

En torno al poema “*Digitale Purpurea*” de Giovanni Pascoli: una lectura a partir de los *topoi* clásicos sobre el amor¹

Related to the Poem “*Digitale Purpurea*” by Giovanni Pascoli –
a Reading from the Classic *Topoi* about Love

FEDERICA FAVARO

Università Ca’ Foscari di Venezia

Italia

favarofederica.it@gmail.com

(Recibido: 14-05-2021;
aceptado: 25-03-2022)

Resumen. Este artículo se presenta como una propuesta de lectura y traducción del poema pascoliano *Digitale Purpurea* a partir de los motivos amorosos empleados en la literatura latina. Tras una breve exposición de las interpretaciones existentes, se expondrá la importancia de los referentes grecorromanos en la composición. El amor hacia los clásicos, que funciona aquí como clave hermenéutica de acceso al texto, se desarrollará a través del análisis de elementos como la miel, la llama de amor, las flores, los sueños y el *locus amoenus*. Hasta la fecha no se han traducido al español los “Primi Poemetti” de Giovanni Pascoli, por lo que se podría decir que con este trabajo se logra la traducción integral de la obra al español. Lo que se pretende con esta traducción es establecer relaciones análogas entre el texto fuente y el texto meta, prestando particular atención en los aspectos principales como son el uso de normas, registros y estilos de ambos idiomas.

Abstract. This article is presented as a reading and translation proposal for the pascolian poem the *Digitale Purpurea*, based on love motifs used in Latin literature. After a brief digression on current positions and interpretations in this regard, the importance of the Greco-Roman referents will be discussed. The topic of love towards the classics, which serves here as a hermeneutical key in order to access the text, will be developed through the analysis of elements such as honey, the flame of love, flowers, dreams and the *locus amoenus*. Giovanni Pascoli’s “Primi Poemetti” have not been translated into Spanish yet: therefore, this work could be conceived as a small preview of what will be, later, the complete translation of the work. The objective of the translation is to achieve a certain equivalence, at least in the main and immediate aspects, between the source text and the target text, respecting norms, registers, and styles of both languages.

Palabras clave: *Giovanni Pascoli; Digitale Purpurea; literatura latina; clásicos; tópicos amorosos.*

Keywords: *Giovanni Pascoli; Digitale Purpurea; latin literature; classics.*

¹ Para citar este artículo: Favaro, Federica (2022). En torno al poema “*Digitale Purpurea*” de Giovanni Pascoli- una lectura a partir de los *topoi* clásicos sobre el amor. *Alabe* 26 . DOI: 10.25115/alabe26.7799

La indagación literaria sobre el mundo de Pascoli, poeta emblemático del Decadentismo italiano, se debe al intento de resolver un enigma titulado *Digitale Purpurea*, embebido de alusiones y cargas simbólicas. Detrás de este poema, publicado por primera vez en 1898 en la revista *Il Marzocco*, y luego integrado en los *Primi Poemetti*, se esconde la poética del autor, su historia y sus traumas personales, puesto que fue precisamente a raíz de una experiencia vivida por su hermana María como Giovanni empieza a tejer la trama de una de sus poesías líricas más exitosas. A pesar de la cantidad de estudios nacionales realizados, este artículo aspira a dar a conocer en el territorio hispánico el universo de un escritor que en Italia se considera como hito imprescindible, en literatura y en la formación de los estudiantes, ocupando un espacio significativo en los programas escolares gracias a su “poder de impacto, su habilidad de sorpresa, su genuinidad originaria de innovación” (Contini, 1981: XXIII). Se hará, por tanto, una relectura personal de la composición, sin perder de vista los aportes y la trayectoria de la crítica textual anterior.

Si los comienzos siempre nos llenan de expectativas esbozando lo que será el después, en este caso particular lo que se pide desde las primeras líneas es una visión holística, que no se limite a lo visible. Ya en el prefacio afloran los temas de la memoria, del interés hacia el mundo campesino y hacia la naturaleza, de la solidaridad humana. Con el exhortativo inicial se bosqueja una declaración de intenciones en toda regla:

Recordemos, oh, María: ¡recordemos! El recuerdo es como una pintura, [...] el recuerdo es poesía y la poesía es recuerdo [...] Me gustaría que pensaseis conmigo que el misterio, en la vida, es grande, y que lo mejor que uno pueda hacer es estar lo más cerca posible de los demás, que sienten turbación también. E invítaros al campo. (Pascoli, 1981: 169-170).

La infancia, la edad más añorada por el autor, se reaviva, renace de las cenizas y se convierte en espejismo, condensando los rasgos de unos versos que magnetizan por su ambigüedad, por su falta de respuestas, por el desenterramiento de un suceso lejano.

Toda la reminiscencia gira alrededor de una planta misteriosa “que tiene algo a miel y embriaga el alma”, la *Digitalis Purpurea*, conocida en la historia como “opio del corazón” por sus propiedades curativas en los casos de insuficiencia cardíaca. A pesar de una apariencia protectora, este vegetal presenta una ambivalencia bastante curiosa: por un lado, se revela como medio de salvación; por otro, oculta unas toxinas que, en dosis excesivas, podrían provocar la muerte². En virtud de ello, no hay que sorprenderse si Raffi señala su presencia en la obra de Rimbaud y en los periódicos de la época, que la in-

² Los glucósidos cardiotónicos, presentes en la *Digitalis Purpurea*, tendrían efectos inotrópicos; por esta razón, se explica su uso como medicamento desde el siglo XVI. Su elevada toxicidad puede llevar a consecuencias graves como la reducción de la frecuencia cardíaca. Un testimonio del empleo de sus propiedades curativas se encuentra en la célebre pintura de Van Gogh: “El Retrato del Doctor Gachet” (1890). Para profundizar más sobre el asunto, se recomienda el artículo de De Micheli Serra, A; Hernández, G. (2015).

dicaron como arma de crimen de un homicidio (Raffi, 1998: 67-68). Pero esto no es todo. Al aspecto fitológico determinado por la dicotomía beneficio-perjuicio, al corroborado valor antropomórfico y médico, se sumaría un significado de falsedad y falacia en el lenguaje de las flores, confiriendo al objeto-motor de la historia un aire de intriga. ¿Cómo germina, pues, este poema tan enigmático y oscuro?

En una excursión, María y sus compañeras, educandas en el Convento de Sogliano, tras haber notado en el prado unas flores atípicas con racimos púrpura, se asustan por el comentario de una monja acerca del veneno que contienen sus hojas (Pascoli, 1961: 132-134). La amonestación en torno al contacto con la flor inspiró al poeta sus líneas, adquiriendo unas tintas a la vez turbias y sugerentes, llenándolas de posibilidades interpretativas. Sin embargo, este episodio no fue el único que podría haber influido en la escritura del poema. La mayoría de los filólogos insiste en una figura importante desde el punto de vista íntimo, la de Ida, otra hermana que en 1895 se casó, abandonando así el adorado “nido” pascoliano, temática central en su producción poética: “si yo tuviera cerca a Ida y María, en paz exhalaría el alma mía”, decía el autor en “A Ida y María” (Pascoli, 1914: 77). Los afectos se rompen, la sexualidad se percibe como eros y thanatos, el corazón herido asiste al matrimonio como si se tratase de una traición, sin lograr superarla³. Se demuestra así el componente biográfico en el poema, si bien las características de las dos hermanas se invierten. El cuadro pintado con leves pinceladas sinestésicas e impresionistas nos ayuda a imaginar la escena: dos mujeres adultas, María y Raquel, antitéticas físicamente y actitudinalmente, “se sientan” y “ven” los años de la juventud compartidos en el mismo monasterio, rememoran y reviven esa atracción hacia el “aliento ignoto” de la digitalis, hacia la fascinación por lo prohibido y por ese deseo de conocimiento que siempre ha cautivado al ser humano. El recorrido hacia la flor equivaldría, en consecuencia, a un camino de descubrimiento contagioso: el estupor de la última estrofa sería, en realidad, el entendimiento final, “un viaje hacia la nada” que es un viaje nocturno, un viaje sin alba (Castoldi, 2015: 227). Verso tras verso, el lector conoce el carácter de María, delgada y rubia como la mujer angelical de la tradición stilnovista, cuyos ojos sencillos y modestos evocan el sentido del pudor tan valorado por los romanos. Hasta el ropaje - “semplice di vesti” - trae a la memoria la composición dantesca “Tanto gentile e tanto onesta pare” que se refiere a Beatriz como “d’umiltà vestuta”. Raquel, en cambio, es delgada y morena, tiene unos “ojos negros que arden” similares a los de Ariadna en el Carmen 64 de Catulo (Cannatà Fera, 2015), y nos envuelve en una atmósfera que funciona como una invitación a adentrarnos más en las marañas de la historia. La primera deja entrever el respeto por las normas, la segunda admite haberlas transgredido oliendo la flor. Desde el comienzo

³ El presagio de esta anécdota de exclusividad violada se patentizaría en un cuento escrito por el mismo autor en 1884, *Le due fanciulle*, en el que contraponen el retrato de dos chicas, definidas como “*angiolino*” (ángel, se refiere a María) y como “*demonietta*” (pequeño diablo, es decir Ida), respectivamente. Subraya su importancia Becherini (1974), retomado por Magri (2019). “Érase una vez en un pueblo, que no quiero decir, dos chicas a las que no quiero nombrar. Una, la más joven, era buena y reflexiva como un ángel que emigró a la tierra por motivos de servicio celestial; la otra, era caprichosa y extraña, seamos sinceros, como un pequeño demonio que se escapó de allí un día de grandes negocios para los suyos, que no le prestaron atención. Esta tenía, de hecho, en su cabello, un poco despeinado, casi una llama que parecía oro al sol; la otra, en su rostro pálido y ojos casi perdidos, aún tenía un aire de Paraíso...” (Pascoli, 1933: 25-26)

in medias res, entonces, queda patente este juego antinómico y anafórico en las descripciones, en los diálogos, en el ritmo fragmentado del texto, síntoma de una inestabilidad exteriorizada en las “superposiciones, vueltas e interrupciones” (Piromalli, 1956: 407) y de una dificultad palpable a la hora de hacer presente el pasado, a la hora de desvelar el arcano.

Piromalli (1956), Trombatore (1978) y Magri (2019) en sus trabajos recapitulan las varias sendas filológicas y confirman que la crítica, desde los años '50, ha intentado otorgar explicaciones plausibles. Para entender los cimientos de nuestra teoría, se precisa sintetizar brevemente las investigaciones de los tres estudiosos. Chimenz en 1952 delinea tres posiciones hermenéuticas (Trombatore, 1978: 47): ante todo, el crítico literario expone y excluye categóricamente la experiencia amorosa, que este trabajo sostiene y que es la más consolidada, definiéndola como disoluta; plantea, luego, la opción de la toxicidad de la planta como una adicción a las drogas, suponiendo además un error botánico por parte de Pascoli: la planta no sería la *Digitalis Purpurea*, sino más bien la *Atropa Belladonna*, famosa ya en la Antigüedad por su peculiaridad narcótica y afrodisíaca. De acuerdo con Trombatore, esta opción parece descartar por completo el sentido metafórico empleado por el poeta mediante un acercamiento demasiado simplista al texto (Trombatore, 1978). Por último, el autor señala una tercera alternativa, sin justificarla de forma convincente: el interés por lo desconocido (Chimenz, 1952: 42-43). Giovanni Getto en 1955 retoma las posiciones de Chimenz, hipotetiza una enfermedad, una especie de fiebre que provoca ardor en los ojos y sugiere que la respuesta al interrogante reside en los dos tiempos del poema: el pasado sería una predicción del presente de la joven. La infracción de ayer, en cambio, remitiría exclusivamente a la literalidad de los hechos contados: la joven olió esa flor, desobedeciendo, sin más. De modo que ese “se muere”, precedido por unos puntos suspensivos que insinúan una tácita vivencia, actuaría como aviso de una futura realización (Getto, 1955: 176).

Magri (2019) observa que, en los años '60, se abre paso a otra interpretación, más psicoanalítica y simbólica, la de Barberi Squarotti, retomada en el 1979 por Gioanola, que afirma:

“[...] Y finalmente las flores, los símbolos más directos de los impulsos instintivos fundamentales, Eros y Thanatos. Las flores de Pascoli son flores de la muerte o flores del sexo, con todos los velos de la inconsciencia en el segundo caso” (Gioanola, 1979: 226).

Las flores pascolianas, dicen ambos, reenvían claramente al sexo y a la muerte, originan desorden y se colman de presagios y sugerencias. Si la primera aproximación al poema insinúa una referencia a un primer encuentro con el amor, con las primeras pulsiones, instintos y fantasías, los dos críticos aseveran la existencia de una sexualidad atormentada, censurada y solitaria que mezcla curiosidad y repulsión, de ahí que se produzca una insatisfacción tangible. La flor conllevaría, por consiguiente, el ímpetu de la pasión de forma inconsciente, desplegándose el poema en una multidimensionalidad, onírica y

real, con un predominio de lo imaginado, de la “abstracción” como situación en potencia: el poeta quedaría “como desprendido de sí mismo en una contemplación turbada” (Barberi Squarotti, 1962: 307). Además de la exegesis bíblica, queda otra lectura, más reciente e interesante, que se basa en los clásicos y en la tradición grecorromana. Cabe recordar que Pascoli fue un clasicista, un gran admirador del latín, tanto que compuso unos poemas en constante relación con los autores del pasado, los *Poemi conviviali*, y dos antologías de poesía lírica y épica latina, *Lyra y Epos*, enfocadas en Catulo, Horacio, los arcaicos y Virgilio (Contini, 1981: XIV). En efecto, sus propósitos se dilucidan en la carta a Giuseppe Chiarini cuyo subtítulo define el objetivo: “De la métrica neoclásica”, en la que añade notas de lectura y experimentos métricos (Giannini, 2009: 25). Lo que hace el poeta es juntar las filosofías de antaño con las del presente, como el interés por la psicología y hacia la muerte frente al positivismo imperante, pero también considerar los clásicos como verdad e infancia del hombre, como recuperación de una armonía perdida. En este sentido, la portadilla de los *Primi Poemetti* es un testimonio de sus intenciones y una propuesta de análisis del texto, puesto que recita “Paulo Maiora”, es decir, “contenidos más elevados”. Tratándose de una cita de la IV Égloga de Virgilio, previamente empleada también para el título de su primera obra, *Myricae*, y después para los *Poemetti* (1897), *Primi Poemetti* (1904) y *Nuovi Poemetti* (1909) se deduce que, como todo paratexto, el autor quiera comunicarle algo al lector. Aparte de la revolución temática y contenidista llevada a cabo por Pascoli y del contexto agreste tan presente en su producción, la alusión constante a Virgilio y el uso del terceto encadenado dantesco⁴ brindan una búsqueda hermenéutica a la luz de la tradición literaria clásica en composiciones caracterizadas por una complejidad considerable. En 2014, Villa descubre una posible conexión con los ditirambos de Píndaro, nombrados por Pascoli en un artículo de 1897, sobreponiendo a las hipótesis existentes el universo dionisiaco de los griegos, bien conocido por nuestro autor (Villa, 2014). Giaccardi, por otro lado, en su estudio examina las correspondencias con el *Himno homérico a Demetra*, con los *Fastos* ovidianos y con el *De raptu Proserpinae* de Claudiano (Giaccardi, 2019).

Dicho esto, barajar el poema mirando a lo lejos puede ayudar a desentrañar el texto y, aún más, como sostiene este artículo, si se toman en consideración los tópicos amorosos pertenecientes a la literatura latina. Las raíces de estos motivos remontan a las composiciones griegas de Safo, ya imitadas por el poeta en el *Solon* (Bonfante, 1944), para desarrollarse, después, en la Antigua Roma en el II siglo a.C. Pese a que el enfoque más común en esos tiempos se centrara en la res pública y en la colectividad, el círculo poético encabezado por Lutacio Cátulo y, más tarde, la corriente de los *poetae novi* y la presencia de Cayo Valerio Catulo, marcaron el nacimiento de un tipo de poesía más volcado a la experiencia individual, en la que el amor se convierte en una ola de pasión

⁴ Nuestra traducción al español intenta mantener los elementos formales, respetando el número de sílabas. Sobre decir que, como en toda transición lingüística de un idioma a otro, las elecciones lexicales y sintácticas llevan a una inevitable pérdida, sobre todo musical, siendo el fonosimbolismo una característica peculiar de Pascoli.

y sensaciones que arrastran al hombre. Con la elegía de Tibulo, Propercio y Ovidio, el tema amoroso se convierte en eje central en la producción poética latina, hasta la redacción del poema didáctico en dísticos elegíacos, *Ars amatoria*, que universaliza y traza los elementos definitorios del sentimiento amoroso. De ahí que, considerando también el repertorio bibliográfico presente en la biblioteca del poeta⁵, la literatura clásica nos otorga una serie de claves de lectura interesantes para la interpretación del texto. Más concretamente, se verá cómo los temas del amor como miel y veneno, como la asociación entre las flores, los sueños y la llama de amor acreditarían una visión clasicista del poema. Vamos, por tanto, a desembrollar lo recóndito del *poemetto pascoliano* contemplando el pasado.

Ya a partir de las primeras estrofas, el contraste entre las dos mujeres se puede leer como una antítesis entre la *pudicitia*, entendida como modestia y pudor hacia todo lo que atañe a lo sexual, y otro tópico, el de la llama de amor (*flamma amoris*). No es un caso que los ojos de María sean “sencillos y humildes” y que los de Raquel “ardan”, y tampoco es una casualidad que la composición empiece retratando la mirada de las dos mujeres: el deseo, la *cupiditas* de la tradición latina y medieval, se infiltra en el alma y penetra mediante la vista provocando lo que Cappellano definiría como *inmoderata cogitatio*, es decir, la incapacidad de pensar en otra cosa que no sea el amante. En las *Epistolae*, Ovidio compara el enamoramiento con un incendio que estalla por la mirada, encaminándonos así hacia el futuro de Raquel. Desde el principio, la protagonista del *poemetto* luce los rasgos propios de las heroínas del mito clásico destinadas a un amor fatal y condenado a no subsistir: la llama del deseo, símbolo de la lujuria, consume a Biblis (*Met.* IX 457-465), Fedra (*Epist.* IV 15-16), Circe (*Rem.* 287), Dido (*Epist.* VII 25) y Medea (*Met.* VII 9, 17; 22; 76-77), entre otras⁶, anclándolas a un ardor totalizante que inhibe la racionalidad y las conduce hacia la tragedia. Es más, el fuego, comúnmente asociado a la pasión desde los elegíacos latinos como Ovidio y Propercio, en la Antigüedad clásica remitía también a la muerte, confirmando así al poema una estructura cíclica y adelantando de esta manera los sucesos contados. No asombra, por tanto, tras lo vivido por Pascoli, que en todo el poema se presenta un clímax hacia la perdición, una visión áspera y crítica que no comparte y condena la decisión de su hermana Ida.

La oposición inicial se acentúa aún más con el adverbio “nunca”, repetido tres veces, hasta el contraste interior al verso 7: “(Yo no he vuelto) nunca más, querida” “Yo sí, ahí he vuelto”; María visitó los lugares de la niñez y manifiesta nostalgia, Raquel nunca volvió. En esta primera parte el componente virginal se contrapone a la tentación de la planta, en una larga retrospectiva en la que las dos mujeres recuerdan los “dulces años” vividos en el convento. Sigue y retoma el hilo de la muerte el símbolo de la flor que ocupa un lugar relevante en las composiciones latinas y que es central en este poema, sugirien-

⁵ Es posible consultar el archivo y la biblioteca del autor en: <http://pascoli.archivi.beniculturali.it/> (consultado el 2 de marzo de 2021)

⁶ Las referencias a las obras latinas se retoman del *Diccionario de motivos amorosos en la literatura latina* (siglos III A.C.-II D.C.) de Moreno Soldevila (Moreno Soldevila, 2011: 235).

do el título (en línea con otra composición del poeta “El jazmín nocturno”): todo orbita en torno a la incapacidad de María de recordar el nombre de la flor, inmediatamente pronunciado por Raquel. La insinuación residiría, pues, en la pronunciación segura de la palabra, que indica una vez más el conocimiento y la trasgresión. Además de la imagen claudiana del rapto de la mujer mientras recoge flores, no hay que dejar de lado el elemento botánico, muy querido por un poeta que no deja nada al azar. Las rosas y las violetas descritas en la *Digitale Purpurea* y en *Il sabato del villaggio leopardiano* harían referencia a las guirlandas con las que se coronaban los invitados para suavizar, mediante su perfume, los efectos del consumo de alcohol (Villa, 2014). Aparte de las costumbres festivas destacadas por Villa, hay que especificar que las dos plantas que en la Edad Media hacían referencia respectivamente a la Virgen y a la humildad en el contexto romano se asociaban al ritual fúnebre (*rosae e violae*): esto ocurría, por ejemplo, en los “Rosalia”, o fiestas de la rosa, en las que se conmemoraban los difuntos y se consolidaba el “mos maiorum” (Parodo, 2016). En segundo lugar, las “zarzas con las moras”, de la misma manera que los “enebros”, son plantas de difícil acceso, debido a los aguijones que cubren sus tallos. Su flor, además, retomaría el mismo significado de la *Digitalis*, siendo también blanca con matices borrosos entre el rosa y el violeta, recordando la sangre humana. Otro arbusto nombrado es el boj: definido en el poema como “amargo” por el perfume de sus flores, se pone en contraste con el olor embriagador de la *Digitalis Purpurea* cuyo canto, como si de una sirena se tratase, atrae con su magnetismo, como una fuerza oscura de la que es imposible huir. El aislamiento de la *Digitalis*, su singularidad frente a la pluralidad de otras flores, como las rosas y las violetas, la identifica como potencia motriz del poema, cuyo esqueleto funciona como aparato descriptivo-narrativo de las vicisitudes acaecidas por la fascinación provocada por la misma planta. Se puede afirmar, entonces, que el contexto en el que acontecen los hechos y en el que se desarrollan los recuerdos, o sea, el convento, posee las características típicas del *locus amoenus* utilizado por los poetas clásicos en las descripciones de las citas amorosas y delineado en la composición mediante el color rosado de sus flores, el azul del cielo de mayo y su huerta cerrada o *hortus conclusus* medieval, una zona ajena al mundo exterior que funcionaba como umbral. Los versos nos permiten acceder al cuadro que, por un lado, nos deja oler las flores, el incienso y percibir el elemento sagrado conferido por el color blanco de las monjas; por otro, nos presenta un lugar apartado y, en este caso más cercano al profano, que posibilitaría un encuentro clandestino, como en la producción ovidiana. Entonces surge la pregunta: ¿por qué en esa huerta del convento había una flor tan peligrosa y seductora? El *locus amoenus* empleado para las citas amorosas en la literatura clásica adquiriría el rol de *metamorfosis*, de admisión a la vida adulta tras la desfloración y, en el caso de raptos de vírgenes, en época grecorromana se relacionaba con la muerte. El pasaje que indicaría el primer contacto reside en la descripción de la flor prohibida: la flor de muerte se asociaría aquí a otra imagen típica, la de la muerte metafórica asociada a la pérdida de la virginidad y al re-nacimiento como mujer. Es a partir de este momento, con los versos “que decían: la flor tiene algo a miel/ que embriaga el aire, un hálito que empapa/ el

alma de un olvido dulce y cruel” como entran en juego otros dos temas en boga entre los romanos: el amor como miel y como veneno. Lejos de ser una pasión dulce, placentera, con un sabor azucarado, el amor se define en realidad como triste, como fuente de engaño y de irracionalidad. El Eros descrito por Safo como “dulce-amargo” equivaldría a la figura del “veneno dulce” adoptada por Lucrecio, Publio, Horacio y Ovidio, que lo comparan con la miel que encubre el sabor desagradable del medicamento. Son diversas las imágenes que nos proporcionan los clásicos: desde la metáfora del aguijón de la abeja empleada por Plauto en *Casina*; la idea de la dulzura del amor como felicidad y angustia para el hombre en los *Amores* ovidianos; hasta la aparición entre las flores de algo sofocante mientras se disfruta del placer amoroso en Lucrecio. Se rencuentra, por tanto, otra vez, el imaginario de las flores amenazadoras. Virgilio en las *Églogas* escribe que las flores esconden una serpiente lista para morder; según Plinio algunas flores destilan una miel mortífera; para Ovidio enamorarse se asimilaría al ataque repentino de una bestia feroz (Moreno Soldevila, 2011: 59-60). Todas estas metáforas se vinculan indirectamente con las palabras de la monja, que advierte y sedimenta la inquietud hacia los peligros de la tentación. Vuelve, sin embargo, la instantánea del convento, concluyendo la primera parte, en la que la regresión y la memoria dominan la escena, aludiendo al mismo amor del autor por la contemplación aprendido por la madre y ya descrito en el prefacio de los *Canti di Castelvecchio*: “yo siento que le debo a ella mi costumbre contemplativa, es decir, mi actitud poética. No puedo olvidarme de algunas meditaciones silenciosas por la tarde en las que oíamos cantar los grillos y veíamos soplar los destellos de calor al horizonte”. Dos manos se aprietan, casi viviendo y viendo lo mismo simultáneamente; una mirada se pierde en el horizonte, flotando en el tiempo y en el espacio.

La segunda parte empieza por el verbo “ver”, empleado dos veces en posición anafórica, que indica el avance y la progresión de las remembranzas desencadenadas a partir del nombramiento de la flor: el poeta retoma así la estrategia de utilizar un predicado verbal como directriz. Si en la primera estrofa destaca el sentido de la vista, en la segunda lo que domina es el olfato, otorgando plurisensorialidad al poema. Se respira una atmósfera inmaculada y pura, casi incontaminada por la civilización, adivinando un monasterio erguido, el candor de las religiosas (que forma un tríptico con “Las monjas de Sogliano”⁷ y con “Sor Virginia”⁸), el aire fresco de las educandas que repiten oraciones, charlan y leen un buen libro. Nada parece turbar la armonía del entorno hasta el uso de la palabra “misterio”, voluntariamente arrimada antitéticamente a la “inocencia”, que envuelve al lector en notas discordantes capaces de provocar el asombro y, sobra decirlo, de avivar a las jóvenes. Basta, de hecho, la visita de un huésped inesperado para entusiasmar e inflamar los ánimos “sonrosados”, demostración de los primeros fermentos interiores, y para perturbarlos, hasta llegar a un llanto sin causa aparente: la ingenuidad de la infan-

⁷ Pascoli, G. (1905). *Myricae*. Livorno: Raffaello Giusti.

⁸ Pascoli, G. (1905). *Primi Poemetti*. Livorno: Raffaello Giusti.

cia deja el paso a los primeros ardores de la adolescencia, portadores de una embriaguez excitante, de una batalla íntima. Para acabar esta sección evocadora con tendencias descriptivas, el poeta vuelve a la flor del mal, cuyo “aliento ignoto esparce su vida” al lado de las muchachas “ágiles y sanas” que juegan. La advertencia es clara y eficaz: para evitar consumirse como Raquel, para mantenerse sanas, es conveniente recrearse lejos del tabú, siguiendo el ejemplo de María que, secundando las recomendaciones de la monja, en los versos 17-18 afirma: “Era tan cierto que nunca, Raquel / pasaría cerca de esa flor triste.” La vertiente más religiosa se ve confirmada en una carta fechada en 1881 en la que previene a Ida: “Cuidado, querida, esta edad tan risueña, tan bonita es la edad del engaño. Oh, mi corazón se rompería si también mi querida Ida cayese víctima del engaño”. La fragancia hechicera se propaga, las sombras de la tentación se alargan y la seducción ofrece su manzana roja. El peligro, en consecuencia, pasa inadvertido, puesto que enajena la mente abatiendo toda posibilidad de defensa, exactamente como el diente ponzoñoso de la sierpe descrita por los clásicos, que muerde al caminante distraído. La Digitalis se describe como “una espiga de flores, más bien dedos / rociados de sangre, dedos humanos”, reconstruyendo una vez más la primera experiencia sexual, el horror del autor hacia el sexo y anticipando la confesión de la tercera y última parte, alimentada por el suspense final. La vegetación, por tanto, se colorea con los tonos decadentes y se asocia a la enfermedad, a lo corrupto y, de alguna forma, a las pulsiones recónditas existentes en nuestro inconsciente.

Quien lee participa en la visión de las dos mujeres debido a la capacidad de evocación del poeta, que traza imágenes vívidas y densas, que traslada al observador a otro paréntesis temporal, a otro compás, a un escenario casi idílico que se ve interrumpido por dos nombres. “María”, “Raquel”: el lector, de la misma manera que las dos mujeres, se despierta y se encuentra en el momento presente, en el aquí y ahora. Cada estremecimiento se ve acompañado por el mudo apretar de las manos; las memorias se perciben cada vez más más remotas, distantes, acercándonos a la revelación final. Raquel llora, le dirige la palabra a María sin poder aguantar la mirada con sus iris negros, los más valorados en el mundo romano, sumergidos en las tinieblas. El pronombre personal seguido por la suspensión, como dudando, precede la admisión “Yo sí olí esa flor”, guardando la división de planos con María. Las llamas atizadas por el viento riman con el tema de los sueños de amor, que retoma la tradición ovidiana de Biblis en las *Metamorfosis* y de Safo en las *Epistolae*, y que ya aparecía en una carta dirigida por un joven Pascoli a Giuseppe Albini, en la que piensa en la trasposición de una pequeña historia en un escenario (Zattarin, 2011: 257). En el primer caso, la mujer se da cuenta del sentimiento por su hermano Cauno solo después de un sueño nocturno cargado de erotismo. En el segundo, en cambio, Safo vive una intensa experiencia onírica, apenándose por la llegada del alba, que correspondería a la conclusión del sueño (Moreno Soldevila, 2011: 405). El mundo onírico desvela las pasiones más íntimas de Raquel, que se ve delatada por ese “ardió”: el sueño de tintes eróticos deja en el alma una agitación que la empuja hacia el deseo como en el caso de Biblis, el ánimo que al principio es ignaro, al mismo tiempo es sonámbulo

y busca su norte. Fruto de un desconcierto constante en el alma del poeta, no asombra la navegación en un poema que aproxima impresiones, sensaciones y contextos límite entre sueño y realidad. Los elementos escogidos crean un crescendo en una dimensión casi diabólica, que recuerda la tensión del íncipit de uno de los poemas juveniles, “Patuit Dea”⁹: mientras “el aire soplaba luz de destellos silenciosos” (de manera similar a la de “L’Assiuolo”), en los plácidos y lúgubres “terraplenes herbosos” algo atrapa los pies de la joven (“agarraba mis pies”) y su voluntad (con los imperativos “Ven”), como si fuese víctima de una magia o de un embrujo. Se cierra la estrofa con una táctica casi cinematográfica: por un momento hay un primer plano, la escena se detiene y se extiende en el estupor de María, que incrementa la expectación en el lector, hasta retratar detalles que reúnen la vista y el oído. La experiencia vivida satisface los sentidos, excita, atrae, languidece provocando un largo escalofrío en María, que por fin entiende lo ocurrido y el ardor en los ojos de la amiga. Raquel, con ese “se muere” final, admite haber pecado, cayendo en una tentación que no consiente vuelta atrás.

Muchos estudios, como los de Carsaniga, han señalado desde el año 1956 una influencia sustancial de muchos autores, italianos y extranjeros: ya se da por sentado el ascendente de Petrarca, Tasso, Poliziano, Foscolo, Monti, Berchet, Carducci, Hugo en la poesía pascoliana (Carsaniga, 1956: 293). Piromalli en el artículo “Pascoli e la critica” menciona las comparaciones realizadas por Getto entre *L’inconsapevole* de D’Annunzio y algunas páginas en prosa del *Libro delle Vergini* con nuestro poema, pero también los influjos de Shelley, Hawthorne, Gauthier y Nencioni en la redacción de *Digitale Purpurea* (Piromalli, 1956: 406). Sin embargo, hay otras fuentes que parecen remontar a tiempos más pretéritos, haciendo referencia con fuerza a una tradición poética que sigue apareciendo entre los contemporáneos. Si resulta inmediata la comparación entre escritores pertenecientes al mismo período histórico, del mismo modo es fácil entrever la marcada herencia de la formación del autor con los escolapios, que se manifiesta en un destacado clasicismo retórico frente a los poetas de su época. Aunque sea indudable el interés de Giovanni Pascoli hacia las literaturas extranjeras, de las que recupera el espíritu más romántico, cabe recalcar que los clásicos para el poeta no son un mero intento relacionado con la versificación y con la forma textual, sino más bien una experiencia vivida, de identificación con el pasado y con una civilización perdida, relejendo el presente mediante la luz de otra mirada. Piromalli, a este propósito afirma:

Los ejemplos de la búsqueda pascoliana sobre la imagen homérica indican que lo clásico pascoliano quiere atrapar en su poesía las primeras imágenes, imágenes precisas y arcanas al mismo tiempo que crean la “nativa grecidad” del arte del poeta” (Piromalli, 1956: 409).

Baste pensar que, en 1892, el autor ganaba su primera medalla de oro en la Convocatoria Internacional de Poesía Latina otorgada por la Academia de Ámsterdam. Esto

⁹ En el texto original: Nell’aulente pineta le cicale/frinivano. Correa per il terreno/ un non so qual baleno/ d’orme guizzanti al suon del maestrale.

llevará a Contini a formular que sus “poemas latinos, recogidos póstumamente en dos volúmenes, son un monumento de sabiduría lingüística y métrica, en los que la materia romana, doméstica y literaria es investida por un espíritu moderno y crepuscular” (Contini, 1981: XIV). La producción pascoliana se asienta en tres columnas, la poesía italiana, latina y la hermenéutica dantesca, pero también en la traducción precisa y devota de versos griegos y latinos (Homero y Horacio) respetando la métrica de sus modelos, y de literaturas extranjeras y medievales (Contini, 1981: XIV). El lenguaje también, caracterizado por los sonidos de la naturaleza, por un fuerte fonosimbolismo y por el original uso de la onomatopeya, se sustenta en un idioma que no comparte estructuras, gramática ni repertorio lexical con la lengua nativa del poeta, es decir, el latín, hasta llegar a una reflexión sobre una adaptación del italiano a las cantidades silábicas, trabajando con sílabas largas, breves o comunes. Es evidente, por tanto, que la poética del autor no es ajena a la formación clásica, alimentándose de la poesía griega y latina, de los *poetae novi* y, por consiguiente, de los motivos amorios aquí analizados. Todas estas piezas, junto con la capacidad expresiva del poeta y las referencias siempre presentes en todas sus composiciones, nos llevan a pensar que el recorrido pascoliano y este poema particular nos dejan sugerencias y nos reenvían a un mundo pasado, convirtiéndonos en testigos de una verdad eterna: el amor apasionado, ayer como hoy, sigue siendo una Digitalis Purpurea, una flor dulce-amarga que seduce y atrapa, marcando fatalmente a quien lo vive.

Una propuesta de traducción

Ofrecemos a continuación una traducción del poema de Pascoli, cuya historia es fruto de uno de esos giros azarosos e imprevisibles que nos regala la vida. El entusiasmo brota tras un hallazgo, una revelación curiosa e inesperada, ratificada por la Fundación Pascoli: hasta la fecha no se han traducido al español los *Primi Poemetti* (1898), trabajo fundamental en la producción pascoliana al que pertenece el poema aquí analizado: *Digitale Purpurea*. Por esta razón, sin pretensiones, esta lectura personal podría concebirse como un pequeño adelanto de lo que será, después, la traducción integral de la obra.

Toda trasposición poética dotada de un prototexto es ante todo *poiesis* en su significado etimológico, un acto creativo que implica compromiso, diálogo y también sacrificio. Los traductores de poesía se enfrentan a un reto que conlleva elecciones espinosas, esto es, llegar a un texto satisfactorio que mantenga de alguna manera la riqueza lingüística, rítmica y semántica del texto original. A menudo es cuestión de escoger ese rasgo definitorio irrenunciable que es propio del escritor, tratando de ponerse en su piel, de identificarse con su forma de escribir poesía. Si se asume que a cada signo se asocia una acepción especial y específica, que cada palabra desempeña un rol preciso en una posición determinada, se infiere también que la estética del texto poético se erige gracias a la interdependencia entre signos y dimensiones textuales heterogéneas. El traductor se

lanza en una aventura hermenéutica y creativa a la vez, motivada por múltiples esperanzas y deseos: desenredar los varios senderos interpretativos y transferir las conexiones intrínsecas entre semántica, gramática y fonología, privilegiando la adecuación en lugar de la exactitud (Lotman, 1995).

En este caso particular, aunque se abracen diferentes métodos de traducción, se aspira a mantener cierta equivalencia, por lo menos en los aspectos principales e inmediatos, entre el texto fuente y el texto meta, respetando normas, registros y estilos de ambos idiomas.

En consonancia con la devoción casi religiosa a los clásicos manifestada por Pascoli en sus traducciones, considerando el experimentalismo del autor con las estructuras típicas de las composiciones latinas y griegas, se ha optado por salvaguardar las decisiones compositivas, el uso del endecasílabo y el lazo consolidado entre poesía y música. Por esta razón, en nuestra traducción, sacrificar las rimas encadenadas por incompatibilidad lingüística ha sido un acto de *enmendatio* doloroso, ya que en esa época, y en caso ilustres como Leopardi, la rima influenciaba toda la génesis del texto. Entre los rasgos peculiares del poema encontramos un fuerte componente rítmico cuyo valor no es exclusivamente ornamental. Las inflexiones vinculadas a lo vernáculo, el uso de la puntuación, la fragmentación del texto mediante pausas o cesuras delatan el cuidado del autor: la forma va de la mano con las cuestiones semánticas. Se ha prestado, en consecuencia, una atención particular a uno de los fenómenos recurrentes en la poesía pascoliana: las repeticiones, que, al someterlas al ejercicio de la traducción, han constituido un verdadero obstáculo. Las dificultades encontradas se debían al intento de mantener la métrica sin cambiar los tiempos verbales, de ahí que a veces se ha perdido el doble uso del pretérito indefinido como en la epífora (v. 7: “Yo sí, ahí he vuelto”), o se ha preferido emplear un sinónimo, como en la anáfora enfática (vv. 8-9: “y me reencontré, y reviví). Toda la producción de Pascoli se asentaría, por tanto, en un sincretismo formado por correspondencias, por la insistencia en ciertas secuencias léxicas, por la hesitación creada mediante los puntos suspensivos (vv. 75: se muere...). Como se puede entender, los comentarios y las observaciones acerca del texto consentirían por sí solos la realización de un análisis traductológico que no corresponde, en este caso, a la finalidad de este trabajo que está más volcado a la interpretación. La traducción aquí presentada solo conserva un sueño: reflejar el italiano hablado por el mismo autor, guardar la precisión en la búsqueda terminológica, transmitirle al lector la magia del texto.

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi: ma l'altra, esile e bruna,

l'altra... I due occhi semplici e modesti,
fissano gli altri due ch'ardono. "E mai,
non ci tornasti?" "Mai" "Non le vedesti

più?", "Non più, cara" "Io sì: ci ritornai;
e le rividi le mie bianche suore,
e li rivissi i dolci anni che sai;

quei piccoli anni così dolci al cuore..."
L'altra sorrise "E di': non lo ricordi
quell'orto chiuso? i rovi con le more?"

i ginepri tra cui zirlano i tordi?
i bussi amari? quel segreto canto
misterioso, con quel fiore, *fior di...?*,

"morte: sì, cara" "Ed era vero? Tanto
io ci credeva che non mai, Rachele,
sarei passata al triste fiore accanto.

Ché si diceva: il fiore ha come un miele
che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
l'anima d'un oblio dolce e crudele.

Oh! quel convento in mezzo alla montagna
cerulea!" Maria parla: una mano
posa su quella della sua compagna;

e l'una e l'altra guardano lontano.

Se sientan. Una mira a la otra. La una
grácil y rubia, sencilla de ropa
y miradas: la otra, grácil y bruna,

la otra... Esos ojos sencillos y humildes
se clavan en otros que arden. "Y nunca
volviste?" "Nunca." "¿No las viste más?"

"Nunca más, querida" "Yo sí, ahí he vuelto:
y me reencontré a mis blancas monjas,
y reviví esos dulces años, sabes;

esos cortos años, dulces al alma..."¹⁰
La otra sonrió: "¿Y dime, recuerdas esa
huerta cerrada? ¿Esas zarzas con moras?"

¿Los enebros en que silban los tordos?
¿El boj amargo? ¿Ese canto secreto
misterioso, con esa flor, flor de...?"

"muerte: sí, querida." "¿Y eso era verdad?
Era tan cierto que nunca, Raquel,
pasaría cerca de esa flor triste.

Qué decían: la flor tiene algo a miel
que embriaga el aire, un hálito que empapa
el alma de un olvido dulce y cruel.

¡Oh! Ese convento en el medio del monte
cerúleo!" Habla María: apoya una
mano sobre la de su compañera;

y la una y la otra miran a lo lejos.

¹⁰ "Piccoli" en italiano remite, al mismo tiempo, a la brevedad y a los años de la infancia. Por esta razón aquí optamos por el término "corto", puesto que se acerca más a la referencia temporal y a la duración del poema en lengua original.

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche...

Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete
tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto. *Ave*, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
e poi d'un tratto (perché mai?) piangete...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
senza perché. Quante fanciulle sono
nell'orto, bianco qua e là di loro!

Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
di vele al vento, vengono. Rimane
qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
una spiga di fiori, anzi di dita
spruzzolate di sangue, dita umane,

l'alito ignoto spande di sua vita.

Ven. Se levanta en el azul intenso
del cielo de mayo su monasterio,
lleno de oraciones, lleno de incienso.

Ven. Y se perfuma su pensamiento
de olor a rosa y violeta a montones,
de notas de inocencia y de misterio.

Y en los oídos zumban, de las bocas
salen melodías, ahí, olvidadas,
por los teclados apenas rozados.

¡Oh! ¿Hoy cuál querido huésped, ahí en las rejas,
os sonrió? Más sonrosadas y alegres
regresasteis a la sonante alcoba

hoy: y hoy, ahora ya más alto. *Ave*, repite
Ave María, vuestra voz en coro,
y pues, de repente, (¿por qué?) lloráis...

Lloran un poco en el ocaso de oro,
sin razón. ¡Cuántas muchachas están
en la huerta, blanca por aquí y allí!

Blanca y locuaz. De vez en cuando, vienen
con el sonido de velas al viento.
Se queda una y lee un buen libro suyo.

A un lado de ellas, ágiles y sanas,
una espiga de flores, más bien dedos
rociados de sangre, dedos humanos,

el aliento ignoto esparce su vida.

“Maria!” “Rachele!” , Un poco più le mani
si premono. In quell’ora hanno veduto
la fanciullezza, i cari anni lontani.

Memorie (l’una sa dell’altra al muto
premere) dolci, come è tristo e pio
il lontanar d’un ultimo saluto!

“Maria!., “Rachele!., Questa piange, “Addio!
dice tra sé, poi volta la parola
grave a Maria, ma i neri occhi no: “Io...

mormora, “sí: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d’un sogno che notturno arse e che s’era
all’alba, nell’ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella greve sera.
L’aria soffiava luce di baleni
silenziosi. M’inoltrai leggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
erbosi. I piedi mi tenea la folta
erba. Sorridi? E dirmi sentia, Vieni!

Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi... (l’altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido...) si muore!.,

“¡María!” “¡Raquel!” Las manos se aprietan
un poco más. En aquella hora han visto
la niñez, los caros tiempos lejanos.

Memorias (la una entiende a la otra al mudo
apretar) dulces, es tan triste y pía
la lejanía del último adiós.

“¡María!” “¡Raquel!” Lloro, dice “Adiós”
para sí, y le dirige la palabra
grave a María, el negro iris no: “Yo...”

murmura “sí, olí esa flor. Sola estaba
con cetonias verdes. Traía el viento
olor de rosa y violeta a montones.

En el corazón, el débil fermento
de un sueño que por la noche ardió y que
se apagó, en el ánimo ignaro, al alba.

María, recuerdo esa tarde intensa.
El aire soplabá luz de destellos
silenciosos. Me introduje ligera,

prudente, por los blandos terraplenes
herbosos. La hierba espesa agarraba
mis pies. ¿Sonríes? Escuchaba, ¡Ven!

¡Ven!, y fue mucha la dulzura, ¡mucha!
Tanta, que, mira... (con estupor la otra
levanta sus ojos, y ya ve y escucha

con un largo escalofrío...). ¡Se muere!”

Bibliografía

Fuentes primarias

- Pascoli, G. (1981). *Myrica; Primi poemetti / Giovanni Pascoli; con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bio-bibliografica*. Milano: Mondadori.

Fuentes secundarias

- Barberi Squarotti, G. (1963). Interpretazione della simbologia pascoliana. *Lettere Italiane*, 15, 3, 286-318.

- Bonfante, G. (1944). Pascoli e Saffo. *Italica*, 21, 1, 21-24.

- Cannatà Fera, M. (2015). Un ignoto commento di Giovanni Pascoli al poemetto catulliano su Peleo e Teti. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica Nuova serie*, 110, 2, 177-185.

- Carsaniga, Giovanni (1956). Cultura e poetica di Giovanni Pascoli. *Belfagor* 11, 3, 289-309.

- Castoldi, M. (2015). Notti e albe pascoliane. *Romanticismi*, 1, 221-243.

- Chimenz, S. (1952). Nuovi studi su G. Pascoli. L'amore – *Il dramma della sua famiglia*. Roma, Ausonia.

- Contini, G. (1981). Profilo di Giovanni Pascoli. Il linguaggio di Pascoli. En: Pascoli, G. *Myrica; Primi poemetti / Giovanni Pascoli; con due saggi critici di Gianfranco Contini e una nota bio-bibliografica* (pp. XI-LVIII). Milano: Mondadori.

- Getto, G. (1955). Su Digitale Purpurea. *Lettere Italiane*, 7.2, 174-187.

- Giannini, P. (2009). Pascoli e la lirica corale. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica New Series*, 93, 3, 25-45.

- Giaccardi, G. (2019). Riflessi del mito di Demetra e Persefone nella Digitale Purpurea pascoliana. *I Quaderni del Ramo d'Oro*, 11, 39-55.

- Gioanola, E. (1979). Regressione e rimozione nella poesia del Pascoli. En: Marchese A., *L'analisi letteraria* (pp. 222-229), Torino: SEI.

- Lotman, J. (1995). Il problema della traduzione poetica. En: AA.VV., *Teorie contemporanee della traduzione* (pp. 257-263), Milano: Siri Nergaard.

- Magri, A. (2019). Il mistero della Digitale purpurea, tra Eden, peccato e sogno, *Minimi, non minores* – Kepos, 1-62. Obtenido el 28 de febrero de 2021 desde http://www.keposrivista.it/wp-content/uploads/2020/01/07_Magri.pdf

- Moreno Soldevila, R. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III A.C.-II D.C.)*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Parodo, C. (2016). Purpureos flores ad sanguinis imitationem in quo est sedes animae: i Rosalia e l'iconografia del mese di maggio. *Archeologia Classica*, 67, 721-750.
- Pascoli, G. (1933). Le due fanciulle. *I ricordi di Sogliano per Giovanni Pascoli. Raccolta di poesia e prose di Giovanni Pascoli nei ricordi di Sogliano*, Sogliano al Rubicone: Tipografia Botticelli e Tommasini.
- Pascoli, G. (1914). *Poesie varie di Giovanni Pascoli, raccolte da Maria - Seconda edizione riordinata ed aumentata*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli, M. (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Mondadori: Milano.
- Piromalli, A. (1956). Pascoli e la critica. *Lettere Italiane*, 8, 4, 403-409.
- Raffi, M. E. (1998). Pourquoi la digitale?. *Parade sauvage*, 15, 67-72.
- Trombatore, G. (1978). Disavventure critiche della "Digitale purpurea". *Belfagor*, 47-58.
- Villa, A. I. (2014). Sul Pascoli cripto-interprete di Leopardi: la memoria del mazzo floreale del Polifemo dell'Idillio XI di Teocrito nelle notazioni reticenti, dissimulatrici e depistanti circa l'abbinamento sbagliato delle viole di marzo con le rose di maggio nel mazzolin del "Sabato del villaggio". *Otto/Novecento*, XXXVIII, 3, 5-62.
- Zattarin, A. (2011). Storia di una parentesi. Pascoli poeta per musica. *Studi Novecenteschi*, 38, 82, 255-316.