

ANNARITA MAGRI, **Il mistero della Digitale purpurea, tra
Eden, peccato e sogno**

Alla mia 50 (a.s.2017/18)

dopo 5 anni felici

trascorsi insieme.

Grazie, Ragazzi.

Premessa

La digitale purpurea del celebre poemetto pascoliano, evocata con fascino sinistro dopo l'atmosfera candida e dolce del convento in cui risiedevano le sorelle del poeta a Sogliano sul Rubicone, è un fiore rosso, che evoca morbide atmosfere di morte «in disparte da loro, agili e sane» (v.47). Sembra, con una suggestiva analogia, una «spiga di fiori» (v.48), una pianta nutritiva; invece questa spiga consiste «di dita / spruzzolate di sangue, dita umane» (vv.48-49) e il lettore rabbrivisce come davanti a un cadavere. Il fiore insanguinato si cela tra l'erba che circonda il monastero, subdolo come il serpente dell'Eden e «l'alito ignoto spande di sua vita» (v.50), una vita che è però solo morte.

Il sensuale poemetto si conclude in maniera misteriosa. Negli ultimi versi Maria, *scilicet* la sorella del poeta, ascolta da Rachele, un'amica in visita, come questa delibò il fiore velenoso:

*vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta*

*con un suo lungo brivido...) si muore!*¹

Mentre Rachele evoca il potere letale della digitale purpurea, Maria, che non lo ha mai sperimentato, «alza gli occhi, e vede ora»: che cosa vede Maria? Il poeta non lo indica espressamente, ma è chiaro che questo “vedere” implica una fatale presa di coscienza fino ad allora ignota alla verginale sorella del poeta. Pascoli sottolinea sufficientemente i termini relativi alla vista («vedi», «l'altra lo stupore / alza degli occhi», «e vede ora») per farci capire l'importanza risolutiva di questa percezione visiva: e l'oggetto di quel vedere è espresso dall'esclamazione «si muore!»; pur nella sintassi paratattica e franta di Pascoli, il «si muore!» funge infatti, a livello logico, quasi da oggettiva per l'imperativo «vedi». Quindi, nel momento in cui Maria “vede”, prende coscienza che la digitale purpurea, il fiore maligno contro cui le suore del convento avevano messo in guardia lei e le sue compagne, porta veramente la morte.

Tuttavia, che cosa vede Maria? E come va intesa la morte di cui si parla? Infatti, Rachele *sembra viva*. A mia conoscenza, i commentatori non si sono sufficientemente soffermati sul primo interrogativo, centrale per comprendere il finale e il significato della poesia, laddove il secondo è ritornato spesso nella sua

¹ Questo articolo, nonostante che sia opera mia, ha un aspetto cooperativo: infatti, lo spunto principale è stato fornito da una discussione sul poemetto *Digitale purpurea* nella mia classe 5O (a.s.2017/18) del liceo scientifico “Antonio Roiti” di Ferrara, spunto che ha dato vita a un prolungato lavoro di ricerca. Nella spiegazione del testo si sono particolarmente segnalati gli studenti Sofia Dolzani, Dario Bignozzi, Francesco Fortini e Mattia Vitali, oggi universitari. Successivamente, la collega di Scienze, prof.ssa Cecilia Lenzerini (coordinatrice di classe) mi ha fornito utili suggerimenti in campo botanico; per la sitografia botanica sulla digitale purpurea ringrazio invece la dott.ssa Lisa Brancaloni dell'Orto Botanico di Ferrara. Tutti vorrei qui ringraziare con affetto, in particolare i ragazzi: l'articolo corona cinque anni di lavoro insieme. Ovviamente, ogni eventuale errore è da ascrivere alla sottoscritta.

Per il testo di *Digitale purpurea* (qui vv.73-75), Garboli (2002), pp. 67-77; per l'edizione critica, Nassi (2011), pp. 495-499. Per il commento ho consultato le edizioni seguenti: Sanguineti (1971), pp. 207-212; Becherini (1974), pp. 251-258; Perugi (1980-81); Ebani (2005), pp. 157-168; Latini (2008), pp. 153-163. Per la storia recente degli studi pascoliani, ora in accelerazione, molto utile Capovilla (2010).

storia esegetica: ma per capire in che senso Rachele “muore” è indispensabile capire *che cosa vede Maria in Rachele*, quando quest’ultima esclama, con aria di evidenza, “si muore!”. Anche per questo il senso di *Digitale purpurea*, poemetto reticente quant’altri mai, sembra sfuggire e critici come Giovanni Getto e Siro Chimenz hanno addirittura accusato Pascoli di incoerenza, se non di scarsa felicità artistica.

Nel seguito, tenterò quindi di rispondere proprio a questo interrogativo: che cosa ha visto Maria di tanto sconvolgente? Dopo la storia dell’interpretazione del poemetto, la riflessione si alimenterà della mia attività didattica. Difatti, la mia esegesi è maturata grazie all’apporto fondamentale di alcuni studenti durante la stimolante discussione su Pascoli nella mia classe 5O (a.s. 2017-18) del Liceo Scientifico "Antonio Roiti" di Ferrara ed è stata poi da me approfondita a livello filologico. Tuttavia, per la comprensione del testo è indispensabile risalire a *Gen. 3*, come proposto indipendentemente da Paolo Zoboli e da me.

I dati del poemetto - Il fiore

La digitale purpurea è una pianta erbacea perenne con fiori a campanule color porpora, del genere *Digitalis* e della specie *Plantaginaceae*; è tipica dei climi temperati, frequente in Europa occidentale e in America; in Italia è presente nelle regioni montuose del Nord e del Centro, nonché in Sardegna e Calabria. Il nome “digitale” deriva dalla sua forma, che assomiglia a quella di un dito (in latino *digitus*); è nota anche coi nomi “Digitale della Madonna”, “Erba aralda”, “Cornucopio”, “Erba di S. Leonardo” e “Digitale incarnata”. Impiegata dagli erboristi fin dal Seicento contro le malattie della pelle, fu poi valorizzata dal medico inglese William Whittering per le sue proprietà cardiotoniche e cardiocinetiche, mentre altri suoi principi attivi hanno un’azione diuretica e calmante rispetto ai dolori reumatici. Perciò è indicata per

aritmie cardiache, ferite, infarto, insufficienza cardiaca, piaghe, reumatismi, ritenzione idrica, ulcere, per favorire l'eliminazione di tossine nel sangue... Per uso esterno, infine, può essere impiegata come cicatrizzante in caso di ulcere, piaghe e varici.

Tuttavia è altamente tossica, tanto da essere oggi sostituita dalla Digitale lanata:

La Digitale, anche se curativa, è una pianta molto velenosa anche se assunta sotto stretto controllo medico e secondo le dosi consigliate. Le preparazioni a base di questa pianta sono assolutamente bandite dalla medicina popolare e domestica per la loro elevata tossicità, per le difficoltà di dosaggio dei principi attivi e per l'intolleranza che alcuni individui manifestano verso queste sostanze. Una preoccupante controindicazione nella somministrazione della pianta sta inoltre nella difficoltà dell'organismo a smaltire i glicosidi in essa contenuti. Per precauzione la pianta fresca o essiccata di digitale non si trova in vendita nelle erboristerie².

Infatti, l'avvelenamento da digitale purpurea può essere letale; perciò, oggi si preferisce utilizzarla a scopo ornamentale, per la bellezza dei suoi fiori, purpurei, rosei, bianchi.

Siro Chimenz ritenne però che Pascoli, di solito molto preciso a livello botanico, avesse deliberatamente scambiato la digitale, non sufficientemente tossica, con l'atropa belladonna, l'unica pianta veramente velenosa della nostra flora; infatti "atropa" si tradurrebbe come "fior di morte". Chimenz però non motivò questo scambio, specie a fronte della competenza botanica di Pascoli³. Tuttavia, come sottolineava già tempo fa il medico Pietro Caligaris, la belladonna non è stupefacente, come la digitale nel poemetto⁴; inoltre, a differenza di quanto sosteneva il Chimenz, la digitale è veramente tossica, ma profumata, mentre la

² *Digitale (Digitalis purpurea)*, Antica Farmacia S. Anna dei Carmelitani Scalzi (2019); per la descrizione della pianta, *Digitalis purpurea, Acta Plantarum* (2007), sito segnalatomi gentilmente dalla dott.sa Lisa Brancaleoni dell'Orto Botanico di Ferrara.

³ Chimenz (1952), p. 42. Come ricorda Lavezzi (2012), pp. 86-87, Pascoli poteva leggere un'accurata descrizione di questo fiore nei testi di botanica della sua biblioteca, come Pokorny (1888⁴).

⁴ Caligaris (1957), pp. 611-613.

belladonna ha un cattivo odore e non dà delirio⁵. Di qui, l'interpretazione di Caligaris: dato che la digitale s'impiegava per la cura dello scompenso cardiaco già all'epoca di Pascoli, Rachele si sarebbe ammalata di valvulopatia. La sera descritta nel poemetto, la fanciulla sarebbe stata sorpresa dalla tempesta mentre cercava di avvicinarsi al fiore; tornata a casa con un febbrone, sarebbe poi rimasta vittima di reumatismo articolare acuto o di febbre reumatica, donde la valvulopatia; questa e la pesante cura a base di digitalina, capace di sfinire a lungo andare il muscolo cardiaco, avrebbero arrecato così la morte rappresentata dalla digitale («e il suo piccolo cuore ne fu stroncato»)⁶.

Pure se questa interpretazione non convince del tutto, è suggestiva; in ogni caso, di certo Caligaris ha ragione quando rifiuta la confusione con la belladonna, dato che la digitale purpurea è veramente tossica ed è il fiore che Pascoli intendeva. D'altro lato, quest'interpretazione risente, a mio parere, di un certo clima "positivistico", che ha faticato a lungo ad apprezzare il lirismo e l'intensa stratificazione simbolica del poemetto. Ne vedremo altri esempi nel seguito.

Globalmente, i commentatori concordano sul significato erotico della digitale; osserva ad esempio Francesca Nassi:

Il fiore si configura, fin dall'inizio come un oggetto dal fascino pericoloso e quasi irresistibile, e dalle evidenti connotazioni erotiche⁷

Si tratta però di un eros funereo, intriso di morte, vissuto da Pascoli in modo represso ed ambivalente: un eros peccaminoso, che attrae Rachele verso conseguenze letali.

⁵ Mentre l'atropa belladonna non profuma, il profumo della digitale rinvia invece all'ebbrezza erotica: Gioanola (2000), p. 138.

⁶ *Ivi*, p. 612. Questa interpretazione mi ha colpito particolarmente perché mio padre, che aveva contratto una valvulopatia cardiaca proprio a causa di una febbre reumatica, doveva assumere regolarmente la digitalina.

⁷ Nassi (2005), p. 208; Gioanola (2000).

La storia testuale del poemetto

La studiosa che più ha approfondito la storia testuale dei *Poemetti* è Francesca Nassi, per la stesura della sua edizione critica del 2011⁸.

Il titolo *Digitalis purpurea* compare per la prima volta in una lista di progetti dei *Poemetti* contenuta entro un quaderno del 1891 – 92 (il LXXIV,4); associato fin d'allora alla futura *Suor Virginia*, che lo segue nella raccolta definitiva, rientra nelle *Scene di convento*, frutto dei racconti di Maria. La stesura dei *Poemetti* coincide con il trasferimento dei Pascoli a Castelvecchio di Barga a metà ottobre 1895, 15 giorni dopo il matrimonio di Ida (30 settembre 1895). Il periodo è funestato anche dal fallimento del fidanzamento di Giovanni con la cugina Imelde Morri e dalla rinuncia alla cattedra a Bologna⁹.

Il progetto iniziale dei *Poemetti* era incentrato sulla figura di Reginella, fulcro della famiglia garfagnina e poi protagonista dell'opera compiuta: già dopo il fidanzamento di Ida (autunno 1894), dall'effetto dirompente sull'equilibrio emotivo del poeta, il piano assume comunque la forma definitiva e la protagonista muta nome da Reginella a Rosa, quasi si trattasse di una reincarnazione poetica di Ida da cui il poeta preferiva prendere le distanze. Nella campagna garfagnina egli pare poi recuperare un po' di pace e trarre l'ispirazione dell'opera non solo da Orazio e dal Virgilio delle *Georgiche*, ma anche dall'esperienza diretta e dalla quiete dell'ambiente rurale. Il famoso motto virgiliano dell'*incipit* «paulo maiora» (Verg. *Egl.* 4,1) rivela quindi un'ideologia precisa, che prospetta la campagna come luogo di rigenerazione morale e sociale.

⁸ Nassi (2011); per la storia della raccolta, pp. 8-49; sul nostro poemetto, p. 29; anche Nassi (2005) e Nassi (2009), pp. 108-118. Seguo qui la numerazione degli autografi pascoliani adoperata dalla studiosa a p. 31. Sulla storia testuale dei *Poemetti* pascoliani, oltre alle edizioni citate, si vedano anche Peterlin (1971) e Lavezzi (2012).

⁹ Nassi (2005), p. 27.

La composizione di buona parte dei *Poemetti* avviene tra ottobre 1895 e primavera del 1897 a Castelvechio: Pascoli si allontana sempre più da Bologna, dove pure ha appena ricevuto (1895) la cattedra di grammatica greca e latina. Il paesino della Garfagnana diventa un vero e proprio «luogo dell'anima, unica ed eterna sede della pace e della contemplazione», ove egli rievoca pure S. Mauro, in una sorta di «sdoppiamento tra presente e passato»¹⁰. La pubblicazione della raccolta è resa urgente dalla necessità di rimpinguare le sostanze familiari, molto provate dall'esoso accordo economico reso necessario dal matrimonio di Ida. Il contenuto della prima edizione dei *Poemetti* viene concluso entro il 1896 (senza la *Digitale*), ma vari problemi, tra cui la decisione di Pascoli di lasciare Bologna, rinviando la pubblicazione; dopo le dimissioni dalla cattedra, nel 1897, Pascoli accelera il lavoro per cui la prima edizione appare nel giugno 1897. L'adozione pressoché uniforme della terzina incatenata rivela la volontà del poeta di tornare a Dante, su cui egli sta lavorando a livello esegetico: *Minerva oscura* esce a puntate nel periodo 1895-96 e poi in volume nel 1896.

Prima del 1898 il poemetto rimane, come *Suor Virginia*, una semplice idea, testimoniata solo dal ripetuto comparire del suo titolo nei taccuini del poeta in alcune varianti (*Digitalis purpurea*, *Digitalis*, *La digitale*, *Digitale purpurea*); difatti, l'unico manoscritto in nostro possesso è quello trascritto da Maria e consegnato ad Angelo Orvieto in vista della pubblicazione, avvenuta in data 20 marzo 1898 sul *Marzocco*, e oggi conservato nel Fondo Orvieto del Gabinetto Vieusseux¹¹. Successivamente, *Digitale purpurea* confluisce nella seconda edizione dei *Poemetti* del 1900 e non sappiamo nient'altro della sua genesi: in calce alla prima edizione c'è solo la notazione *Messina*, il che lascia intendere che la sua stesura risale alla

¹⁰ Nassi (2009), p. 118.

¹¹ Per la ricostruzione precisa del succedersi di questo titolo nei quaderni del poeta, Nassi (2009), pp. 115-116; Lavezzi (2012), pp. 80-82, molto attenta al piano metrico.

trasferta di Pascoli in Sicilia. La Nassi, a parte i sopracitati titoli, ne individua una pallida traccia solo nell'abbozzo del *Mendico di Myricae* del 1892 (in Q8): sul margine destro del foglio compare la notazione della rima «Rachele / miele»¹².

La struttura dei *Primi Poemetti* non appare sufficientemente coesa: al “romanzo georgico” della famiglia garfagnina si alternano infatti testi, proprio come *Digitale purpurea*, di tutt'altro genere e intrisi di mistero. Elena Fumi, tentando di rinvenire un disegno omogeneo dell'opera, osserva, a fronte dei poemetti di carattere contadino, la solitudine e il nomadismo continuo, che caratterizzano i protagonisti degli altri, allo scopo di un «congiungimento con l'assoluto [...] un'esperienza di tipo mistico o onirico che permetta di sfiorare l'essenza della vita»¹³. Dietro questa ricerca incessante, emerge però la morte. Perciò assume una forte valenza simbolica il fiore,

*effimero e legato per eccellenza al momento del piacere, che non vuole o non riesce a diventare il frutto utile, e vive l'infertilità come rifiuto e impossibilità ad inserirsi in un ritmo ciclico dettato da leggi esterne*¹⁴.

Vengono tratteggiati così due modelli di vita: quello collettivo, patriarcale, in sintonia con la natura, che mira a un'azione concreta e “feconda”, e un altro più contemplativo, che evade nel sogno, nell'assoluto, ma che rimane sterile e individuale. In realtà, sono due facce della stessa medaglia e di una visione nichilistica.

Similmente, Francesca Nassi sottolinea la continua tensione tra questi due percorsi, uno “georgico” e l'altro “simbolico”, riuniti nella contemplazione, ovvero l'approccio intuitivo alla verità, «la resa del pensiero logico di fronte

¹² Nassi (2009), p. 125; la rima risalirebbe al tardo 1892, quando il personaggio di Rachele doveva essere sprovvisto delle valenze allegoriche attribuitegli in seguito: Lavezzi (2012), pp. 84-85. Indicativa la datazione del *Mendico*, che uscì su *La Tavola Rotonda* nell'ottobre 1892.

¹³ Fumi (1985); p. 38.

¹⁴ *Ivi*, p. 42.

all'inconoscibile, allo scopo di calmare l'ansia di fronte alla morte»¹⁵. A proposito della seconda edizione dei *Poemetti* (marzo – aprile 1900), comprendente la *Digitale purpurea*, la studiosa afferma:

*La seconda parte dei Poemetti nasce quindi all'insegna del sogno, il che suggerisce un'impostazione "simbolica" a fronte di quella più "realistica" delle liriche di soggetto garfagnino*¹⁶.

Il sogno come fattore identificante di *Digitale purpurea*: è un'asserzione molto significativa, su cui torneremo.

Se nei *Poemetti* la volontà di Pascoli di essere concretamente utile alla società sfocia in una figura di "vate" velleitaria e comunque fallimentare, d'altro lato la dimensione del sogno, dell'assoluto, della contemplazione porta al nulla, alla morte, o rivela un aspetto regressivo, di sterilità voluta, per cui il poeta rifiuta di crescere e di lasciar andare il passato e l'infanzia, aspetti fondamentali per capire questo componimento.

Spunto e lettura del poemetto

Digitale purpurea, secondo la minuziosa simmetria cara a Pascoli, consta di tre sezioni di 25 versi ciascuna¹⁷. Ida e Maria, le sorelle minori del poeta, dopo la dispersione della loro famiglia erano state sistemate in un pensionato religioso a Sogliano sul Rubicone; e Maria aveva raccontato al fratello della digitale purpurea, il fiore velenoso che cresceva nei dintorni del monastero. È molto nota la relazione che Maria scrisse anni dopo sui precedenti che fornirono al poeta lo spunto per la lirica.

Un giorno, dopo la merenda e la ricreazione fatte all'aperto, noi educande con la nostra Madre Maestra c'incamminammo per un sentiero che aveva ai lati due giardini, uno

¹⁵ Nassi (2005), p. 58.

¹⁶ *Ivi*, p. 61.

¹⁷ Per la simmetria pascoliana, Di Benedetto (1998), pp. 104-105.

cinto dal bussolo e l'altro senza veruna siepe. In questo scorgemmo una pianta nuova che non avevamo mai veduta, non essendo mai solite a passare da quel luogo. Era una pianta dal lungo stelo rivestito di foglie, con in cima una bella spiga di fiori rosei a campanelle, punteggiati di macchioline color rosso cupo: la digitale purpurea. La curiosità di poterla guardare bene da vicino e di sentire se odorava ci spinse a entrare nel giardino; ma appena ci fummo fermate presso la pianta, la Madre Maestra ci intimò di allontanarci subito di lì, di non appressarci a quel fiore che emanava un profumo venefico e così penetrante che faceva morire. Indietreggiammo impaurite e ci riportammo leste leste sul nostro cammino. Io rimasi per un pezzo con la paura di quel fiore velenoso, e quando si doveva passare nelle sue vicinanze me ne stavo più lontana che fosse possibile senza nemmeno guardarlo. Questo puerile e insignificante mio racconto ispirò a Giovannino il poemetto. Il dialogo tra le due ex compagne di convento, Maria e Rachele (in cui è la sostanza del lavoro), è di sua immaginazione. In Maria ha voluto raffigurare me, ma Rachele l'ha creata lui¹⁸.

Gli studiosi concordano ormai che in realtà Rachele non sia un'invenzione, bensì corrisponda a Ida Pascoli, uscita dal "nido" e autrice, secondo il poeta, di un autentico tradimento: Giovanni non volle neanche presenziare al suo matrimonio¹⁹. Comunque, Pascoli trasfigurò questo insignificante ricordo in una visione di grande suggestione poetica, a metà tra il candore, l'innocenza e il fascino oscuro di un eros cupo.

Nel poemetto compaiono quindi due amiche ed ex-educande del collegio, Maria, la sorella del poeta, e una fanciulla apparentemente immaginaria, Rachele, contrapposte fin dall'inizio in modo netto: Maria è «esile e bionda, semplice di vesti e di sguardi»; l'altra, invece, è «esile e bruna», con due occhi che ardono; s'intuisce che una è una specie di "donna-angelo", l'altra una "donna-demonio", fatale, come in tanta letteratura decadente²⁰. In realtà, Ida era bionda, come la

¹⁸ Per il passo, costantemente citato dai commentatori, Maria Pascoli (1961), pp. 133-34; subito dopo Maria riferisce delle visite di Giovanni a Sogliano dalle ragazze ospitate dalla zia Rita Vincenzi Dav Ivi Sui turbamenti provocati in Giovanni dal matrimonio di Ida, invece p. 360 e pp. 419-461.

¹⁹ Di Benedetto (1998), p. 100; Francesca Latini (2008), p. 154.

²⁰ Sul confronto tra le due fanciulle, ad esempio Garboli (2002), p. 74; Guglielminetti (1964), pp. 161-62; Perugi (1980-81), p. 277; Becherini (1974), p. 253; Gioanola (2000), p. 135; Latini (2008), p. 154; Maselli (1988), p. 129, estende la contrapposizione al resto del poemetto e a quella tra il

madre, e Maria bruna, dualismo ribaltato nel componimento: Maria potrebbe essere diventata bionda per l'esigenza di Pascoli di ripiegare affettivamente sulla sorella con cui era rimasto dopo la partenza di Ida.

In un dialogo dalla tipica sintassi spezzata, le due fanciulle rievocano gli anni del convento, il giardino chiuso, descritto con la consueta precisione (i rovi, le more, i bossi, i tordi che zirlano); e poi (Maria quasi non osa menzionarlo) «quel fiore, fior di...Morte», ribatte Rachele, che appare già più esperta dell'ingenua compagna. Maria, difatti, si affretta a spiegare di avere sempre evitato quel fiore dotato di «un miele» (metafora) in grado di inebriare e di immergere l'anima in un «oblio dolce e crudele». L'ossimoro evoca l'effetto perverso della digitale.

Tralascio la paradisiaca rievocazione del monastero della seconda parte e che culmina nella suggestiva rievocazione del «fior di Morte». Il mistero culmina nella terza sezione, dopo un crescendo inquietante. Al termine del loro incontro, Rachele e Maria si stringono le mani: e Rachele confessa con sguardo assente, rapito chissà dove, di avere provato la digitale. Dopo una notte di sogni che l'avevano fatta «ardere» e poi, all'alba, si erano «spenti» - la doppia metafora, congiunta da un ossimoro, evoca il fuoco della passione vissuto nella dimensione onirica e la delusione provocata dalla solitudine riemersa una volta svanito il sogno - Rachele si era incamminata da sola nel bosco contiguo al giardino del convento, verso il fiore, che pareva attirarla a sé con una voce misteriosa. Nel bagliore di lampi lontani - si noti la sinestesia «l'aria soffiava luce di baleni / silenziosi», molto amata da Pascoli e affine al «venivano soffi di lampi» de *L'assiuolo* - sui «terrapieni erbosi» (immagine cimiteriale), i piedi trattenuti dall'erba (l'erba la tratteneva per proteggerla? Per ghermirla?), Rachele aveva provato una dolcezza tale che...

bianco della purezza e il nero della trasgressione; Di Benedetto (1998), p. 108 ricorda che la stessa contrapposizione nei *Poemetti* riguarda la bionda Rosa e la bruna Viola.

*vedi... (l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta
con un suo lungo brivido...) si muore!*

Ritorna allora la domanda: che cosa ha visto Maria? Di sicuro, qualcosa di cui non si era resa conto prima e che si traduce nell'immediata consapevolezza del male in cui è incorsa l'amica: perciò rabbrivisce al pensiero ineluttabile che, con la digitale... «si muore!». Ma come «si muore»? Il genere di morte prospettato dal poemetto è a sua volta connesso inesorabilmente a quel che ha visto e compreso Maria. Qui inizia il mistero. Passiamo così alla storia dell'interpretazione del poemetto.

Paralleli

I commentatori si sono indaffarati a trovare dei paralleli alla *Digitale* nella coeva letteratura decadente (e non solo), specie in D'Annunzio: Castoldi ricorda il passo shakespeariano di *Amleto*, atto 4, scena 7, in cui le orchidee rosse sono *cold maids...dead men's fingers*²¹; Nadia Ebani, per «dita spruzzolate di sangue, dita umane», rinvia a D'Annunzio, *Canto novo*, 82, II, IX,22-27²². Garboli, invece, propone altri fiori conturbanti, come quelli delle *Serres chaudes* di Maeterlinck, quelli simili a dita in *Anactoria* di Swinburne e vari altri della dannunziana *Chimera*²³. Getto rinvia al sonetto dannunziano *L'Inconsapevole*²⁴, a *Sensitive Plant* di Shelley e soprattutto alla novella di Nathaniel Hawthorne *Rappacini's Daughter*, tutti testi relativi a giardini inquietanti e a “fiori perversi”. Tuttavia,

²¹ Castoldi (2001), p. 38.

²² Ebani (2005), p. 165.

²³ Garboli (2002), pp. 70-71 e 75.

²⁴ Pubblicato nella *Cronaca Bizantina* del 1° giugno 1883 come *Sonetto di primavera*, approdò poi all'*Intermezzo di rime*.

Getto sottolinea che questa vegetazione non è tanto tossica (o stupefacente, aggiungerei io), quanto di parvenza malata²⁵.

Inoltre, la temperie dannunziana è molto diversa da quella pascoliana: il fascino sinistro della digitale non occasiona l'attrazione morbosa dell'esteta sazio di piaceri, che vede incombere la morte, il disfacimento e deformarsi sotto i suoi occhi un *locus amoenus*; atterrisce invece chi ancora ignora la trasgressione, ma ne sorprende la tentazione inattesa nel giardino di casa. La stessa Rachele "peccatrice" non ha niente a che vedere con le estenuate atmosfere dannunziane: la reticenza pascoliana trasforma la sua esperienza in un che di ignoto, tanto più affascinante, quanto più oscuro, pur nell'intensa nota sensuale. Guglielminetti parla perciò di «un alone di purezza verginale minacciato da una struggente consunzione sensuale»²⁶.

Altri possibili paralleli, peraltro più esteriori che convincenti, sono indicati da Di Benedetto: la poesia *Un giardino abbandonato*, di Enrico Nencioni; l'*Horoscope* del parnassiano François Coppée, un'altra lirica di ambiente conventuale come *Soeur novice*, sempre di Coppée²⁷. Il critico rinvia altresì al fiore solitario del bellissimo inno manzoniano incompiuto *Ognissanti*, che appartiene in realtà a tutt'altra genealogia poetica, quella che approda fino alla leopardiana *Ginestra* e trae origine dall'*Elegy written in a country churchyard* di Thomas Grey, dove la morte è onnipresente, ma senza alcun riferimento peccaminoso:

*Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air*²⁸.

²⁵ Getto (1955).

²⁶ Guglielminetti (1964), p. 162.

²⁷ Di Benedetto (1998), p. 101-103. Giustamente, l'autore tralascia la poesia *Fiore arcano* di Erminia Fuà, richiamata da Guglielminetti (1964), che vede affiorare nel poemetto pascoliano un filone di letteratura romantica, "ingenuo e borghese", in cui i fiori rappresentano l'amore: la poesia della Fuà, al confronto del poemetto di Pascoli, pare una filastrocca.

²⁸ vv. *Elegy Written in a Country Churchyard*, 55-56, *Thomas Gray Archive* (2000).

Questo fiore solitario che non può offrire a nessuno la propria bellezza, diventa simbolo in Manzoni della santità ignorata:

*...il tremulo fior,
Che spiega dinanzi a Lui solo
La pompa del candido velo,
Che spande ai deserti del cielo
Gli olezzi del calice, e muor. (vv.20-24)*

In realtà, tutti questi paralleli non rendono il contrasto tra l'atmosfera di innocenza del convento e l'esperienza letale e misteriosa di Rachele, per cui, per quanto interessanti, non paiono risolutivi: questo è il peccato visto dal candore di una fanciulla ingenua.

Storia dell'interpretazione

Ora vaglieremo sistematicamente le principali proposte esegetiche su *Digitale purpurea*, specie recenti: a partire dagli anni '70 gli studi filologici pascoliani hanno assistito del resto a una vera esplosione²⁹.

Siro Chimenz

Chimenz propone tre possibili significati per la digitale³⁰: o un amore proibito, ipotesi però squalificata immediatamente (e incomprensibilmente) come "boccacesca"; o una dipendenza da stupefacenti (per di più dalla sopracitata belladonna, non stupefacente); o infine l'attrazione irresistibile verso l'Ignoto, ipotesi interessante, ma troppo vaga. Chimenz attira però l'attenzione non tanto per le soluzioni proposte, quanto per gli argomenti con cui le ha scartate lui stesso: in particolare, non si capisce perché elimini la storia d'amore,

²⁹ le critiche di Trombadore (1978).

³⁰ Chimenz (1952), pp. 42-43.

tanto più che lui stesso allude poi alla “voluttà dei sensi” cui rinvia il fiore. La tossicodipendenza appare invece un’esegesi brutalmente letterale, di stampo “positivistico” e incapace di rendere l’afflato misterioso del testo. Più suggestiva l’ultima interpretazione, che potrebbe evocare altri poemetti di Pascoli, come *Alexandros*; ma, incontestabilmente, è piuttosto generica, specie a raffronto di quel terrificante e definitivo «si muore!».

Giovanni Getto e Arnaldo Di Benedetto

Getto ha preferito sfalsare l’esegesi della poesia in due momenti, il passato al convento e il presente di Rachele, connessi però da un legame “sottinteso”³¹ (cioè, rimasto implicito nella poesia): da un lato l’esperienza letterale del fiore, tossico e circondato di una mortifera atmosfera di trasgressione; dall’altro, il presente di Rachele, cioè un misterioso peccato adulto, ritratto dal «si muore!» e in continuità con la trasgressione del passato. Di quest’esperienza proibita la digitale purpurea sarebbe quindi contemporaneamente simbolo e “presagio”.

Su che cosa essa sia Getto però non si esprime: una passione, una malattia mortale, comunque un pascoliano «consenso alla tentazione della morte». L’interpretazione di Getto ha il vantaggio di essere più simbolica, meno brutalmente esteriore di quella di Chimenz; tuttavia, l’esperienza proibita adulta, nel testo, dov’è? D’altronde, entrambi i critici rimangono scettici sulla qualità poetica di *Digitale purpurea* e puntano il dito contro la sua presunta incoerenza. Ignorano pertanto, a differenza di Trombadore, che il poemetto è caratterizzato da «un’oscurità passibile di più di un’interpretazione»³².

³¹ Getto (1955), p. 133.

³² Trombadore (1978), p. 51.

La lettura di Getto è stata poi recuperata da Arnaldo Di Benedetto³³, che rivela la stessa diffidenza nei confronti della qualità lirica del testo: ad esempio, il famoso finale «si muore!» apparirebbe “sensazionalismo”, sproporzionato rispetto alla “reticenza” insistita, che avvolge i fatti; la chiusa sarebbe persino troppo sbrigativa³⁴.

Maurizio Perugi

Perugi ha creato invece una fitta esegesi allegorica a partire dal nome della protagonista, Rachele, e dagli interessi danteschi di Pascoli. Rachele è la biblica moglie di Giacobbe, assunta, nella tradizione mistica cristiana, ad allegoria della vita contemplativa³⁵. Tuttavia, Perugi non dimentica l'importanza scatenante del matrimonio di Ida, di cui nella poesia Pascoli riviverebbe lo *choc*³⁶: perciò, sessualità e matrimonio rinvierebbero a una dimensione funebre, l'eros alla morte, tanto che la Rachele biblica muore nel dare alla luce Beniamino³⁷. Rispetto alla contemplazione di Dio della Rachele dantesca e di Beatrice, qui la “contemplazione” è associata invece alla morte, al peccato e a una dolcezza ben lontana dalla dimensione mistica. Secondo l'autore, il poemetto celerebbe allora la contrapposizione tra Rachele e Maria (su cui torneremo), la sorella del poeta, ma anche, allegoricamente, come l'omonima Maria Vergine.

³³ Di Benedetto (1998).

³⁴ *Ivi*, pp. 109-111.

³⁵ Perugi (1980-81), pp. 265-273.

³⁶ *Ivi*, p. 276.

³⁷ *Ivi*, p. 278, che rinvia a paralleli come *Il Chiù* e *Il gelsomino notturno*. Inoltre, l'aggettivo “folta”, attributo dell'erba che trattiene i piedi di Rachele, compare di solito in contesti cimiteriali, come *Il cane notturno* 19-20 o *Il bordone* 4-6 (p. 283); tuttavia, il critico moltiplica i paralleli in modo spiraliforme, risultando così arduo da seguire.

Odoardo Becherini

Becherini è il primo, a mia conoscenza, a introdurre in filigrana nell'interpretazione della *Digitale* la vicenda di casa Pascoli, dato che, a prescindere da quanto afferma Mariù, secondo lui la passionale Rachele rinvierebbe a Ida, la sorella "rea" di avere tradito il "nido" sposandosi nel 1895; non a caso, due sorelle sono al centro anche di *Suor Virginia*, il poemetto legato a filo doppio a *Digitale purpurea* e nella significativa poesia *Per sempre*, presentata da Mariù come un sogno, ma caratterizzata da toni da innamorato deluso, si allude alla nascita della prima figlia di Ida³⁸. Il motivo della coppia di sorelle contrapposte era del resto molto caro a Pascoli, come dimostra una favoletta citata da Becherini per esteso, *Le due fanciulle*, redatta dal poeta proprio per Ida e Mariù:

C'erano una volta in un paesello, che non voglio dire, due fanciulle che non voglio nominare. L'una, la più piccina, era buona e pensosa come un angiole emigrato in terra per ragioni di servizio celeste; l'altra era capricciosa e bizzarra, diciamo pure, come una demonietta scappata di laggiù un giorno di gran faccende per i suoi, che non le badavano. Questa aveva difatti ne' suoi capelli, un poco arruffati, quasi una vampa che al sole, pareva d'oro; l'altra, nel suo viso palliduccio e negli occhietti quasi smarriti, aveva ancora un'aria di paradiso.

Le sorelle sono caratterizzate l'una dal riso (la "demonietta"), l'altra dal pianto ("l'angiole") e hanno per fratello un "gran dottore", che considera questo alternarsi di pianto e riso come necessario alla vita³⁹. Il poeta non può avere dimenticato queste due facce della stessa medaglia mentre scriveva *Digitale purpurea*.

³⁸ Becherini (1974), pp. 251-258 (p. 251). Riporto qui una significativa sezione di *Per sempre* (vv.1-9 e 17-21): *Io t'odio?!... Non t'amo più, vedi, / non t'amo... Ricordi quel giorno? / Lontano portavano i piedi / un cuor che pensava al ritorno. / E dunque tornai... tu non c'eri. / Per casa era un'eco dell'ieri, / d'un lungo promettere. E meco / di te portai sola quell'eco: / PER SEMPRE! (...) Non t'amo. Io guardai, col sorriso, / nel fiore del molle tuo letto. / Ha tutti i tuoi occhi, ma il viso.../ non tuo. E baciai quel visetto / straniero, senz'urto alle vene.*

³⁹ Becherini (1974), p. 252; si sofferma su questa favola anche Lavezzi (2012), p. 86.

L'espressione «dita spruzzolate di sangue» rimanderebbe allora all'assassinio di Ruggero Pascoli⁴⁰; infine, a commento del finale «si muore!», le asserzioni di Becherini appaiono tanto pregnanti che le riprenderemo in seguito⁴¹.

Nadia Eban

Sulla scia di Perugi, ma in modo più originale, Nadia Eban esplora ulteriormente il motivo biblico del nome di Rachele, la moglie di Giacobbe, sterile per volontà di Dio e nettamente contrapposta a Maria, abitata dalla grazia e feconda, non solo spiritualmente; non a caso, l'*Ave Maria* è citata proprio al centro del poemetto, richiamo di Colei che ha vinto il peccato e rispettato la legge, quindi la giustizia e la carità. La protagonista del poemetto, invece, «varca il confine della conoscenza consentita a lei e alle sue compagne. S' inoltra, cioè va oltre, verso il luogo proibito»⁴².

Come vedremo, gli approfondimenti biblici sono molto fruttuosi per l'analisi del poemetto, ma sarebbe necessario rinvenire qualcosa di più centrale della figura di Rachele, per quanto importante.

Massimo Castoldi ed Elena Fumi

Castoldi, invece, pur non delegittimando l'interpretazione consueta "fiore = matrimonio / eros", supportata dalla lettura, per così dire, psicanalitica del testo ispirata alle vicende della famiglia Pascoli, ritiene l'equivalenza Ida = Rachele "riduttiva". Del resto, aggiunge, il poemetto è del 1898, quindi di tre anni successivo al matrimonio della sorella; infine, Ida era bionda, quindi ben diversa dalla bruna Rachele⁴³. Perciò, egli recupera l'esegesi Rachele = vita contemplativa,

⁴⁰ *Ivi*, p. 255.

⁴¹ *Ivi*, p. 257, n. 32 e *infra*.

⁴² Eban (2005), p. 159.

⁴³ Castoldi (2001), p. 41. L'interpretazione è affinata in Castoldi (2003).

forse anche l'ipotesi scartata da Chimenz, ma entro un orizzonte nichilistico, in cui l'essere umano va verso il nulla: «La digitale sarebbe, dunque, il fiore del limite invalicabile, che, tuttavia, tenta costantemente l'uomo...»⁴⁴

Il poemetto rappresenterebbe allora

*la difficile presa di coscienza, che se un "ultimo viaggio" è possibile, questo è a ritroso, ed è un percorso di conoscenza, alla ricerca della sola verità che può dare un senso alla vita, ma al tempo stesso la rende profondamente triste: la sua fine. In definitiva, quello di Rachele sembra essere, dunque, un percorso di conoscenza, una meditatio mortis, anche se ciò non elimina le implicazioni erotiche che la stessa idea di morte può generare*⁴⁵.

Ancora, Castoldi parla per Rachele della

*condizione superiore della coscienza della morte, cioè della sola verità [...] la digitale è anche il fiore della conoscenza, dell'esperienza, è il fiore dell'inconoscibile verità, perché nessuno ha mai fatto in tempo a conoscere la morte*⁴⁶.

Maria, al confronto, appare ancora ignara; perciò, gli sguardi delle due fanciulle non paiono incontrarsi nel corso del componimento,

*segno di un momento di incomunicabilità tra le due diverse condizioni: il sogno che non vuole guardare il vero, la vita che non guarda la morte, o la morte che non guarda la vita...*⁴⁷

Pertanto, alla fine Maria alza lo "stupore degli occhi", perché finalmente "vede", ovvero comprende. Più volte lo studioso nei suoi saggi sottolinea la pregnanza della visione, che significa soprattutto comprensione.

Non molto diversamente Elena Fumi, dopo aver distinto tra poemetti georgici e contemplativi, aggiunge che la ricerca di assoluto di Rachele, compiuta

⁴⁴ *Ivi*, pp. 32-35, p. 35.

⁴⁵ *Ivi*, p. 44.

⁴⁶ Castoldi (2003), pp. 199 e 201.

⁴⁷ *Ivi*, p. 200.

in solitudine, senza l'esperienza formativa del dolore propria della vita umana, porta inesorabilmente alla morte⁴⁸.

Tuttavia, nel suo articolo del 2003, Castoldi fa convergere ricerca estrema del vero che approda alla morte e amore, recuperando così la dimensione erotica della *Digitale purpurea*: «E così il percorso di Rachele verso il mistero della morte può anche essere letto come il percorso verso il mistero dell'amore»⁴⁹.

Torneremo su questa prospettiva così intensa, che sembra recuperare in qualche modo l'idea scartata da Chimenz del viaggio verso l'ignoto, arricchendola però col pessimismo pascoliano. L'idea interpretativa è valida, però deve conglobare al mistero della morte l'eros, come Castoldi inclina a fare sempre più.

Angela Ida Villa

Una lettura molto interessante, intessuta di dotti rinvii alla classicità tanto amata da Pascoli, è stata offerta di recente da Angela Ida Villa⁵⁰. Essa ha senza dubbio il merito di restituire alla *Digitale purpurea* un fitto sottobosco di paralleli greco-latini, il campo prediletto del poeta, tralasciato finora dalla critica nella lettura di questo poemetto⁵¹. Mediante questi rinvii, la Villa costruisce una sua interpretazione originale e audace.

A partire dal sintagma «odor di rose e viole a ciocche» e dal precedente «mazzolin di rose e viole» del *Sabato del villaggio* leopardiano, la studiosa ne

⁴⁸ Fumi (1985), p. 51.

⁴⁹ Castoldi (2003), p. 202. Per lo studioso anche la Rachele biblica è simbolo di amore e morte (p. 204), perché ella aveva cercato di sottrarsi alla sua sterilità voluta da Dio finendo poi per morire di parto.

⁵⁰ Villa (2012). Come noto, Pascoli polemizzò a lungo contro il celebre "grande idillio" leopardiano e l'associazione tra rose e viole.

⁵¹ In effetti, poca cosa (solo qualche identità di parola) ha rinvenuto Mineo (1998), pp. 90-91.

individua l'ipotesto in passi come il fr. 75 dei *Ditirambi* di Pindaro⁵², dove rose e viole compaiono nelle corone di fiori dei simposi, il cui profumo mitigava gli effetti dell'ebbrezza. Perciò, rose e viole a ciocche in *Digitale purpurea*, così come i fiori leopardiani, rinvierebbero a un'atmosfera dionisiaca, aperta "all'irrazionale"⁵³, agli antichi culti pagani (non al vago misticismo tipico del mondo decadente); ciò risulterebbe tanto più trasgressivo nel contesto monacale del poemetto. Pascoli avrebbe aderito allo stesso «codice simbolico – religioso dionisiaco [...] in una gara di bravura a distanza con Leopardi»⁵⁴.

Vari altri motivi spingerebbero però a individuare nel componimento una matrice dionisiaca. Innanzitutto, la digitale purpurea ha una conformazione a grappolo, un po' come l'uva; poi il vino, almeno fin da Omero, è associato al profumo del miele e così avviene della digitale nei famosi versi 19-21 («il fiore ha come un miele / che inebria l'aria»); significativa anche la celebre rima "Rachele / miele" già rinvenuta nell'abbozzo del *Mendico*. Secondo Villa, quindi, Bacco stesso sarebbe "ipostatizzato" nel «fior di morte» e apparirebbe a Rachele, novella Arianna, durante la sua fuga dal monastero, sui monti, in un'atmosfera di *enthousiasmos* dionisiaco che contagerebbe poi Maria. Ma Dioniso è un dio terribile, che dona (come succede a Maria, quando comprende) i brividi; e le nozze divine portano inesorabilmente la morte.

La lettura è molto suggestiva e, come già osservato, rende giustizia all'eccezionale cultura classica di Pascoli; tuttavia, anche se i riferimenti letterari, moltiplicati con erudita acribia filologica, convincono nel dettaglio, non persuade invece del tutto la lettura complessiva del poemetto. La stessa Villa osserva:

⁵² Il confronto di Pascoli con Leopardi è stato intenso: Castoldi (2003), con vari riferimenti al *Sabato del villaggio*. Tra i testi cui Villa rinvia per spiegare l'uso simposiaco di corone di viole e rose, Plutarco, *Quaestiones conviviales* 647D e Clemente Alessandrino, *Pedagogo* II,8,71,4; quest'ultimo taccia le corone di fiori di eccitare l'*enthousiasmos* bacchico.

⁵³ Villa (2012), p. 87.

⁵⁴ *Ivi*, p. 89.

E Pascoli fa ciò senza peraltro inserire nel testo del suo poemetto alcun riferimento particolarmente esplicito al mito delle nozze di Dioniso con l'Arianna abbandonata...

Il punto è proprio questo: l'autrice pare non avere preso in considerazione le altre letture del testo e, in particolare, quella sulla vicenda del "nido" di casa Pascoli, né avere rilevato la valenza erotica del fiore (anche se eros e dimensione dionisiaca sono normalmente legati). Nel complesso, questa lettura dionisiaca della *Digitale purpurea* può rientrare tra le molteplici stratificazioni simboliche cui un poeta complesso quale Pascoli indulgeva abitualmente: di sicuro, gli sarebbe piaciuta. Come esegesi primaria del poemetto appare tuttavia un po' artificiale e lontanissima dall'atmosfera del convento di Sogliano al Rubicone, dalla vita di casa Pascoli, dai suoi molteplici traumi. Come potrebbe una fanciulla piccolo – borghese di fine Ottocento, allevata in un convento, assistere all'epifania di Dioniso? Francesco Mattesini ricorda difatti che la lunga frequentazione della Bibbia da parte di Pascoli è di genere ben diverso dal «puro e semplice riferimento mitologico»⁵⁵: in effetti, l'ineludibile slittamento prodotto dall'avvento del cristianesimo nella storia culturale europea ha prodotto un livello di immedesimazione con la vicenda sacra incommensurabile rispetto a quella con l'antico mito greco che, persino a un filologo come Pascoli, sarà apparso esistenzialmente lontano. Davvero, è arduo immaginarsi Rachele nel bel mezzo di una crisi di *enthousiasmos* bacchico.

Tuttavia, il ricco e interessante materiale offerto da Angela Ida Villa potrebbe essere letto in maniera più profonda ed efficace, su cui ritornerò in seguito.

Francesca Nassi

Sempre attingendo alla classicità, Francesca Nassi propone invece una spiegazione più prossima alle sfumature erotiche del testo:

⁵⁵ Mattesini (1984), p. 197.

Rachele è in fondo una moderna Proserpina, che precipita nell'Ade affascinata da un fiore fatale. È rincorrendo questa attrazione innominabile e indescrivibile, questo stato onirico dalle sfumature erotiche e mortali, che Pascoli intesse la trama di uno dei poemetti più intensi dal punto di vista simbolico⁵⁶.

Difatti, la dea sprofondò nell'inferi dopo avere annusato un narciso e cedette alle nozze con Ade non prima di avere assaggiato il melograno, frutto infero dolce come il miele: così riferisce l'inno omerico *A Demetra*, 7-17. Il parallelo convince, tuttavia non basta ancora.

Giorgio Barberi Squarotti

La linea interpretativa prevalente del poemetto, già anticipata cursoriamente da Luigi Pietrobono, è quella che identifica nel fiore il simbolo dell'eros⁵⁷: vi ha insistito soprattutto Giorgio Barberi Squarotti, con delle osservazioni non sempre comprese dai colleghi e giudicate quasi scabrose⁵⁸. La digitale esprime allora i turbamenti, gli

eccitamenti dei sensi...chiusi in sé, nell'intatto ancora e geloso ambito interiore, fra presentimento e compiacimento sempre un po' peccaminoso e insistito, in un complesso di eccitazioni a vuoto, che ricadono su di sé, avendo di fronte il divieto del rapporto, la costrizione, la limitazione a sé e al "nido",

tipici di quella fase tra infanzia e adolescenza che apre alla sessualità. Il fiore simboleggia allora la donna, ma qui possiede anche una connotazione fallica e traduce i fantasmi dell'inconscio:

Certo, mai come in Digitale purpurea il Pascoli è giunto a dire più effabilmente la sua interpretazione morbosa, fa attrazione e ripulsa, del fatto sessuale, la sua concezione solitaria, priva di rapporto con l'altro da sé, dello sfogo amoroso, chiuso tutto in sé⁵⁹.

⁵⁶ Nassi (2009), pp. 125-126; Nassi (2005), p. 208.

⁵⁷ Pietrobono (1962), su *Digitale purpurea* pp. 83-89. Il commento è piuttosto scarno, tuttavia paragona il fiore «all'amore, che prima t'inebria e poi ti uccide» (p. 83) e rinvia a Didone e al IV libro dell'*Eneide*.

⁵⁸ Barberi Squarotti (1962a), pp. 59-63. Barberi Squarotti è stato criticato, ad es., da Trombadore (1978).

⁵⁹ Barberi Squarotti (1962a), pp. 60 e 62.

Quando Barberi Squarotti parla di «erotismo introverso, onanistico» non allude a onanismo in senso oggettivo, quanto al ripiegamento su di sé, in quanto l'eros di Rachele è solipsistico, non si concretizza nel rapporto a due. Questa interpretazione appare particolarmente incisiva, perché coglie il cuore dell'atteggiamento pascoliano di fronte all'amore: il finale «si muore!» allude quindi a un eccesso di piacere, che non si prolunga nella relazione e nella vita, bensì si ripiega sterilmente su se stesso e porta alla morte.

Più oltre, Barberi Squarotti tratteggia una visione complessiva della poesia di Pascoli⁶⁰, secondo cui la rappresentazione raddoppiata degli eventi esemplificata in questo poemetto è «la prova del prevalere dell'immaginario sull'avvenimento, del sognato sul reale». La dimensione onirica, cui, si è visto, allude Francesca Nassi, è pertanto onnipresente in Pascoli e crea il suo tipico discorso spezzato, ambiguo, talora persino confuso nella sua sovrapposizione di piani, specie temporali. Spazio e tempo si annullano nell'attimo puntiforme della visione, dell'evocazione, tutt'altro che realistica.

Perciò il critico ritiene, in modo più convincente di Getto, che la tipica regressione infantile di Pascoli sposti nel passato del convento la successiva colpa di Rachele: si tratterebbe di una forma di rimozione, di un disperato tentativo forse anche di espiazione; in realtà, proprio questa regressione renderebbe impossibile il ritorno alla dolcezza intatta di quel sereno nido d'infanzia (tant'è vero che Maria è tornata in visita al convento, Rachele no⁶¹). Il fiore pare caricarsi allora di tutti i turbamenti posteriori, dell'inquietudine dell'inconscio. Il lato più interessante dell'interpretazione di Barberi Squarotti, che riprenderemo, è la qualità onirica che egli legge nel poemetto e nell'intera produzione pascoliana, l'illogica "arbitrarietà" onirica che risulta

⁶⁰ Barberi Squarotti (1962b); la citazione proviene da p. 142 (poi pp. 153-160).

⁶¹ *Ivi*, p. 155.

*dall'accumulo di dati tanto accentrati intorno al motivo fondamentale dettato dall'inconscio quanto sciolti da ogni continuità, pure associazioni mentali, che proseguono fino alle conseguenze estreme della confusione [...] dati esterni, oggettivi, strappati dalla loro continuità e ragionevolezza logico-spaziale e temporale*⁶².

In Pascoli, la dimensione onirica, immaginativa, rinvia all'inconscio e appare la verità prima, anche se deve per forza scomparire a fronte della vita quotidiana; dato però che il sogno è effimero, pure spingendo verso l'oltre, finisce per spingere verso il nulla, verso la morte e risulta una sconfitta, un'alternativa illusoria.

Elio Gioanola

Particolarmente attento alla dimensione erotica del testo e a quella dell'inconscio è anche Elio Gioanola, che individua una divaricazione tra il contenuto della lirica pascoliana (ispirato dalle vicende biografiche e psicanalitiche) e lo squisito livello formale, «tra l'informe dei contenuti e il rigore dell'elaborazione» stilistica. Troviamo infatti, da un lato l'inconscio tumultuante del poeta, dall'altro una rielaborazione tanto raffinata che

*tanto più alta è la sublimazione stilistica quanto più forti sono le esigenze profonde [...] (Pascoli) ha costruito un prodigioso edificio simbolico, proiettandovi come mai altrove i fantasmi del suo tormentato erotismo, per cui in questo senso possono dirsi "inventati" entrambi i personaggi*⁶³.

Il dialogo tra le due fanciulle (che non sembra neanche un dialogo, ma un avvicinarsi di monologhi) non procede verso un accrescimento di informazione, anzi: esso è privo di connotazioni realistiche («fin dall'inizio ha tutte le caratteristiche di una situazione mentale») e orbita ossessivamente intorno alla digitale purpurea, che affiora al di sotto di tutte le pacifiche, rasserenanti immagini del convento⁶⁴. La fascinazione del fiore prende entrambe,

⁶² *Ivi*, pp. 163-164.

⁶³ Gioanola (2000), pp. 126 e p. 134.

⁶⁴ *Ivi*, p. 136.

anche l'innocente Maria, avvolge di sé tutta l'atmosfera della poesia, la impregna di una sottile tentazione erotica; ma l'amore «regala anche la morte, che è la fine del desiderio, la perdita dell'innocenza infantile, la pena per l'infrazione osata...». Si tratta di «eros tutto intrusivo e privo d'oggetto e le fantasie in materia appaiono comunque bloccate a livello infantile»⁶⁵, in una sessualità regressiva, tortuosa e intrisa di sensi di colpa che, come vedremo, attrae non solo Rachele, ma persino Maria.

Gianfranca Lavezzi

La studiosa⁶⁶ si focalizza sul significato erotico del poemetto e perciò sul parallelo tra Rachele e la dantesca Francesca; quindi la digitale esprime l'eros che induce la morte con la sua fatale dolcezza.

Conclusioni provvisorie

La complessa storia interpretativa della *Digitale purpurea* porta quindi ai seguenti risultati:

- Una lettura "positivistica" del testo non rende giustizia alla sua fitta trama simbolica e lo impoverisce: non a caso, Chimenz, Di Benedetto, ma anche Getto, hanno finito per ignorarne l'intensa suggestione (nonostante che gli ultimi due abbiano segnalato svariati paralleli nella letteratura decadente coeva).
- A partire da un suggerimento lasciato in sospeso da Chimenz, nei lavori di Castoldi e Fumi si fa strada l'idea che il poemetto rappresenterebbe il richiamo dell'oltre, dell'"Ignoto", dietro cui si cela però la morte, il

⁶⁵ *Ivi*, p. 138.

⁶⁶ Lavezzi (2012); per il parallelo con Francesca, si vedano le pp. 84 e 89-91.

nulla. Questa interpretazione si salda alla bipartizione dei *Primi Poemetti* tra ambito georgico e ambito del mistero, della contemplazione, dell'assoluto, nonché al nichilismo pascoliano; tuttavia, tende a sacrificare un po' l'innegabile afflato erotico del poemetto, recuperato progressivamente da Castoldi nel corso dei suoi studi.

- La natura profondamente contemplativa della poesia pascoliana emerge ancora di più nell'interpretazione biblica di Perugi, Nadia Ebani e da cui riparte lo stesso Castoldi, incentrata sul nome di Rachele e sull'omonimo personaggio della *Genesi*. Rachele rappresenterebbe allora la vita contemplativa, ma non in senso cristiano, bensì in quello sconsolato del nichilismo pascoliano. Tuttavia, per quanto valida e sostenuta dal parallelo con i coevi studi dantistici di Pascoli, questa esegesi non sembra rendere giustizia all'eros sottile del testo; inoltre, il motivo "Rachele = vita contemplativa" non appare abbastanza centrale. Cioè, servirebbe un ipotesto biblico molto più pregnante.
- Lo stesso dicasi per numerosi paralleli evocati nei paragrafi precedenti: appaiono abbastanza secondari rispetto al cuore del poemetto. Quello con la vicenda di Proserpina introdotto da Francesca Nassi sembra più centrato, perché sviluppa il motivo dell'eros e del fiore fatale; ma ancora una volta non basta, anche perché, come già osservato, il livello di identificazione esistenziale con il mito antico rimane insufficiente. Tutti questi termini di confronto sono interessanti, ma illuminano il testo solo parzialmente: di certo nessuno ci svela che cosa ha visto Maria, o come dobbiamo interpretare la morte di Rachele.
- Becherini ha invece introdotto nella storia dell'interpretazione il fondamentale riferimento alla vicenda biografica di casa Pascoli e

soprattutto al traumatizzante matrimonio di Ida: infatti, come in molta poesia pascoliana, in *Digitale purpurea* lo spunto autobiografico è ineludibile.

- Forse l'apporto più interessante è quello elaborato da Barberi Squarotti (poi seguito da Gioanola), che insiste sulla qualità erotica ed onirica del testo pascoliano: un eros però regressivo, che non si apre al rapporto di coppia. Questa prospettiva ampia può tranquillamente convivere con lo stratificarsi di altre letture e intende la morte come effetto di un eros funereo: coglie sicuramente nel segno, ma rimane un po' vaga riguardo alla morte di Rachele.

La lettura di Paolo Zoboli

Per lungo tempo è rimasto invece in ombra l'ipotesto più significativo di *Digitale purpurea: Genesi 3*. Esso è un richiamo talmente potente, che è incomprensibile come ci sia arrivato, a mia conoscenza, solo Paolo Zoboli nel 2017 (oltre a chi scrive, separatamente). Vediamo adesso in dettaglio la sua interpretazione, che integrerò con osservazioni mie.

L'esegesi del poemetto a partire da *Gen.3*

Secondo Zoboli, oltre al rinvio a *Gen.3*, nel poemetto si avverte anche l'influsso del *Cantico dei cantici*, da cui deriva il motivo dell'*hortus conclusus*, e di *Inferno V*, il passo su Paolo e Francesca, questo rievocato più volte dai commentatori. Tuttavia, Zoboli è anche in forte debito con la linea interpretativa che sfrutta la biografia pascoliana.

A mia conoscenza, prima che in Zoboli un generico riferimento al brano genesiaco si rinviene solo in Maselli, che rinvia al peccato originale per

“isotopia”, cioè per analogia di situazioni; lo spunto non viene però approfondito⁶⁷. Io stessa, in un momento in cui non potevo assolutamente essere a conoscenza dello studio di Zoboli e, pressoché in contemporanea, avevo intravvisto l’ipotesto genesiaco tra le pieghe di *Digitale purpurea*, tanto da consacrarvi un breve studio sul *blog* che dedico ai miei studenti liceali. Quivi, in data 22 ottobre 2017, scrivevo⁶⁸:

Di certo, quella rossa digitale purpurea che affiora in mezzo all’erba e chiama tentatrice Rachele, in preda al turbamento, ricorda molto il serpente dell’Eden. Molte le analogie tra il racconto biblico di Genesi 3 e il poemetto: nei due casi, si tratta di una tentazione, il cui esito è nefasto, letale; la tentata è una donna, infine corrotta; la tentazione si manifesta in un giardino, apparentemente uno spazio chiuso e immacolato; in chiusura, a Adamo ed Eva “si aprirono gli occhi”, mentre Maria “vede”: questo parallelo conferma che l’atto di “vedere” è risolutore. Forse mette conto ricordare anche che la digitale purpurea si cela tra l’erba, proprio come un serpente; come il serpente è velenosa; del resto, nel corso della storia il peccato di Genesi è stato spesso interpretato in forma sessuale; e qui l’eros tentatore a danno di alcune inconsapevoli giovinette è evidente.

Come si noterà in seguito, alcuni spunti miei sono ben distinti da quelli di Zoboli: mi riprometto di approfondirli in un secondo momento.

La trasgressione del divieto (quello della madre maestra, implicito nella poesia) riecheggia quindi il peccato originale di *Gen. 3*. Secondo Castoldi, invece, questo collegamento non varrebbe, proprio perché il poemetto non cita esplicitamente il divieto impartito dalla madre maestra, tantopiù che Pascoli aveva una concezione morale ben diversa dal concetto cristiano di peccato⁶⁹. L’obiezione non è però conclusiva, data la messe di paralleli tra i due testi: anzi, *Digitale purpurea* è un letteralmente imbevuto di *Gen.3*. Del resto, Pascoli era comunque cresciuto in una famiglia cristiana, ne aveva assorbito lo spirito, per

⁶⁷ Maselli (1988), pp. 129-130. Stranamente, per spiegare l’immagine dell’*hortus conclusus* Maselli ricorre non al *Cantico dei cantici*, bensì a Lattanzio, *Inst.* 2,12,15, dove esso è immagine della Chiesa. In realtà, questo uso patristico dell’immagine si innesta sul canto biblico.

⁶⁸ Magri, (2017).

⁶⁹ Castoldi (2001), p. 31.

cui tutta l'atmosfera del poemetto tradisce un alone di trasgressione peccaminosa in antitesi con uno sfondo decisamente ecclesiale, i cui punti di riferimento rimangono forzatamente biblici; perciò, che il divieto venga ricordato o meno esplicitamente, rimane secondario.

Secondo Zoboli, dunque, la vicenda genesiaca e quella di *Digitale purpurea* si strutturano secondo la sequenza:

- Divieto.
- Tentazione (là un frutto, qui un fiore).
- Trasgressione.
- Punizione che porta alla morte.

Il diletto è entrato infine nell'hortus conclusus, ha tolto i sigilli al fons signatus; ha gustato il miele e ha bevuto il vino [...] e la soror/sponsa ricorda: «E fu molta la dolcezza! molta!» Poi, in Digitale purpurea, il miele, il vino, il latte dell'hortus del Cantico diventano repentinamente il fructus proibito del paradisum, e la trasgressione del divieto porta con sé l'annunciata pena di essa, la morte («morte morieris»): "E fu molta la dolcezza! molta! / tanta, che, vedi... [...] si muore!"⁷⁰

L'autore opera poi un secondo collegamento fondamentale: quello tra la *Digitale* e la vicenda della famiglia Pascoli. Come noto, raggiunta la posizione di docente Pascoli, si affannò a ricreare il "nido" con le sorelle minori Ida (di 8 anni più giovane) e Maria, detta Mariù (di 10 anni minore). Le due sorelle, dopo aver trascorso alcuni anni dalla zia materna Rita Vincenzi David, entrarono come educande nel convento delle Agostiniane di Sogliano al Rubicone, da dove tornarono dalla zia il 2 luglio 1882: solo nel 1885 i tre fratelli poterono infine riunirsi. Stranamente, il poeta ignorò invece i fratelli ancora vivi, Giuseppe e Raffaele, nei confronti dei quali si manteneva piuttosto critico e insofferente. Pascoli concepì per la sorella Ida, anche fisicamente molto somigliante alla

⁷⁰ Zoboli (2017), p. 196. Come ricorda l'autore, nel *Cantico dei cantici* la sposa viene indicata come "sorella" secondo l'uso egiziano, un segnale indubbiamente forte in riferimento alla vicenda di Giovanni e Ida Pascoli.

madre, un affetto pressoché esclusivo, spesso sospettato di tendenze incestuose, e ricreò con lei una sorta di famiglia in miniatura, in cui a Mariù spettava il ruolo di figlia; perciò, quando Ida sposò, il 30 settembre 1895, Salvatore Bagni (un matrimonio in seguito risultato infelice), il poeta non si riprese più. Sicuramente l'evento ravvivò in lui il trauma provocato dalla morte dei genitori, soprattutto della madre, e dallo sfascio del "nido" familiare. Così, a partire dal 1895, scivolò progressivamente nell'alcolismo, che lo avrebbe portato infine alla morte per cirrosi epatica; ogni tentativo di crearsi una famiglia propria fallì inesorabilmente. Non ha tutti i torti lo psichiatra Vittorino Andreoli nel reperire in questa vicenda le tracce di un complesso edipico irrisolto nei confronti della madre e rinnovatosi poi nel legame con la sorella Ida⁷¹.

Becherini afferma:

C'è qui [...] l'allusione al matrimonio di Ida, rimosso in Digitale quale fatto di morte, insieme espiazione e punizione della traditrice del nido. Le cause dell'associazione sostitutiva matrimonio/morte, oltre che nella condanna riparatrice (vera e propria vendetta poetica dell'«innamorato tradito», per usare la definizione del Salinari) e nella rimozione dell'eros come tabù, andranno ricercate nell'automatico accostamento delle nozze, rinnovanti la rottura del nido, all'assassinio del padre [...]. L'identificazione della scomparsa con la morte è poi una delle tipiche caratteristiche della psicologia infantile: la sorella se ne va, dunque muore (nel caso di Pascoli, la sua particolare storia presupponeva e quasi imponeva tale conclusione). Il finale «si muore» non andrà però decifrato come relativo univocamente al destino di Ida-Rachele. A rigore di grammatica, esso non avrebbe che due significati: uno, impersonale, bene attestato nell'opera pascoliana, suonerebbe quale una clausola gnomica indicante un concetto generale [...]; l'altro, più importante e segreto, sottintende un "noi", sarebbe un si muore in senso autenticamente collettivo, alludente alla definitiva disgregazione del «nido» come nucleo culturale, all'estinguersi di tutto un mondo di memorie, non solo quelle di Sogliano, ma l'intero patrimonio comune ai tre fratelli. Ricorderemo infine che secondo la nostra lettura della vicenda interiore del poeta [...] il matrimonio di Ida coincide con

⁷¹ Per la vicenda di casa Pascoli, specie in relazione al matrimonio di Ida, Maria Pascoli (1961), pp. 419-471; Zoboli (2017), e Andreoli (2006). Nonostante le molte piste interessanti, Andreoli si abbandona però troppo all'interpretazione psicanalitica, dando per sicuri fatti non accertati, come la consumazione dell'incesto o la personalità isterica di Maria. Anche se lo psichiatra ha compiuto un'indagine approfondita tra le carte del poeta e nella sua dimora di Castelvecchio, fornisce tuttavia solo in parte le fonti per il suo ragionamento.

l'inizio in Pascoli di un lento processo di autodistruzione: anche per questo, dunque, più o meno consciamente, si muore⁷².

In definitiva, il matrimonio di Ida porta la morte perché:

- Secondo una sorta di vendetta interiore auspicata inconsciamente da Giovanni, Ida espia con la morte il suo tradimento.
- Le nozze di Ida rompono il nido e ripetono l'assassinio del padre (il «si muore!», può essere letto come una I persona plurale).
- Nella psicologia infantile di Pascoli, la sorella che lascia il nido muore.
- Il matrimonio di Ida è per Pascoli l'inizio della fine e del decadimento che lo porterà alla morte con l'alcolismo.

Zoboli propone quindi il seguente schema⁷³:

Digitale purpurea	Famiglia Pascoli	Genesi
Giardino del convento	Nido familiare	Eden
Rachele	Ida	Eva
Fiore	Eros	Frutto proibito
Divieto della madre maestra	Divieto implicito di Giovanni	Divieto di Dio
Rachele prova la digitale	Ida si sposa	Eva mangia il frutto
Rachele non torna più in convento	Ida lascia il nido	Eva è cacciata dall'Eden
«Si muore!»	Muore il nido	La morte entra nel mondo

⁷² Becherini (1974), pp. 196-197.

⁷³ Zoboli (2017), ripreso da p. 197.

In sintesi:

Una condizione di edenica innocenza, l'attrazione irresistibile di un fiore misterioso – simbolo dell'eros – il cui profumo dà la morte, il turbamento del cammino proibito verso di esso, gli anni sconosciuti della donna, l'indecifrabile e perciò tanto più suggestivo "si muore!" finale⁷⁴.

Prima di proseguire, è bene però soffermarsi sistematicamente su alcune questioni specifiche poste da quest'interpretazione, incrementando le considerazioni di Zoboli con osservazioni mie.

Il giardino del convento come l'Eden

Nel poemetto, lo spazio del convento è un *hortus conclusus*, come quello del *Cantico dei cantici* 4,7 o come il giardino chiuso di Catullo 62,39 (*ut flos in saeptis secretus nascitur hortis*)⁷⁵: un ambito virgineo, puro, segreto. Paolo Zoboli riparte da questa immagine per collegare *Digitale purpurea* a *Genesi* 3:

Il giardino del convento di Sogliano rappresenta dunque l'Eden, una condizione di innocenza anteriore al peccato che si identifica con l'infanzia ed è connotata dal bianco⁷⁶.

L'*hortus conclusus* del *Cantico dei cantici* è simbolo della verginità dell'amata, di un amore, perciò, esclusivo. Del resto, la stessa invocazione finale "Vieni! Vieni!", pare un rovesciamento di quella rivolta alla *sponsa* in *Cantico dei cantici* 4,8 e 7,12 - in realtà, un'esortazione che lo sposo ripete spesso alla sposa. In definitiva, lo scenario del poemetto è uno spazio protetto, caratterizzato da purezza e innocenza verginali, in cui la digitale irrompe come un corpo estraneo e dal fermento conturbante.

⁷⁴ *Ivi*, p. 198.

⁷⁵ Sanguineti (1971), p. 208 e Zoboli (2017), p. 206, n. 67.

⁷⁶ Zoboli (2017), p. 193.

Il serpente

La digitale – e questo è un aspetto apparentemente sfuggito a Zoboli – corrisponde quindi al frutto proibito, ma anche, come osservavo nel mio *blog*, al serpente: come quest’ultimo si acquatta tra la vegetazione, così la digitale attende in agguato appena fuori dal giardino del convento. Sicuramente, il fiore maledetto conserva un alone sinistro, subdolo, degno del rettile genesiaco: esso ha la funzione di tentatore e di tentazione ad un tempo, tentazione che si materializza anche nella voce finale («e dirmi sentia: Vieni! Vieni!»). In modo molto più evidente, la digitale è velenosa e letale come il serpente: entrambi arrecano e simboleggiano la morte a causa della tentazione che rappresentano e del loro veleno.

L’identificazione Rachele - Eva – Ida e la contrapposizione con Maria

Mariù spiegava Rachele come un personaggio di fantasia: di norma gli autori non le credono⁷⁷, ma ella ammise comunque di essere incarnata dall’omonimo personaggio; Maria è quindi la sorella “buona”, che non tradisce Pascoli e rimane accanto a lui, cercando di colmare le sue necessità affettive. A maggior ragione, nelle sue asserzioni Maria ha cercato di cancellare il ricordo di Ida⁷⁸. Perciò Maria, bruna nella realtà, viene “angelicata” nel poemetto, tanto da apparire bionda (come Ida e la madre). Si è già visto come la contrapposizione tra la bionda e la bruna perpetui un *topos* letterario; essa riguarda anche Rosa (bionda) e Viola (bruna) nel “romanzo georgico”⁷⁹; come ho già suggerito sopra, la trasformazione di Maria potrebbe risalire alla necessità di Pascoli di ripiegare affettivamente sulla sorella minore, presentata così come un modello di purezza

⁷⁷ Zoboli (2017), p. 205, n. 52 e *supra*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 198. Si veda Pascoli stesso nella *Mirabile visione* 147 (1901), sul paragone tra Eva e Maria.

⁷⁹ *Ibidem*

e verginità, alieno all'eros (come l'Eden – nido). Maria è nome che riecheggia la Madonna⁸⁰, pura per eccellenza, *hortus conclusus* tradizionalmente contrapposto nella patristica alla peccatrice Eva, cui è assimilata implicitamente Rachele (impiegare il nome Eva sarebbe stato troppo rivelatore). Rachele corrisponde quindi alla sorella "traditrice" Ida, che ha ceduto al matrimonio e all'amore. Esso ha infatti in Pascoli connotazioni funebri: il «fior di morte» rinvia al matrimonio di Ida e all'esperienza dell'eros coniugale, che, ad es. nel *Chiù*, Viola immagina in modo violento⁸¹.

Rachele, come Eva, come Francesca da Polenta

Un'altra peccatrice richiamata nel testo da precisi riferimenti testuali è Francesca da Polenta. Mentre Di Benedetto nega valore a questo collegamento⁸², Becherini sottolinea invece quanto esso sia pertinente e significativo⁸³. Ovviamente, la prospettiva di Di Benedetto tralascia la densa stratificazione simbolica di Pascoli, che attinge non solo al sostrato classico, ma anche a quello biblico, cristiano, dantesco e alla letteratura decadente contemporanea. Già Sanguineti aveva osservato il «tristo e pio» del v. 55, ripreso da *Inferno* 5,117⁸⁴; Ebani ricorda il «m'inoltraì leggiera» del v.68, che rinvia all'espressione «e paion al vento sì esser leggieri» di *Inferno* 5,75, detto di entrambi gli amanti⁸⁵. Insiste sul parallelo la Nassi, che rievoca, come Becherini, anche Didone⁸⁶.

⁸⁰ *Ivi*, p. 199.

⁸¹ *Ivi*, pp. 190-192.

⁸² Di Benedetto (1998), p. 103.

⁸³ Becherini (1984), p. 255-56, specie la 23.

⁸⁴ Sanguineti (1971), pp. 107-112; lo stesso Zoboli (2017), p. 195.

⁸⁵ Ebani (2005), p. 167.

⁸⁶ Becherini (1974), p. 255-56, n. 23; Nassi (2005), p. 211. Su Didone, a proposito di *Digitale purpurea* 67-68, ella richiama *Aen.* 4,167 *Fulsere ignes et conscius aether connubiis* (l'autrice però ha indicato per errore il libro VI).

La corrispondenza tra Rachele e Francesca è stata approfondita da Lavezzi, che ricorda come il personaggio dantesco fosse incluso nel progetto di una silloge di sonetti, la *Sylva mirtea*, ciascuno narrante le vicende di un'eroina morta per amore; tra di esse compariva anche Rachele moglie di Giacobbe, rimossa però significativamente nei ricordi di Mariù⁸⁷. Lavezzi individua un'altra messe di analogie tra *Inferno V* e *Digitale purpurea*, da quelle metriche (uso insistito dell'accento in quarta posizione) a quelle cromatiche (prevalere di bianco, nero e rosso)⁸⁸. Invece Zoboli ricorda che Rachele, al momento di delibare la digitale purpurea, era «sola» (in evidenza al termine del v.60) come i due amanti dell'*Inferno* dantesco («soli eravamo e senza alcun sospetto», vv.5,129).

Ora, a mia conoscenza, vari autori hanno indicato le riprese lessicali della *Digitale purpurea* da *Inferno V*, ma tutti si sono limitati a rilevare il parallelismo tra lo stato "peccaminoso" cui viene indotta Rachele dal fiore e quello adultero di Francesca. Tuttavia, c'è molto da aggiungere. Le analogie tra Rachele e Francesca sono molto più che testuali, sono strutturali; del resto, le spie testuali che rimandano a Francesca, confermano l'ipotesto genesiaco, perché l'analogia tra Francesca ed Eva è fortissima: come Eva, anche Francesca è una peccatrice e ha oltrepassato una frontiera morale, con un atto, in fin dei conti, di apparente entità ridotta (da un lato, il frutto; dall'altro «solo un punto fu quel che ci vinse», v.5,132⁸⁹); come Eva, anche Francesca è incorsa nella rovina e, letteralmente, nella morte a seguito del peccato, perché a causa dell'adulterio è stata uccisa con l'amante dal marito. Lo stesso è accaduto a Rachele. I paralleli testuali sopra osservati disegnano un quadro ben preciso: al momento del peccato, Eva da un lato e Paolo e Francesca dall'altro sono «soli e senza alcun sospetto», cioè in una

⁸⁷ Lavezzi (2012), p. 84.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 90-95.

⁸⁹ Anche l'Ulisse dantesco ha oltrepassato il segno: Ebani (2005), p. 159.

situazione di innocenza, isolamento e vulnerabilità morale; e «sola» è anche Rachele. Quest'ultima, d'altro canto, si avvia «leggiera» verso la trasgressione, così come «leggieri» appaiono i due amanti in preda alla tempesta infernale; pure questa è un'immagine di vulnerabilità e inconsistenza a fronte del pericolo morale (nessuno ci dice che Eva andò «leggiera» verso il serpente e il frutto proibito, ma la sua inavvertenza e superficialità si può facilmente immaginare). Infine, a fronte dell'accaduto, si reagisce in modo «tristo e pio»: così Dante, così le due amiche che stanno per salutarsi. Osserva Francesca Latini: «Maria prova per Rachele la medesima commozione di Dante nei confronti della peccatrice infernale»; inoltre, Rachele «piange» sulla propria disgrazia, proprio come Francesca in 5,126⁹⁰. Tristezza e pietà sono reazioni ovvie a fronte della trasgressione, pietà verso chi si è rovinato commettendola, ma anche pietà nel senso religioso del termine, verso Dio. In definitiva, il richiamo a Francesca duplica la gravidanza del rimando implicito all'ipotesto genesiaco.

Il peccato dell'Eden come peccato sessuale e la digitale

A mio avviso, il parallelismo tra *Gen. 3* e *Digitale purpurea* verrebbe rafforzato dall'idea secondo cui il peccato originale ha avuto materia sessuale. Ora, esiste una lunga tradizione, già giudaica, secondo cui il peccato dell'Eden poteva essere inteso come colpa sessuale, anche se la linea ufficiale lo presentava come una ribellione a Dio. Soprattutto nell'apocalittica, si riteneva che Caino fosse nato dall'adulterio compiuto tra Eva e il serpente, identificato con l'angelo della morte Samael⁹¹; comunque, peccato edenico e sessualità vengono collegati spesso e

⁹⁰ Latini (2008), p. 162.

⁹¹ Aptowitzer (1922), pp. 128-131; Goldberg (1969); Dahl (1964); Magri (2006/7), pp. 91-95. Dahl (p. 72) spiega il fraintendimento di *Gen. 4,1* con la lettura: "Ho acquisito Dio come uomo". Dato però che il Tetragramma può celare anche l'angelo di Dio, si ritenne che Eva fosse rimasta incinta di un angelo, identificato con Samael.

volentieri in una lunga successione di testi ebraici di varie epoche. Per esempio, *Targum Ps. Jonathan Gen.4,1* considera Caino, in modo molto esplicito, come figlio del diavolo; invece, nel *Pirqé Rabbi Eliezer 21* (scritto rabbinico del IX sec.), l'albero dell'Eden rappresenta allegoricamente l'uomo e il giardino la donna, quindi la proibizione data da Dio alla prima coppia riguarderebbe il rapporto sessuale. Tuttavia, la donna sarebbe rimasta incinta del serpente, ovvero Samael (anche *PRE 14*). Analogamente si pronuncia *Zohar 1,36b* e *1,54a* (testo mistico di epoca medievale). In modo più generico, *Sotah 9b* (e così *Toseftah Sotah 4,18*) afferma che il serpente desiderò Eva e si propose di uccidere Adamo pur di averla; secondo *Jebamoth 103b*, *Abodah zarah 22b* e *Shabbath 145b*, tutti trattati talmudici, il serpente si congiunse a Eva infondendole il desiderio peccaminoso. Tuttavia, i rabbini tendevano a ignorare questa notizia apocalittica per evitare derive eretiche.

Ora, è improbabile che Pascoli abbia avuto accesso a questa letteratura: il poeta approfondì le proprie conoscenze bibliche senza conoscere l'ebraico, bensì a partire dalla *Vulgata*, dai Padri, greci e latini, dagli autori medievali e dalla Scolastica, soprattutto in funzione dei suoi studi danteschi⁹². Tuttavia, l'interpretazione sessuale del peccato dell'Eden è diffusa da secoli, fin dal giudaismo ellenistico: tendenze in tal senso sono percepibili in autori come Filone, Clemente Alessandrino, S. Ambrogio, S. Agostino, oltre che diffuse nel senso comune; e questo anche se la versione ortodossa ribadisce da sempre che il nocciolo del peccato è la superba ribellione a Dio⁹³. Perciò, a parte le sfumature sessuali che da secoli gli Occidentali percepiscono nella narrazione genesiaca - la sensualità con cui viene descritto il frutto, il fatto che Adamo ed Eva si scoprono nudi, che generino un figlio subito dopo il peccato ecc. -, Pascoli poteva ben avere orecchiato il motivo o averlo reperito nelle sue letture patristiche. Se quindi il

⁹² Mattesini (1984).

⁹³ L'illuminante saggio di Gerbi (2011), che ricostruisce la storia di questa idea.

significato più manifesto della digitale è quello erotico, ciò corrisponde perfettamente a quello attribuito da secoli al peccato originale, sia in certi ambiti dell'esegesi, che a livello popolare.

E Adamo?

Secondo Zoboli, in *Digitale purpurea* manca la figura maschile corrispondente ad Adamo: o meglio, lo studioso lo considera *sottinteso*, in quanto Adamo sarebbe da identificare con Giovanni stesso: sarebbe lui «l'ospite caro» che commuove le giovinette al v.36⁹⁴. Zoboli introduce così un parallelo suggestivo con l'esordio della prosa sul *Fanciullino*, in cui il poeta viene assimilato ad Adamo che dà il nome a tutte le cose⁹⁵. Tuttavia, prosegue Zoboli, Ida / Eva abbandona il nido, mentre Giovanni / Adamo no, tanto che non si sposerà mai.

Il poeta permane allora in una "fissazione infantile" di tendenza incestuosa per l'amore intra-familiare della sorella; Becherini rinvia così alla poesia *I due cugini*, del 1896 e confluita in *Myricae*, in cui il bimbo morto non potrà mai conoscere l'amore della cugina viva, che continua a crescere: una situazione analoga a quella di Pascoli stesso⁹⁶. Se il poeta non vuole lasciare l'infanzia, chiosa Francesca Nassi:

*La perdita dell'anima, il "peccato mortale", equivale per Pascoli all'allontanamento definitivo dalla propria infanzia e alla dimenticanza del "fanciullino"*⁹⁷.

⁹⁴ Per l'identificazione tra «l'ospite caro» e Giovanni, Latini (2008), p. 159; Lavezzi (2012), pp. 85 e 95. Latini rileva che Pascoli visitò le sorelle a Sogliano solo una volta, dopo la laurea (il 17 giugno 1882). Gioanola pensa che «l'ospite caro» sia Gesù Eucaristico e pare non rendersi conto che la scena descritta in questi versi (si pensi alle *grate*) è avvenuta in parlatorio e punta a un visitatore maschile in carne ed ossa: Gioanola (2000), p. 139.

⁹⁵ *Egli* (sc. il fanciullino – poeta) è *l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente: Il fanciullino 3*, pubblicato nella primavera 1897, quindi poco prima della *Digitale purpurea*, e Zoboli (2017).

⁹⁶ Becherini (1974), pp. 249-250.

⁹⁷ Nassi (2005), p. 211.

Secondo Zoboli, la morte si realizzerebbe invece non tanto nel lasciare il “nido”, cioè l’Eden, quanto nel rimanervi, imprigionati nell’infanzia:

Il “si muore!” di Rachele non è riferito a lei, ma al “nido” e a coloro che ancora si illudono di restarvi, a Giovanni e a Mariù [...] L’abbandono di Ida è la morte del “nido” perché ne spezza l’illusorio incanto, e il “nido” diviene la morte di coloro che vi restano⁹⁸.

Ancora più emblematica, secondo lo studioso, è la strana poesia *Per sempre!* dei *Canti di Castelvecchio*, che allude chiaramente alla situazione matrimoniale di Ida, dopo la nascita della figlia.

Così, si muore in maniera diversa a seconda del punto di vista. In questo quadro di eros regressivo e fissazione infantile, aggiungerei, non è allora anodino che la trasgressione di Rachele sia solitaria, senza Adamo: questi non compare da nessuna parte nel mondo esclusivamente femminile di *Digitale purpurea* e rimane evanescente anche se lo vogliamo identificare con «l’ospite caro» del v.36 (identificazione che lascia dubbiosa chi scrive). Vale la pena ricordare che Giovanni non visitò praticamente mai le sorelle in convento⁹⁹, abbandonandole letteralmente per alcuni anni. Il collegamento tra poemetto e *Genesi 3* ne risulta così rafforzato.

Il peccato di Rachele è solipsistico: eppure, le carte pascoliane abbondano di allusioni all’Adamo assente, che rafforzano il parallelo con *Genesi 3*, pur lasciando emergere le inevitabili differenze. Del resto, per quanto appaia lapalissiano, tanto nella Bibbia, quanto nel poemetto il peccato trae origine da una donna. Lei è la tentatrice (o, come Rachele, colei che si lascia sedurre dalla tentazione), lei è la prima a peccare e a introdurre la morte nello spazio chiuso e

⁹⁸ Zoboli (2017), p. 199.

⁹⁹ i ricordi di Ida, riportati in Lavezzi (2012), p. 85.

immacolato del giardino. Forse riemergono qui antiche tendenze misogine, note alla letteratura di tutti i tempi¹⁰⁰.

La morte

Nel racconto genesiaco, Dio proibisce l'accesso all'albero della conoscenza del bene e del male pena la morte. Il serpente, subdolamente, nega assolutamente che l'uomo morirà, anzi: consumato il frutto dell'albero, giungerebbe a una sapienza superiore. Tuttavia la trasgressione porta, se non alla morte immediata (il che parrebbe dare quasi ragione al serpente), a una situazione di morte: Adamo viene condannato alla fatica e alle privazioni, Eva a partorire nella sofferenza e ad essere dominata dall'uomo, entrambi, ben lungi dallo spazio protetto e immacolato dell'Eden, sono destinati infine a morire. Il castigo della morte, quindi, è reale, anche se si realizza in modo più ampio.

Poeta ambivalente quant'altri mai, Pascoli sembra memore di quest'ambiguità quando afferma che a causa della digitale purpurea «si muore». Come abbiamo visto, la storia dell'esegesi del poemetto ruota tutta intorno all'interrogativo su come si debba intendere questa morte sibillina: del resto, Rachele dice che *si muore* e poi *sembra viva*. Sicuramente, il poeta gioca su quest'ambivalenza in analogia al testo biblico, instillando attraverso di essa lo sgomento nel lettore e, al tempo stesso, velando la morte di suggestivo mistero. Così, come *Gen.3*, anche *Digitale purpurea* pare concludersi con una visione ambigua, oscura, misteriosa della morte: una realtà di portata talmente ampia da apparire infine inafferrabile. A questo mistero, come a quello dell'eros, risale buona parte della potenza evocativa del testo poetico.

¹⁰⁰ Per il motivo misogino in Occidente, spesso collegato al peccato originale, Delumeau (2018), cap. 10.

Un ultimo aspetto, tuttavia, deve essere preso in seria considerazione sulla scia di *Genesi* 3, come non mi pare sia stato fatto finora a sufficienza: l'importanza dell'atto del "vedere" nel poemetto: e questo è fondamentale per l'interpretazione sviluppata nelle prossime pagine. Già Garboli definisce l'iniziale "vedono" del v. 26 (ribadito in anafora al v.29) un «verbo – chiave»¹⁰¹; esso prelude al lungo *flash-back* della seconda parte sulla vita in convento. Secondo Ebani questo *incipit* "lapidario", un verbo isolato, crea un effetto di forte suggestione e mistero (idem per il "siedono" iniziale)¹⁰². Sia lei che Perugi rinviano perciò, sulla scia dei saggi dantistici di Pascoli, a *Purgatorio* 27,108, passo in cui il verbo è riferito alla già citata figura di Rachele (*Sotto il velame* Fonte prima I e soprattutto II, ma anche *passim*; *Mirabile visione Proemio*, XXVII)¹⁰³.

Come già osservato, Pascoli costruì una complessa lettura allegorica della *Divina Commedia* incentrata su *Genesi* 49 e su Rachele, simbolo della vita contemplativa, di contro a Lia, immagine della vita attiva; ma l'autore propugnava la contemplazione come valore centrale del suo universo poetico proprio attraverso l'opera dei *Poemetti*. Pascoli non si formò alla lettura della Bibbia tanto dagli Scolopi di Urbino, quanto durante i suoi studi danteschi, per cui l'approccio al testo biblico appare progressivo, occasionale in *Minerva oscura* e più frequente in *Sotto il velame* che, appunto, sfrutta molto il motivo di Rachele. Tutta la *Divina Commedia* è da lui vista alla luce della centralità della vita contemplativa: ma questo è anche il valore cui il poeta incoraggia gli esseri umani nella propria visione morale, di contro all'aggressività e all'avidità tipici della società contemporanea. Così, la dimensione contemplativa impregna di sé

¹⁰¹ Garboli (2002), p. 75.

¹⁰² Ebani (2005), p. 161.

¹⁰³ *Ivi*, p. 161; Perugi (1980-81), pp. 265-278.

l'ideale di vita ritirata e modesta, modellata su quella della campagna, proposta dai *Poemetti*, ma pure la poetica dell'autore e il suo socialismo umanitario, alieno alla violenza e intriso di un non trascurabile influsso evangelico¹⁰⁴. Tuttavia, la contemplazione di Pascoli, più che rivolta alle realtà celesti, si volge da un lato alla cultura, alla poesia, alla letteratura; dall'altro, alla memoria e, oserei dire, all'inconscio. Ed ecco quindi che il *vedere* della *Digitale purpurea* riguarda o i ricordi sognanti del passato delle due protagoniste, oppure svela quel passato in modo sconvolgente alla maniera tremenda e inattesa del finale.

Il verbo e il suo campo semantico ricorrono in modo singolare alla conclusione del poemetto. Rachele incoraggia Maria «Vedi...». Allora Maria «lo stupore / alza degli occhi», che Becherini considera un'ipallage¹⁰⁵. Secondo Ebani, alla fine, quando Maria «vede ora», questo è: «Un vedere nuovo, che non è più quello della visione, ma della conoscenza»¹⁰⁶.

Immediato corre il pensiero al testo biblico (*Vulgata*, *Genesis* 3,1-7):

*(1) Sed et serpens erat callidior cunctis animantibus terrae quae fecerat Dominus Deus. Qui dixit ad mulierem : « Cur praecepit vobis Deus ut non comederetis de omni ligno paradisi ? (2) Cui respondit mulier : « De fructu lignorum, quae sunt in paradiso, vescimur : (3) de fructu vero ligni quod est in medio paradisi, praecepit nobis Deus ne comederemus, et ne tangeremus illud, ne forte moriamur. (4) Dixit autem serpens ad mulierem : « Nequaquam morte moriemini. (5) Scit enim Deus quod in quocumque die comederetis ex eo, aperientur oculi vestri, et eritis sicut dii, scientes bonum et malum. (6) Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile: et tulit de fructu illius, et comedit; deditque viro suo, qui comedit. (7) Et aperti sunt oculi amborum; cumque cognovissent se esse nudos, consuerunt folia ficus, et fecerunt sibi perizomata*¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Mattesini (1984); molto insistito il motivo della contemplazione in Nassi (2005). Del resto, l'atmosfera di fine secolo era incline al risveglio religioso in reazione al positivismo.

¹⁰⁵ Becherini (1974), p. 257, n. 30. Forse potrebbe però trattarsi anche di una metonimia (l'astratto *stupore*, al posto del concreto sintagma *occhi stupiti*).

¹⁰⁶ Ebani (2005), p. 168.

¹⁰⁷ *Genesis* 3, *Vulgata Douay – Rheims* (2001-19).

Ho evidenziato in grassetto i riferimenti al campo semantico della visione e della conoscenza. Quando ad Adamo ed Eva «si aprirono gli occhi», capirono quanto avevano sbagliato e le gravissime conseguenze del loro peccato: scoprirono di essere *nudi*, cioè privati della dignità edenica. Non è solo visione, ma, in accordo con la cultura ebraica, anche *conoscenza*, come sostiene Ebani; però una conoscenza negativa, che segna un impoverimento, una degradazione, una forma di morte – tanto che poi l’angelo caccia i progenitori dall’Eden. La nudità poi richiama sicuramente, almeno nei lettori moderni, la dimensione sessuale. Maria, quindi, quando *vede*, diviene consapevole di qualcosa che prima le sfuggiva completamente, non solo del peccato commesso da Rachele, ma anche delle sue terribili conseguenze: e, in particolare, del «si muore!», coordinato per asindeto al *vedi*, ma che ne costituisce implicitamente l’oggetto. Tuttavia, come i progenitori si sono visti nudi, così Maria deve avere visto qualcosa di preciso, da cui poi dedurre il valore del peccato e delle sue terribili conseguenze. Di qui discende l’interpretazione mia e dei miei studenti, centrata su quel «vede ora» e sul suo oggetto «si muore!».

La nostra interpretazione – Prima parte

Il giorno 17 ottobre 2017, dopo la spiegazione del poemetto *Digitale purpurea* nella mia classe 5O del liceo scientifico "Antonio Roiti" di Ferrara, si è sviluppata un'appassionata discussione. Ai miei studenti ho rivolto la medesima domanda già ripetuta più volte in queste pagine: che cosa ha visto Maria? Ho quindi presentato la mia possibilità di interpretazione, che i ragazzi hanno arricchito con una loro lettura, ancora più convincente.

La mia esegesi: Maria *vede ora* che Rachele è morta. Difatti, le due amiche stanno per salutarsi con un «triste e pio...ultimo saluto», su cui cala un'atmosfera funebre; Rachele piange; dice «addio!»; poi parla con Maria, ma mantiene gli

occhi fissi nel vuoto, senza guardarla, come se fosse assorbita da chissà quale lontananza, lungi dalla realtà di quaggiù; infine, l'ultima parola, «si muore!», che, come osservato, risulta quasi un'oggettiva rispetto all'imperativo «vedi», spiegherebbe quel che ha finalmente compreso Maria fissando per la prima volta l'amica con sguardo indagatore. Rachele si comporta come uno spettro, è uno spettro; Maria se ne accorge solo alla fine.

L'idea era già stata evocata da Luigi Baldacci: secondo lui, il simbolismo pascoliano non rinvia tanto a un significato specifico, quanto a «reiterate e molteplici interrogazioni, destinate non già a restare senza risposta, ma forse con troppe risposte valide»¹⁰⁸.

Così, la *Digitale purpurea* presenta varie interpretazioni "alternative":

È lecito chiedersi a questo punto: Maria ha parlato con una morta? La forza della memoria è stata tale da evocare il fantasma?

Grazie al parallelo con la *Tessitrice* e con *Ultimo sogno*, Baldacci inserisce questo fantasma nella cornice del ricordo; sicuramente, la molteplicità delle interpretazioni possibili è un punto fermo nell'esegesi del testo.

Questa proposta interpretativa, per quanto affascinante, presenta però un'incongruenza di rilievo, osservata da Castoldi¹⁰⁹ e Di Benedetto¹¹⁰. Difatti, «Maria parla: una mano / posa su quella della sua compagna» (vv.23-24); e poi oltre, all'inizio della III parte, con una suggestiva sinestesia: «Un poco più le mani / si premono e l'una sa dell'altra al muto / premere», il che parrebbe contraddire l'idea che Rachele possa essere morta. Anzi: il motivo dello stringersi reciprocamente le mani da parte delle due fanciulle viene ribadito con una certa insistenza. Certo, Becherini aveva osservato finemente come questo atto appaia

¹⁰⁸ Baldacci (1971), p. XXXVII.

¹⁰⁹ Castoldi (2001), p. 36.

¹¹⁰ Di Benedetto (1998), pp. 109-111.

quasi «un gesto da seduta spiritica»¹¹¹, che incoraggia il riemergere dei ricordi; la concretezza di questa stretta pare svanire tra le nebbie del passato. Castoldi aggiunge sottilmente:

*Nulla ci costringe a collocare nel presente il muto premere delle mani delle due donne
[...] unico residuo della loro fisicità*¹¹².

Proprio in forza di queste osservazioni, Castoldi dà ragione a Baldacci: può anche sembrare che le due fanciulle si stringano le mani nel presente, ma è un gesto evanescente, la cui concretezza viene inghiottita dai ricordi, dai sogni, dal sovrapporsi di presente e passato. Tuttavia, la contraddizione, per quanto sfumata, rimane, specie se la scena è ambientata nella vita quotidiana.

Certo, da una lirica non ci si deve attendere la regolare coerenza di un'equazione matematica e la caratteristica ambiguità pascoliana può avere indotto il poeta a seminare tra i versi indizi discordanti e ambivalenti; tuttavia, il dettaglio fa problema, specialmente a fronte del retaggio classico tanto amato da Pascoli. Infatti, nella letteratura greco-latina, da *Odissea* 11,206-8 (il tentato abbraccio tra Ulisse e la madre Anticlea nell'Ade), ad *Eneide* 6,700-2 (Enea col padre Anchise nei Campi Elisi), fino a *Purgatorio* 2,76-81, dove Dante tenta vanamente di abbracciare l'amico Casella, il contatto fisico tra un vivo e un morto è impossibile. Peggio: nella conferenza *L'era nuova*, pubblicata postuma nei *Pensieri e Discorsi* (1914), dopo che il poeta ha presentato il sogno di Patroclo ad Achille, afferma esplicitamente:

*Il vostro amato morto, la vostra madre, il vostro padre, non li potete abbracciar più,
quando son morti... Non si abbraccia l'aria, il fumo, l'ombra. I morti tornano a noi, ma
in sogno soltanto, e da qual delle due porte essi escano, o da quella che è d'avorio, come
i denti, o da quella che è di corno, come l'occhio, parlano bensì e si vedono; ma non altro:
non si toccano.*

¹¹¹ Becherini (1974), p. 254, n. 14, qui citata; Barberi Squarotti (1962b), p. 157, n. 1.

¹¹² Castoldi (2003), p. 199.

Il poeta nega che si possa toccare o abbracciare un morto persino in sogno: difficile quindi che Pascoli possa avere inserito un'incongruenza così vistosa nel suo testo, anche se l'idea che Rachele sia un fantasma si attaglia troppo bene a quel «Vedi...si muore!». Tuttavia, i miei studenti hanno trovato un'altra soluzione, più convincente, esposta qui di seguito.

La nostra interpretazione – Seconda parte

A questo punto viene in aiuto alla docente la sua classe 5O, con una sua propria esegesi: alla discussione hanno collaborato in particolare quattro studenti, che ora frequentano l'Università: Sofia Dolzani (Giurisprudenza), Dario Bignozzi (Matematica), Francesco Fortini (Economia), Mattia Vitali (Ingegneria). Fondendo insieme i loro suggerimenti, siamo arrivati a quanto segue.

Rachele è morta (come nella mia interpretazione), ma questo è un *sogno*. Difatti, nell'atmosfera sospesa e irrealistica di un evento onirico, ogni incongruenza verrebbe meno. Allora, ho aggiunto subito io, solo in sogno può accadere che Maria si accorga soltanto all'ultimo che l'amica, cui prima stringeva le mani, è in realtà *morta*. E, aggiungo ancora io, nella poesia si osserva una strana concentrazione del tempo: il passato del convento, rievocato nel sognante *flash-back* della seconda parte, sembra quasi presente; pare che Rachele abbia provato il fiore velenoso anni fa e, al tempo stesso, poco fa, tanto che muore ora; insomma, ci si sposta continuamente dal presente (un presente del resto vago e ambiguo) ai *flash-backs* del passato e il tempo non scorre in maniera consueta, ma a salti, proprio come in sogno¹¹³. Inoltre, osservano i ragazzi – e ciò è fondamentale per oltrepassare la difficoltà posta dal contatto delle mani – il sogno è del tutto

¹¹³ Barberi Squarotti osserva a proposito del *vedono* iniziale: «L'unico tempo intorno a cui si apprende questa serie di spazi immaginati è dato dalla dichiarazione dell'evocazione iniziale, da cui rampolla l'intero sogno»; Barberi Squarotti (1962b), p. 157.

soggettivo, quindi quella stretta tra le due ragazze svanisce tra le suggestioni individuali. Non ha alcuna consistenza reale, è solo un'impressione onirica.

Di più: sempre secondo i ragazzi, il sogno sarebbe un *sogno di Maria*, colei che compie la presa di coscienza finale; ma se Maria sta sognando, Rachele, oltre ad essere una proiezione di Ida, potrebbe essere anche *una proiezione di Maria stessa*, delle sue paure e dei suoi desideri repressi. Rachele esprimerebbe allora il desiderio inconfessabile di Maria di provare la digitale (cioè l'eros), per cui la fanciulla prova un misto ambivalente di paura e attrazione. Nel sogno Rachele rappresenterebbe quindi non solo il fascino del proibito, ma anche le conseguenze del peccato, quindi la paura di Maria per la trasgressione e le sue conseguenze. Rachele, insomma, sarebbe una visione onirica, che riassume in sé le emozioni e i fantasmi di Maria; e ciò non contraddice per niente il fatto che Rachele incarni anche Ida opportunamente mascherata, anzi.

Argomentazione - L'andirivieni temporale

Vediamo ora gl'indizi a sostegno di quest'esegesi, che converge con la polisemia pascoliana. Ho già spiegato la fondamentale importanza del campo semantico della vista, in parallelo con *Gen. 3*. Il primo punto qui è invece il succitato, strano andirivieni cronologico del poemetto, che pare veramente frutto del confluire onirico di diversi piani temporali. Già Castoldi rilevava il «totale disorientamento dei tempi verbali, nel quale passato e presente spesso si confondono». Perciò, ogni gesto delle due donne «sfugge a una precisa connotazione spazio – temporale e nulla può provare della loro effettiva condizione»¹¹⁴.

¹¹⁴ Castoldi (2001), pp. 36-38 e Castoldi (2003), p. 198, qui citato.

Castoldi osserva l'impiego di indicativi presenti dal valore diverso (alcuni proiettati nel passato, altri atemporali, come il finale «si muore!») assieme a passati remoti, come il «sorrise» del v.35, ma non pare rendersi conto del fatto che questo confondersi di passato e presente «in un'unica e indistinta temporalità» è reso possibile soprattutto dallo sfumare delle sensazioni le une nelle altre.

Nello specifico, la segmentazione temporale del poemetto rivela questo:

1. Nella prima parte, troviamo un'iniziale descrizione delle due fanciulle (vv.1-5), cui si sovrappone il loro dialogo, quasi di respiro teatrale¹¹⁵, evocatore di ricordi lontani. Ma al centro di questa rievocazione incombe la digitale purpurea, che fa già avvertire fin nel presente il suo effetto malefico, convogliato dall'olfatto e dal gusto: «un miele / che inebria l'aria; un suo vapor che bagna / l'anima d'un oblio dolce e crudele».
2. La seconda parte è preparata dall'ultimo verso della prima, «e l'una e l'altra guardano lontano», uno sguardo sperduto verso l'orizzonte, preludio di un lungo *flash-back*: in esso, le intense sensazioni che emergono dal passato si avvertono con forza nel presente, come se fossero ancora attuali («Vedono. Sorge nell'azzurro intenso / del ciel di maggio il loro monastero...»; «Vedono; e si profuma il lor pensiero / d'odor di rose e di viole a ciocche...»). Il cielo è azzurro intorno a Maria e Rachele adulte; ma i ricordi affiorano dal passato in quell'azzurro e con essi le sensazioni che li contraddistinguono: il panorama del monastero, il profumo dei fiori del suo giardino, la salmodia e le

¹¹⁵ Osservazione di Nassi (2005), p. 206. Lavezzi individua alle origini del poemetto l'idea di un sonetto sulla digitale, ma anche di un colloquio in versi tra due compagne di collegio; ammette però che lo desume da labili indizi: Lavezzi (2012), pp. 81-82.

musiche d'organo, gli sbuffi d'incenso. Il *flash-back* si conclude però con la visione sinistra della digitale purpurea, vivida, sanguigna, che con «l'alito ignoto [...] di sua vita» invade il presente, per costituire il fulcro della sezione successiva.

3. La terza parte segna il ritorno al presente, ma al momento degli addii Rachele introduce un suo proprio *flash-back* in cui rievoca, con immagini molto vivide e ancora una volta ricche a livello sensoriale («le cetonie verdi [...] l'odor di rose e viole / a ciocche [...] il languido fermento [...] soffi di baleni [...] molli terrapieni / erbosi [...] e fu molta la dolcezza!») la sera fatale in cui delibò la digitale purpurea; entro questo ricordo se ne inserisce un altro, più breve, sul sogno notturno che l'aveva turbata la notte prima. Infine, il poemetto si chiude con un brusco ritorno al presente (un presente però evanescente come un sogno), al momento della misteriosa presa di coscienza di Maria. Ma anche questa presa di coscienza è convogliata dalla visione.

Come è evidente da questa disamina, l'andirivieni tra i vari piani temporali è facilitato soprattutto dalle intense sensazioni evocate. Sono le sensazioni - visive, uditive, olfattive e tattili, ma anche gustative – che danno il la alle oscillazioni del pensiero e della narrazione, al continuo spostamento tra presente e passato, all'emergere dei ricordi. Barberi Squarotti ha rilevato che esse rivelano l'inconscio e manifestano il passato come «morbida esperienza dei sensi»¹¹⁶. Si tratta di uno *sdoppiamento* felicemente individuato da Francesca Nassi e caratteristico della

¹¹⁶ Barberi Squarotti (1962b), p. 156. Attento alle sensazioni, specie visive, anche Di Benedetto (1998), p. 107; Gioanola (2000), p. 141; secondo Becherini, il profumo dell'incenso prelude all'effetto eccitante della digitale, «in un'ambigua e decadente commistione di misticismo e sensualità»: Becherini (1974), p. 254, n. 17.

poesia pascoliana, la «giustapposizione dei luoghi ricordati a quelli presenti, la sensazione insomma di “vivere altrove”»¹¹⁷.

Affiora così il tema della memoria, del convergere tra presente e passato, scaturigine della poesia ed ispirato al motivo leopardiano della “doppia vista” (esposto, ad esempio, nello *Zibaldone*, 30 novembre 1828): in realtà Pascoli lo interpreta in senso simbolista, non come fonte di riflessione filosofica e di confronto esistenziale tra passato e presente, bensì come forma di «esplorazione dell'inconscio»¹¹⁸. E proprio per questo le immagini appaiono così vivide: la memoria ricompare, secondo la felicissima espressione di Francesca Nassi,

*nella forma della visione, cioè della ricomparsa istantanea del ricordo con un'immediatezza che cancella la distanza temporale*¹¹⁹

Il ricordo è così sensibile da cancellare «la distanza temporale». In tal modo, presente e passato convergono, si fondono l'uno nell'altro. A proposito dei luoghi dell'infanzia del poeta, specie San Mauro, Charlotte Gandi sottolinea che essi vengono spesso rievocati in un'atmosfera onirica mediante percezioni sensoriali (come il profumo dell'erba cedrina tanto amata da Pascoli).

*I luoghi reali dell'infanzia, tanto anelati e ricordati nelle liriche del poeta, progressivamente tendono a trasformarsi in miti e a perdere la loro componente materiale, quasi ad indicare che la felicità del ritorno sia, in realtà, una mera illusione, un'evocazione parziale di un tempo passato che non potrà essere ritrovato affatto*¹²⁰.

Questi luoghi appaiono spesso come sospesi tra memoria e sogno, impossibili da riafferrare nella realtà, come impossibile è tornare al passato. Sicuramente, questo vale anche per il convento di Sogliano al Rubicone dove hanno vissuto le due sorelle Pascoli, dipinto quasi come un paradiso, un Eden fuori dal tempo.

¹¹⁷ Nassi (2005), p. 41 e 206-215.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 63-66, qui p. 66.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 63.

¹²⁰ Gandi (2019), p. 4.

Già Castoldi, rilevando la confusione dei piani temporali del poemetto era approdato a questa asserzione¹²¹: «Il colloquio di *Digitale* potrebbe sfuggire ai confini della realtà e leggersi come un sogno».

Ora, questa oscillazione continua tra sensazioni e piani temporali si inserisce alla perfezione nell'atmosfera onirica correttamente individuata dai miei studenti; tutto qui rimane sospeso.

L'atmosfera onirica

L'atmosfera sospesa è infatti il secondo punto che avalla una lettura onirica del poemetto. In Pascoli, poesia e sogno quasi si equivalgono: tanto che egli esordisce in modo molto suggestivo nella *Mirabile visione* 1 sui vari sogni narrati nella *Vita nova*: «La vita poetica di Dante comincia con un sogno».

Ferri si sofferma sulle atmosfere vaghe della lirica pascoliana, create attraverso stratagemmi come i punti di sospensione, l'indeterminatezza del linguaggio o l'allusività: sono sospese proprio tra realtà e sogno¹²². Maselli, d'altronde, aveva già rilevato l'ambiguità del discorso pascoliano e di *Digitale purpurea* in particolare, poemetto che si organizza a tal punto sull'ambivalenza e sulla polisemia da sfociare nella reticenza; una reticenza da non forzare verso un'interpretazione netta, che finirebbe per essere fuorviante e arbitraria¹²³. Ora, l'interpretazione qui proposta non intende tanto fornire una lettura univoca della *Digitale purpurea*, un'operazione non compatibile con la tipica natura stratificata della poesia pascoliana: al contrario, proprio identificare l'atmosfera onirica del

¹²¹ Castoldi (2001), p. 27.

¹²² Ferri (1998).

¹²³ Maselli (1988). Il critico pone sullo stesso piano "ambiguità" e "contraddizione" o, come appare dai suoi esempi, contrapposizione (per esempio, tra l'*hortus conclusus* e l'esterno), il che non è automaticamente lo stesso; è interessante però la sua osservazione che l'ambiguità pascoliana si nutre spesso di reminiscenze classiche.

poemetto ne esalta la polisemia. Ritenere che *Digitale purpurea* rappresenti un sogno rinvierebbe a una pluralità di significati.

L'autore che però meglio ha colto l'atmosfera onirica della poesia pascoliana è Barberi Squarotti. Se in Pascoli l'immaginario anticipa l'azione, d'altronde esso incrocia agevolmente il simbolismo. Pascoli, osserva il critico,

*non racconta mai una vicenda, racconta una serie di simboli che più o meno chiaramente sono legati da una stessa ossessiva presenza e angoscia della morte attorno all'uomo*¹²⁴.

Il simbolo principe di questo poemetto è il fiore: soprattutto la digitale riassume in sé l'antico binomio "amore – morte". La letteratura pascoliana è contraddistinta anzi da un fitto simbolismo, centrato sull'onnipresenza "ossessiva" della morte¹²⁵. La rappresentazione ben poco oggettiva, specie di *Digitale purpurea*, lascia prevalere sensazioni, suoni, illuminazioni, ricordi, visioni, con una sintassi dominata dalla paratassi, dall'accumulo, dalla mancanza di ordine logico; l'atmosfera è connotata da silenzio e immobilità, non dall'azione¹²⁶.

Secondo Barberi Squarotti, la voce che chiama Rachele alla fine è un «elemento tipico dell'evocazione onirica del Pascoli»¹²⁷, evocazione onirica che qui combacia con l'eros; e il finale del poemetto viene da lui definito un «sogno nel sogno», nutrito di sensazioni intense: espressione sibillina, che però indurrebbe a pensare a un'interpretazione analoga a quella qui presentata. Secondo lo studioso, la "rivelazione" finale a Maria, accompagnata non a caso da

¹²⁴ Barberi Squarotti (1990), p. 18. *Digitale purpurea* viene cursoriamente richiamata alle pp. 19-20.

¹²⁵ Sulla complessità della simbologia pascoliana, *ivi*, p. 24.

¹²⁶ Barberi Squarotti (1962b), p. 204.

¹²⁷ *Ivi*, p. 159. Il «Vieni! Vieni!» finale, che Rachele ode mentre s'avvia verso la digitale, richiama pure, oltre al *Cantico*, l'invocazione della sposa in *Apoc.* 22,17 (Ebani (2005), p. 167), ma il collegamento è poco significativo; più pregnante quello con il *Cieco*, in cui è la Morte che chiama così: Nassi (2009), p. 120.

un brivido, le farebbe capire l'epoca dell'adolescenza come lei, fino ad allora, nel suo candore, non l'aveva compresa: l'inconscio emerge e lascia trasparire tutte le ambiguità, i silenzi, le ombre di quell'infanzia rimpianta con tanta nostalgia, ma inesorabilmente perduta nella sua innocenza. Ma inconscio significa ancora dimensione onirica.

Conclude Francesca Nassi:

L'amore e la morte hanno in comune in Pascoli la natura onirica... il fiore è la proiezione onirica di un desiderio o di un timore di Rachele.

Ecco quindi che la situazione rimane sospesa in «uno stato di trapasso tra sonno e veglia, estasi e realtà, inconscio e coscienza»¹²⁸.

Il legame tra sogno ed aldilà

Tuttavia (e questo è il terzo punto) è solo in sogno che i morti ritornano dai vivi e possono comunicare con loro; in Pascoli sogno e aldilà appaiono quindi regolarmente associati e comunicanti. Perciò, è meno credibile la mia interpretazione originaria, secondo cui Maria si accorge che Rachele è morta nella realtà quotidiana; è preferibile invece quella fornita dai miei studenti, perché ricolloca il fantasma entro la sua cornice più appropriata, quella della realtà alternativa dell'inconscio e della sfera onirica.

Lo ribadisce il poeta stesso nella conferenza *L'Era nuova*: vale la pena ritornare alla citazione di cui sopra, desunta dal capitolo 7.

Il vostro amato morto, la vostra madre, il vostro padre, non li potete abbracciar più, quando son morti [...] Non si abbraccia l'aria, il fumo, l'ombra. I morti tornano a noi, ma in sogno soltanto, e da qual delle due porte essi escano, o da quella che è d'avorio, come i denti, o da quella che è di corno, come l'occhio, parlano bensì e si vedono; ma non altro: non si toccano.

Ma la poesia di Pascoli è piena di morti, che si comportano come Rachele:

¹²⁸ Nassi (2005), p. 209.

Né mancano nella poesia pascoliana altri enigmatici e inquietanti sorrisi, che sembrano nascondere la superiore coscienza di chi ha varcato una soglia di conoscenza e, pago della sua persuasiva e solenne verità, sorride benevolmente di noi [...] Tale è emblematicamente per Pascoli la condizione dei morti¹²⁹.

È possibile che questo sia un sogno di Maria? Assolutamente sì. Maria è viva e reale, a differenza della compagna “inventata”; è Maria che riceve la visita di Rachele, è Maria che compie la presa di coscienza; se la poesia ritrae un sogno, allora questo è molto probabilmente un sogno di Maria. Inoltre, la conclamata anfibolia pascoliana concorda con questa possibilità. Se Rachele non può essere un fantasma nella vita quotidiana – dato che stringe le mani di Maria –, può però apparire in una visione onirica. Del resto, avendo sperimentato il fiore, ella non può che essere morta – pure se la morte si può sperimentare in maniera mediata, come spiega *Gen. 3*. Pascoli lo afferma però a chiare lettere: i morti *non si toccano*. A rigore, non si potrebbero toccare neanche in sogno: il brano succitato allude alle porte del sonno di *Odissea* (XIX,562-67) ed *Eneide* (VI,893-97), attraverso cui i sogni escono dall’Ade, quelli veri dalla porta di corno, quelli falsi da una d’avorio.

Tuttavia, se questa non è una narrazione oggettiva (e quando mai in Pascoli si trova una narrazione oggettiva?), bensì lirico – soggettiva, in questo quadro le incongruenze sono non solo possibili, bensì anche inevitabili e benvenute, dato che alimentano la già più volte notata polisemia e suggestione poetica. Il poeta ci offre allora una descrizione *apparentemente quotidiana*, in cui le due fanciulle si stringono le mani più volte; essa però sembra sfumare nel clima del ricordo, nel passato. Insomma, perde consistenza reale. Al momento della rivelazione finale, Maria si rende conto che l’amica proviene da una dimensione altra, collocata oltre il vallo della morte: ingenuamente, non se ne era accorta prima e quella stretta delle mani si allontana ulteriormente dalla realtà a misura che prevale la nuova

¹²⁹ Castoldi (2001), p. 28; Castoldi (2003), p. 199.

dimensione di cui la fanciulla è violentemente resa consapevole. Non è una stretta di mani oggettiva: è lei che l'ha percepita. Ormai, il fermento sinistro della digitale purpurea è penetrato anche nel suo cuore.

L'esegesi diventa tanto più convincente se prendiamo in considerazione il nucleo fondamentale della proposta dei miei allievi: non solo il poemetto raffigura un sogno, ma il sogno fa emergere l'inconscio di Maria. La casta Maria può avere concepito desideri repressi? Sicuramente. Gioanola, ad esempio, osserva:

Le parole dell'innocente Maria sono fin dall'inizio inconsapevolmente poco intonate all'innocenza, dominate come sono dalle morbide compiacenze memoriali e dall'ansia di arrivare al tema che è la vera ragione dell'incontro, il fiore velenoso.

Così, persino "l'innocente Maria" rivela «desideri inconfessabili e infantili», un turbamento profondo¹³⁰, una curiosità morbosa per il «fior di morte».

Dal momento che la rivelazione ha raggelato ogni parola, l'innocente è messa di fronte alle conseguenze che lei stessa ha provocato col suo iniziale richiamo al fiore [...] Il "lungo brivido" è tanto di spavento per la pena conseguita al peccato che di affascinata emozione di fronte a quell'esperienza terribile e "dolce": ora "vede" e sa quanto in fondo già conosceva e non osava vedere, perché lei, in definitiva, non rappresenta una vera opposizione a Rachele, ma ne è semplicemente il doppio, e se la peccatrice conserva nostalgia per la verginità perduta, la vergine mantiene tutto il rimpianto per la dolcezza non provata del peccato¹³¹.

Le due fanciulle appaiono quasi come due facce della stessa medaglia e rinviano a Pascoli stesso, obbligato a un eros tortuoso, ripiegato su di sé. Il poemetto segna quindi il trionfo dell'ambiguità: non solo oscilla tra presente e passato, tra realtà e visione onirica, tra vita e morte, ma Rachele e Maria appaiono due risvolti dello stesso desiderio inconfessabile: una vi ha dato compimento, l'altra non lo ha sperimentato, ma ne è interiormente affascinata. Soprattutto, Rachele è morta, ma pare viva, oppure è viva, ma mostra atteggiamenti da morta,

¹³⁰ Gioanola (2000), pp. 136-137.

¹³¹ *Ivi*, p. 142.

per cui segni contraddittori ci inducono a chiederci instancabilmente se è un fantasma oppure no.

Entro questa prospettiva è possibile recuperare l'esegesi di Villa, fondata su genuine reminiscenze classiche di contesto dionisiaco; se un'epifania bacchica provocata dalla digitale purpurea è poco credibile, la spiegazione potrebbe invece essere più profonda. Tra le numerose forme di perdizione cui è esposta Rachele potrebbe celarsi pure il fantasma del vino e dell'ebbrezza, perché Pascoli stesso era alcolista. Dalle fonti si intuisce che il suo consumo di alcool si sia intensificato fin dall'epoca del matrimonio di Ida e che si abbandonasse al bere anche Mariù¹³². Di certo, Maria non sfuggiva all'ambiguità e ai desideri repressi che regnano sovrani nell'esistenza del poeta.

Il confronto con altri testi pascoliani può permetterci infine di rinvenire analoghe atmosfere sospese, in cui rimane incerto il confine tra realtà e sogno, tra vivi e morti, perché questi ultimi compaiono improvvisamente al fianco dei primi.

Confronti testuali

Nelle oniriche atmosfere pascoliane, i morti abbondano, a metà tra reale e soprannaturale: la stessa lirica iniziale di *Myricae*, *Il giorno dei morti*, insinua nella commemorazione dei defunti la visione di alcuni familiari del poeta; oppure, ne *Il morticino*, sempre nella stessa raccolta, una madre parla col bambino morto cui ha preparato delle babbucce per il suo lungo viaggio; o si veda anche il monologo indirizzato alla madre morta e inserito nella quotidianità di *Colloquio*, in cui la madre sembra quasi presente. Ne *I due cugini*, la fanciulla sopravvissuta continua

¹³² Andreoli (2006). La lettera consuetamente citata a questo proposito è quella di Pascoli a Mariù («Vado a letto piangendo con la testa piena di cognac») del 19 giugno 1895, all'epoca del fidanzamento di Ida: citata per esteso in Ruggio (1998), pp. 125-127.

a comunicare interiormente col cugino morto, tuttavia irraggiungibile per il suo amore; ne *La voce*, inserita nei *Canti di Castelvecchio*, il poeta ricorda i suoi difficili anni di gioventù, tra fame e carcere, anni in cui era guidato dalla voce della madre morta. La suggestione di queste poesie si sprigiona sempre dall'inquietante commistione di elementi realistici e irreali, onirici o soprannaturali, commistione che scaturisce dalla percezione soggettiva dell'io lirico: è quest'ultimo che mescola in modo confuso elementi dell'esistenza quotidiana con l'irrompere di segni oltremondani. Tuttavia, l'aldilà presentato da Pascoli non è affatto quello cristiano: è uno spazio bloccato, separato dai regni dell'oltretomba e dalla vita, ma che pare prolungare lo spazio quotidiano, come caratteristico di certe credenze animistiche arcaiche diffuse in Europa ancora in età moderna. Il confine tra vita e morte rimane oscillante, i morti possono influire sui viventi e rimangono sospesi tra dimensione spirituale e materiale: anzi, sopravvive alla dipartita una sorta di doppio del defunto, che continua per un certo tempo a visitare i luoghi in cui ha vissuto¹³³.

Ho deciso di focalizzarmi su alcune liriche celebri, sempre di *Myrica*, che presentano appunto un confine ambiguo tra realtà e sogno, tra vita e morte, a riprova che *Digitale purpurea* non può essere inquadrata semplicemente nella realtà quotidiana. Nella prima, *La Tessitrice*, l'io lirico ritorna alla "panchetta" dove si sedeva con la fanciulla tessitrice del titolo: e lei, sorridendo (con "pietà", alla maniera che abbiamo già visto tipica di morti), è ancora là che tesse in un'atmosfera fuori dal tempo e lo rimprovera per averla lasciata. La panchetta su cui entrambi sono seduti dovrebbe costituire un aggancio alla realtà; ma si tratta di una visione, come indicano chiaramente le ultime due strofe:

*E piange, e piange – Mio dolce amore,
non t'hanno detto? Non lo sai tu?*

¹³³ Delumeau (2018), cap. 2.

Io non son viva che nel tuo cuore.

*Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso
Per te soltanto; come, non so;
in questa tela, sotto il cipresso
accanto infine ti dormirò (vv.19-25)*

La rivelazione della morte della ragazza arriva solo alla fine della poesia, chiarendo che è stato tutto una visione scaturita dall'immaginazione del poeta. Difatti, particolare auditivo rivelatore, il pettine del telaio non suona più, il che desta il sospetto dell'io lirico (vv.15-16). La situazione è quindi molto simile a quella di Maria rispetto a Rachele nella *Digitale purpurea*: in entrambi i casi, la rivelazione finale rinvia alla morte.

Ne *Il bacio del morto*, l'io lirico rievoca le sensazioni lasciate da un sogno: i *solchi...nel cuore e un solco sul labbro* (vv.7 e 10), cioè la vescica che, secondo la credenza popolare, al risveglio indicava che si era stati baciati da un defunto¹³⁴. Anzi: l'io lirico afferma di avere sentito su di sé le lacrime del morto durante il sogno, di avere avvertito che il fantasma voleva baciarlo. Quindi, il poeta non esclude a priori il contatto fisico – sensoriale con i defunti, almeno in sogno, tutt'altro: del resto, *le sensazioni sono soggettive, per cui possono scaturire anche da qualcosa di irreal*. In maniera estremamente suggestiva, Pascoli lascia in sospeso addirittura l'identità dello spirito che lo ha visitato, sicuramente una persona amata, di cui lui ignora addirittura la dipartita: una lunga ridda di domande protrae il senso di indefinita ambiguità fino alla fine, quando il ricordo del sogno e la percezione dell'ombra passata paiono assorbiti dal lontano suono di una locomotiva.

In *Notte di vento*, un'altra ombra vaga abita la mente del poeta, le cui sensazioni trascolorano dal reale al preternaturale: l'urlo della bufera sembra l'ululo dei fantasmi e l'io lirico crede di avvertire bussare alla porta o veder

¹³⁴ Baldacci (1971), p. 144.

passare qualcuno in distanza: questo non è propriamente un sogno, ma, nel fosco della tempesta notturna, il poeta s'inganna ripetutamente sulla consistenza delle proprie sensazioni e pare sprofondare in un'allucinazione. Qui l'ambiguità regna sovrana: il poeta suggerisce implicitamente che i suoni della tempesta siano da interpretare altrimenti, ma mantiene questo suggerimento al livello di domanda, dubbio angoscioso. Anche questa lirica sottolinea come la parola poetica scaturisca dall'intensità (e ambivalenza) delle sensazioni soggettive. Di converso, in *Sogno*, il poeta crede di essere ritornato a casa sua, tra i suoi cari ancora vivi: chiede della madre, che nella visione sta preparando la cena, ma non la vede. Forse il sogno svanisce prima, ma è anche possibile che la consapevolezza della realtà riemerge e prevalga entro la visione onirica, reiterando, ma in senso inverso, la commistione di cui sopra.

Molto spesso l'atmosfera dell'"oltre" conferisce alla poesia di Pascoli la sua intensa suggestione, frutto di mistero, di senso del numinoso, dell'invisibile. Il parallelo più convincente per il nostro poemetto mi pare *Ultimo sogno*, poesia di una suggestione irripetibile:

*Da un immoto fragor di carriaggi
ferrei, moventi verso l'infinito
tra schiocchi acuti e fremiti selvaggi...
un silenzio improvviso. Ero guarito.*

*Era spirato il nembo del mio male
in un alito. Un muovere di ciglia;
e vidi la mia madre al capezzale:
io la guardava senza meraviglia.*

*Libero!... inerte sì, forse, quand'io
le mani al petto sciogliere volessi:
ma non volevo. Udivasi un fruscio
sottile, assiduo, quasi di cipressi;*

*quasi d'un fiume che cercasse il mare
inesistente, in un immenso piano:*

*io ne seguiva il vano sussurrare,
sempre lo stesso, sempre più lontano.*

La citazione integrale è necessaria per convogliare l'atmosfera ambigua ed evanescente della poesia, da cui si sprigiona l'intensità lirica di Pascoli: come già osservava Baldacci, essa sortisce da una molteplicità di domande e risposte. Difatti: cosa sono quei carri il cui rumore tormenta l'io lirico? Se, come pare chiaro, non si tratta di carri, da dove proviene questo rumore? Dalla malattia dell'io lirico? Dalla sua testa? Cosa significa l'improvviso silenzio? Come è possibile che la madre sia accanto al poeta e lui non se ne stupisca? E soprattutto: ma lui è veramente guarito? O sta sognando? O forse – come lascia intendere la chiusa – è morto? Di che genere è la libertà e guarigione che lui vagheggia? Si noti la naturalezza con cui Pascoli descrive la madre morta accanto a sé e l'atmosfera decisamente onirica della poesia, né più né meno che in *Digitale purpurea*, anche se Mariù ivi non è in fin di vita. Tuttavia, le sensazioni della fanciulla del poemetto sono decisamente soggettive, vaghe, come in sogno. In Pascoli, tutto sembra reale, ma non lo è.

Conclusione

L'esito di questo lungo percorso è volutamente ambiguo, in sintonia con l'anfibolia pascoliana e un'atmosfera onirica in cui (quasi) tutto è possibile. L'ipotesto fondamentale di *Digitale purpurea* è *Genesi 3*, cui aderiscono altri paralleli a corollario: *Inferno V*, il *Cantico dei cantici*, *Eneide IV* e così via; il testo biblico coagula così una ricca polisemia. D'altronde, l'interpretazione del testo risulterebbe riduttiva, se non tenesse in considerazione un'abbondante serie di fonti, precedenti e paralleli letterari, che s'intrecciano tra loro in modo caleidoscopico: anzi, è proprio questa stratificazione di rimandi che conferisce alla poesia pascoliana la sua suggestione evocativa, fortemente sensuale.

Così si delinea un'atmosfera di morbida trasgressione in cui si consuma il peccato di Rachele, un peccato in cui la digitale purpurea è tentazione, subdola istigatrice, mezzo, materia, castigo e simbolo, entro una cornice legata all'eros e alla morte. Rachele non può non morire, in qualche modo, dopo il suo errore: ma anche la morte qui si vela d'ambiguità, come già nella stessa *Genesi*. Inoltre, nel testo genesiaco grande importanza assume la vista; quindi, rispetto al ben noto interrogativo: "Che cosa ha visto Maria?", l'unica risposta possibile è: ha visto che Rachele è morta e così ha preso coscienza della gravità della sua trasgressione; ma una visione del genere è possibile solo in sogno.

Questo poemetto pertanto, solo apparentemente calato nel reale, fa ritornare una trapassata e manifesta i fantasmi e i desideri repressi della protagonista, l'"innocente" Maria; del resto, l'atmosfera onirica è comune nei versi pascoliani, così come la presenza di defunti nei sogni dell'io lirico. Inoltre, in questa poesia così intensamente sensuale, proprio dai sensi e dalle percezioni soggettive scaturisce una singolare commistione tra realtà e sogno, tra vita quotidiana e aldilà, che assorbe in sé ogni possibile incongruenza e fa sì che tutto resti ambiguo, persino lo stato di Rachele, persino la percezione di Maria. Rachele è morta e Maria infine ha visto: ha preso coscienza della potenza travolgente dell'eros e del suo ineluttabile intrecciarsi alla morte.

Annarita Magri

annaritamagri39@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Digitale (Digitalis purpurea), Antica Farmacia S. Anna dei Carmelitani Scalzi (2019)

Digitale (Digitalis purpurea), Antica Farmacia S. Anna dei Carmelitani Scalzi (2019), <<https://www.erboristeriadeifrati.it/glossary/digitale-digitalis-purpurea/>> (data di ultima consultazione: 19/11/2019).

Digitalis purpurea, Acta Plantarum (2007)

Digitalis purpurea, Acta Plantarum Scheda IPFI (Indice dei nomi delle specie botaniche presenti in Italia) (2007)

<[http://www.actaplantarum.org/flora/flora_info.php?id=2703Acta Plantarum](http://www.actaplantarum.org/flora/flora_info.php?id=2703Acta_Plantarum)>, (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Magri, *Il mistero della digitale purpurea* (2017)

Annarita Magri, *Il mistero della digitale purpurea*, blog *Il focolare di Annarita*, 22 ottobre 2017, <annaritamagri.blogspot.com/2017/10/il-mistero-della-digitale-purpurea.html> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Thomas Grey Archive (2000)

Thomas Gray Archive, Alexander Huber, Bodleian Library, Oxford University (2000), <<https://www.thomasgray.org/>>, in particolare <<https://www.thomasgray.org/cgi-bin/display.cgi?text=elcc>> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Genesi 3, Vulgata Douay – Rheims (2001-19)

Vulgata Douay – Rheims, Paul. B. Mann (2001-19),

<www.drbo.org/lvb/chapter/01003.htm> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Andreoli (2006)

Vittorino Andreoli, *Il poeta e lo psichiatra. I segreti di casa Pascoli*, Milano, BUR Saggi, RCS Libri, 2006.

Aptowtizer (1922)

Viktor Aptowitz, *Kain und Abel in der Agada, den Apokryphen, den hellenistischen, christlichen und muhammedanischen Literatur* (Veröffentlichungen der Alexander Kohut Memorial Foundation Band 1), Wien und Leipzig, R.Löwit Verlag, 1922.

Baldacci (1971)

Luigi Baldacci (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie*, Milano, Garzanti, 1994¹³ (I ed. 1971).

Barberi Squarotti (1962a)

Giorgio Barberi Squarotti, *Interpretazione della simbologia pascoliana*, in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, D'Anna, 1962, pp. 9-71.

Barberi Squarotti (1962b)

Giorgio Barberi Squarotti, *La metafora onirica*, in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina – Firenze, D'Anna, 1962, pp. 72-214.

Barberi Squarotti (1990)

Giorgio Barberi Squarotti, *La simbologia di Giovanni Pascoli* (Ghirlandina – I classici italiani del Novecento), Modena, Mucchi Ed., 1990.

Becherini (1974)

Odoardo Becherini (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi poemetti*, Milano, Mursia, 1974.

Caligaris (1967)

Pietro Caligaris, *Nota sulla "Digitale purpurea" del Pascoli*, in «Letterature moderne» 5 (1957), pp. 611-613.

Capovilla (2010)

Guido Capovilla, *Commenti alla poesia italiana di Pascoli. Breve rassegna*, in «Per leggere» 18 (2010), pp. 167-177.

Castoldi (2001)

Massimo Castoldi, *Il sorriso di Rachele. Rileggendo "Digitale purpurea" di Giovanni Pascoli*, in «Otto/Novecento» 3 (2001), pp. 25-46.

Castoldi (2003)

Massimo Castoldi, *"E l'una e l'altra guardano lontano". Motivi leopardiani nei Primi Poemetti*, in Giorgio Cerboni Baiardi – Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Seconda lettura pascoliana urbinata. Atti del Convegno di Urbino 21-22 maggio 1999*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 189-214.

Chimenz (1952)

Siro Chimenz, *Nuovi studi su G. Pascoli. L'amore – Il dramma della sua famiglia*, Roma, Ausonia, 1954³ (I ed. 1952).

Dahl (1964)

Nils A. Dahl, *Der erstgeborene Satans und der Vater des Teufels*, in Walther Eltester (a cura di), *Apophoreta. Festschrift für Ernst Haenchen*, Berlin, Verlag A.Töpelmann, 1964, pp. 70-85.

Delumeau (2018)

Jean Delumeau, *La paura in Occidente. Storia della paura in età moderna* (trad.it.), Milano, Saggiatore, 2018 (I ed. Paris, A. Fayard, 1978).

Di Benedetto (1998)

Arnaldo Di Benedetto, *Frammenti su Digitale purpurea nei Primi Poemetti*, in Giorgio Cerboni Baiardi - Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Lettura Pascoliana Urbinate, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 21- 22 settembre 1996)*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 97-112.

Ebani (2005)

Nadia Ebani (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi Poemetti*, Parma, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2005².

Ferri (1998)

Tiziana Ferri, *Allusività e reticenza nella poesia pascoliana*, in Giorgio Cerboni Baiardi - Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Lettura Pascoliana Urbinate, Atti del Convegno di Studi (Urbino, 21- 22 settembre 1996)*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 73-96.

Fumi (1985)

Elena Fumi, *Analisi di un racconto: i Primi poemetti*, in «Paragone», 430 (dicembre 1985), pp. 29 – 69.

Gandi (2019)

Charlotte Gandi, *Il paesaggio letterario di Giovanni Pascoli. San Mauro di Romagna: tra natura, ricordo e memoria*, tesina di Letteratura italiana moderna e contemporanea, discussa dall'autrice all'Università Ca' Foscari di Venezia (senza data),

<https://www.academia.edu/32230127/Il_paesaggio_letterario_di_Giovanni_Pascoli> (data di ultima consultazione: il 19/11/2019).

Garboli (2002)

Cesare Garboli (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie e prose scelte* (I Meridiani), Milano, Mondadori, 2002.

Gerbi (2011)

Antonello Gerbi, *Il peccato di Adamo ed Eva. Storia dell'ipotesi di Beverland*, Milano, Adelphi, 2011 (riedizione dell'originale; I ed.1933).

Getto (1957)

Giovanni Getto, *Su "Digitale purpurea"*, in *Carducci e Pascoli*, Bologna: Zanichelli, 1957, pp. 131-152 = Id., *Su "Digitale purpurea"*, in «Lettere italiane» 2 (1955), pp. 174-188.

Gioanola (2000)

Elio Gioanola, "E s'aprono i fiori notturni", in *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida* (Di fronte e attraverso 518), Milano, Jaca Book, 2000, pp. 125-142.

Goldberg (1969)

Arnold Goldberg, *Kain: Sohn des Menschen oder Sohn der Schlange?*, in «Judaica» 25 (1969), pp. 204-21.

Guglielminetti (1964)

Marziano Guglielminetti, *Un'ipotesi per "Digitale purpurea"*, in *Struttura e sintassi nel romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 161-167.

Latini (2008)

Francesca Latini (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie, II: Primi poemetti, Nuovi poemetti* (Classici Italiani), Torino, UTET, 2008.

Lavezzi (2012)

Gianfranca Lavezzi, *In principio fu la rima? Riflessioni su "Digitale purpurea", tra lingua e metro*, in «La lingua italiana» 8 (2012), pp. 79-97.

Magri (2006/7)

Annarita Magri, *La setta dei Perati*, tesi discussa presso l'Università di Friburgo, a.s.2006/7, Università di Friburgo, <<https://doc.rero.ch/record/232586/files/MagriA.pdf>> (data di ultima consultazione: 19/11/2019)

Maselli (1988)

Giorgio Maselli, *Intertesto antico in "Digitale purpurea"*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Bari», s. III, 9 (1988), pp. 125-131.

Mattesini (1984)

Francesco Mattesini, *Pascoli e la Bibbia*, in «Lettere italiane» 36 (1984), pp. 167-198
= Id., *Letteratura e religione. Da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1987
(Scienze filologiche e letteratura, 34), pp. 81-114.

Mineo (2003)

Nicolò Mineo, *L'intertestualità dei Primi Poemetti: la presenza dei classici greci e latini*, in Giorgio Cerboni Baiardi – Anthony Oldcorn – Tiziana Mattioli (a cura di), *Seconda lettura pascoliana urbinata. Atti del Convegno di Urbino 21-22 maggio 1999*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 79-104.

Nassi (2005)

Francesca Nassi, *Io vivo altrove: lettura dei Primi Poemetti di G. Pascoli*, Pisa, ETS, 2005.

Nassi (2009)

Francesca Nassi, *I Primi Poemetti di Giovanni Pascoli nell'elaborazione autografa*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» 12 (2009), pp. 105-51.

Nassi (2011)

Francesca Nassi (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi poemetti*, Bologna, Patron Editore, 2011.

Maria Pascoli (1961)

Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961.

Perugi (1980-81)

Maurizio Perugi (a cura di), *Giovanni Pascoli. Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980-1981 (2 voll.).

Peterlin (1971)

Maria Serena Peterlin, *Contributo al testo dei Poemetti pascoliani*, in «Filologia e Letteratura» 17 (1971), pp. 282-312.

Pietrobono (1936)

Luigi Pietrobono (a cura di), *Giovanni Pascoli. Poesie*, Milano, Ed. Scolastiche Mondadori, 1962³² (I ed. 1936).

Pokorny (1888⁴)

Aloisio Pokorny, *Storia illustrata del Regno vegetale secondo l'opera del dott. Aloisio Pokorny per Teodoro Caruel, Professore di Botanica nel R. Istituto di Studi Superiori in Firenze*, Torino, Loescher, 1888⁴.

Ruggio (1998)

Gian Luigi Ruggio, *Giovanni Pascoli*, Milano, Simonelli editore, 1998.

Sanguineti (1971)

Edoardo Sanguineti (a cura di), *Giovanni Pascoli. Primi poemetti*, Torino, Einaudi, 1971.

Trombadore (1978)

Gaetano Trombadore, *Disavventure critiche della "Digitale purpurea"*, in «Belfagor», 31 gennaio 1978, pp. 47-58.

Villa (2012)

Angela Ida Villa, *Pascoli spiegato da Pascoli. Dalle tombe egizie (1897-98) e dalla Lyra romana (1895) le tessere per approssimarsi alla soluzione del giallo del finale della Digitale purpurea (1898), circonfuso dell'«odore di rose e di viole a ciocche» dionisiache*, in «Otto/Novecento» 2 (2012), pp. 69-102.

Zoboli (2017)

Paolo Zoboli, *Due note pascoliane (su L'assiuolo e su Digitale purpurea)*, in «Quaderni del Cairoli» 31 (2017), pp. 184-209.

Interpreters usually view the end of Pascoli's Digitale purpurea as particularly mysterious: it is not clear whether the main character, Rachele, is dead, and how her death must be interpreted, but the symbolic meaning of the digitalis, the poisonous flower at the center of the poem, is not transparent altogether. The essay reviews the complex exegetical history of this text, its multiple strata of classical and modern sources, its complex symbolism, and goes deeper into its most recent and interesting interpretation, which explains it through the story of the original sin (Genesis 3). On this ground, the semantic field related to the sight appears basic and it is possible to propose a consistent answer to the aforementioned issues.

Parole-chiave: Pascoli; Poemetti; Genesi; fonti classiche; simbolismo