descendere nocti*, modellato sul *descensus Averno* di Virgilio (PG, 239, *descendit [...] nocti*; Sil., XIII, 708, *descendere nocti*).

³⁵ Cfr. Traina in Pascoli (1993), p. 8. Sul rapporto di Pascoli col cristianesimo restano fondamentali queste pagine e l'introduzione dello studioso ai *Poemi cristiani*, Pascoli (2001).

modo in cui essi agiscono sull'animo del personaggio, calato in una scena storicamente verosimile.

Si può leggere un piccolo tratto della sequenza del cammino fra i loculi (PG, 252-60), osservando le corrispondenze con il *Manuale di archeologia cristiana* di Orazio Marucchi, da cui Pascoli trae informazioni sulla simbologia epigrafica delle catacombe³⁶:

*Hic agnum videt, hic sacrum reminiscitur ichtyn,
hic modium frugum superantem vota satoris.
Haec equus excursis spatiis in sede quiescit;
hunc redit in portum ratis; et fert ore columba
ramum oleae, latas aut caelum explicat alas:
atque in perpetuum tandem tenet ancora vitam.
Et circum paries atque ipsa silentia putresque
ingeminant tenebrae, tremulo dum labitur igni
lychnus: EN EIPHNH, VIVAS IN PACE DEI, PAX.³⁷*

*Così la colomba col ramoscello d'olivo o l'una o l'altro separatamente, sono simboli della pace [...]; l'ancora, forma celata della croce, esprime la speranza nella croce di Gesù Cristo [...]; il pesce rappresenta il Redentore [...]. La colomba isolata o nell'atto di volare rappresenta l'anima che si leva verso il cielo [...]. Talvolta, ma più raramente, per dare l'idea della ricompensa data all'anima, si vede inciso sul marmo sepolcrale un moggio di grano: *mensuram bonam et confertam*. Altri simboli meno frequenti sono [...] la barca che va verso il faro, simbolo dell'anima giunta al porto di salvezza; [...] il cavallo, allusione alle parole di San Paolo: *Cursum consummavi... Sic currite ut comprehendatis*.³⁸*

La formola in pace, [...] si trova costantemente adoperata in ogni età e talvolta diretta anche ai vivi; così si legge anche sulle tazze che servivano nelle agapi: VIVAS IN PACE DEI. Generalmente però essa è riservata ai defunti, o per pregar loro la pace, come

³⁶ Un'analisi estesa di queste corrispondenze si trova in Gionta (2014), pp. 49-53.

³⁷ «Qui vede l'agnello, qui riconosce il sacro pesce, qui il moggio di grano che supera i voti del seminatore. In questo luogo riposa il cavallo, giunto al traguardo; in questo porto ritorna la barca; e la colomba porta nel becco un ramo d'olivo, o spiega larghe verso il cielo le ali: e l'ancora tiene finalmente ferma in eterno la vita. E intorno le pareti e lo stesso silenzio e le tenebre odoranti di muffa ripeton, mentre vacilla la tremula fiamma del lume: IN PACE, VIVI NELLA PACE DI DIO, PACE».

³⁸ Marucchi (1908), pp. 214-216. Corsivi miei.

PAX TECUM [...], ovvero per attestarne la beatitudine: VIVIS
IN PACE, [...] EN IPHNE.³⁹

Dopo un lungo cammino per i cunicoli delle catacombe, su cui legge le iscrizioni udendo sempre più distinto un canto di voci in preghiera – e tutti questi segni, assai concreti, *agiscono* sul suo cuore, la turbano con un acuto presagio – Pomponia raggiunge la stanza più segreta del cimitero, dove si sta svolgendo un rito funebre. Osserva. Con raccapriccio scorge, facendosi spazio fra i celebranti, il corpo di un piccolo martire. Lo riconosce: è Pomponio Grecino, il giovane nipote, l'amico di giochi di suo figlio, che, vestito di una pelle ferina, è stato sbranato dai cani (è uno dei *ludibria* descritti da Tacito nelle pagine sulla persecuzione). L'iscrizione, già pronta, recita: POMPONIOS hic est / GREKEINOS (PG, 298-99). Il poemetto si conclude sull'immagine del bambino morto, il cui capo abbandonato pare cercare, accanto a quella che chiamava madre, il suo fratello adottivo e compagno di giochi Aulo: *molle suo caput ipsum pondere nutat. / Ille oculis ambit matrem quam saepe vocabat, / et dulcem quaerit, siqua est, hinc inde gemellum* (PG, 300-302)⁴⁰.

L'iscrizione «Pomponios Grekeinos» si legge realmente su un cippo nelle Cripte di Lucina. È un'iscrizione della fine del II secolo, ma Pascoli sa, dagli studi che ha consultato, che tutta la famiglia dei Pomponii era stata cristiana sin dall'epoca di Claudio e Nerone, e che in Pomponia si poteva riconoscere quella Lucina di cui parlano le più antiche testimonianze del culto cristiano fra i patrizi: questo piccolo Pomponio Grecino, straziato dai molossi durante la persecuzione

³⁹ Ivi, p. 212. «IPHNE»: *sic*, ma subito sotto è riprodotto un esempio di lapide in caratteri greci: «ΦΙΛΟΜΕΝΗ / ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ ΣΟΥ / ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ».

⁴⁰ «La testa ciondola mollemente per il suo stesso peso. Egli avvolge con gli occhi quella che tante volte chiamava mamma, e cerca di qua e di là, se mai vi sia, il suo gemello». I versi riprendono circolarmente il tema fissato nell'esordio, del triangolo affettivo madre-gemelli ora irrimediabilmente spezzato: *His [...] eadem mater, vultus aevumque gemellis* (PG, 20-22), «Avevano [...] la stessa madre, erano come gemelli per l'aspetto e l'età».

neroniana, nipote della Pomponia altrimenti conosciuta come Lucina, non è insomma un personaggio inverosimile, pur essendo invenzione del poeta.

Ceu leti fax

Siamo passati, in questo modo, dalla storia al romanzo, dalla storiografia alla poesia. Già accadeva per Renzo e Lucia, che sono inconcepibili senza il grande affresco dell'Italia secentesca dentro il quale si muovono. Il lettore è posto di fronte a personaggi che vivono nel verisimile storico. Ciò avviene anche in Pascoli, ma senza alcuna aspirazione a trovare una risposta a livello trascendente, e men che meno dottrinario. Quel verisimile storico, d'altra parte, è in ogni punto trasfigurato in simbolo, un simbolo senza perché, di un dolore senza redenzione. Fra simbolo e realtà c'è però un rapporto generativo: il simbolo non si darebbe senza il dato storico-archeologico preciso, al punto che Pascoli mai, in tutte le fasi di elaborazione del poemetto, altera quell'iscrizione, «Pomponios Grekeinos»; e la fedeltà ai dati antiquari, alle tracce archeologiche, alle testimonianze epigrafiche, è massima.

Siamo in presenza di un simbolismo che, almeno qui, non lavora a creare *ex novo*, ma a estrarre l'anima dalle cose, a leggere il riverberarsi degli eventi sulla psiche. Su tutto campeggia una sofferenza universale, ripetuta e sempre ripetibile: *ingens ceu leti fax*, come una enorme fiaccola di morte.

Enrico Tatasciore
DIRAAS, Università di Genova
enrico.tatasciore@edu.unige.it

Riferimenti bibliografici

Castoldi (2006)

Massimo Castoldi, «*Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo*». *Rileggendo "Eco d'una notte mitica" di Giovanni Pascoli*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», 1 (2006), pp. 57-69.

De Rossi (1864-77)

Giovan Battista De Rossi, *La Roma sotterranea cristiana*, 3 voll., Roma, Cromolitografia Pontificia, 1864-1877.

Friedländer (1874)

Ludwig Friedländer, *Studi intorno agli usi ed ai costumi dei Romani nei primi due secoli dell'era volgare*, trad. di Augusto di Cossilla, 3 voll., Milano, F. Manini, 1874.

Gionta (2014)

Daniela Gionta, *Pascoli e l'antiquaria. Carteggio con Felice Barnabei (1895-1912)*, Messina, Università degli Studi di Messina, 2014.

Marucchi (1908)

Orazio Marucchi, *Manuale di archeologia cristiana*, Roma, Desclée & C., 1908.

Nava (1985)

Giuseppe Nava, *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti a Lanfranco Caretti*, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 1985, II, pp. 605-647.

Pascoli (1897)

Giovanni Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti, 1897.

Pascoli (1971)

Giovanni Pascoli, *Prose I. Pensieri di varia umanità*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1971, quarta edizione.

Pascoli (1993)

Giovanni Pascoli, *Pomponia Graecina*, a cura di Alfonso Traina, Bologna, Pàtron, 1993⁴.

Pascoli (2001)

Giovanni Pascoli, *Poemi cristiani*, a cura di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 2001².

Pasini (1993)

Gian Franco Pasini, *Il Pascoli e le fonti*, «Rivista Pascoliana», 5 (1993), pp. 165-183.

Pazzaglia (1997)

Mario Pazzaglia, *Pascoli lettore dei "Promessi sposi"*, in *Tra San Mauro e Castelvecchio. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 143-166.

Profumo (1905)

Attilio Profumo, *Le fonti ed i tempi dello incendio neroniano*, Roma, Forzani e C., 1905.

Sordi (2017)

Marta Sordi, *I cristiani e l'Impero romano*, Milano, Jaca Book, 2017.

Tatasciore (2017)

Enrico Tatasciore, *“Epos” di Giovanni Pascoli: un laboratorio del pensiero e della poesia*, Bologna, Pàtron, 2017.

Tatasciore (2018)

Enrico Tatasciore, *“Pomponia Graecina”: fonti, modelli, simboli (1^a parte)*, «Rivista Pascoliana», 30 (2018), pp. 133-182.

Tatasciore (2020)

Enrico Tatasciore, *“Pomponia Graecina”: fonti, modelli, simboli (2^a parte)*, «Rivista Pascoliana», 32 (2020), pp. 129-154.

Traina (1989)

Alfonso Traina, *Il Pascoli e l'arte allusiva*, in *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 239-249.

Virgilio (2008)

Publio Virgilio Marone, *Opere*, a cura di Carlo Carena, Torino, Utet, 2008.

Wiseman (1866)

Nicholas Patrick Stephen Wiseman, *Fabiola, o La chiesa delle catacombe*, 7^a ed. con vignette, Milano, Serafino Majocchi, 1866.

In 1909 Pascoli composes one of his most beautiful poems in Latin, Pomponia Graecina. The poem is set in the Neronian age. Pomponia Graecina, a matron, is forced

to abjure her Christian faith, so as not to give up her child. But she must renounce her nephew, the little Pomponius Graecinus, who dies during the persecutions in 64 a. Ch. Pomponia discovers his death at the end of her way in the catacombs, a strongly symbolic path, behind which are two illustrious models: Virgil's Aeneid and Manzoni's Promessi sposi.

Parole-chiave: Pascoli; Virgilio; Manzoni; romanzo; catacombe.