

# *Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae*

## Un carmen latino de Giovanni Pascoli

Silvia Acerbi

Universidad de Cantabria. Departamento de Ciencias Históricas  
Av. de Los Castros, s/n, 39005 Santander  
acerbis@unican.es

---

### Resumen

El argumento de nuestro artículo es el perfil humano y literario de un poeta del *Novecento* italiano, Giovanni Pascoli, del cual ofrecemos una breve presentación de su extensa y significativa producción en lengua latina. En particular examinaremos el carmen *Thallusa*, compuesto en 1911, premiado en el Certamen Internacional de Poesía Latina de la Academia de Ámsterdam en 1912, y publicado después de su muerte en el mismo año. De *Thallusa* ofrecemos una traducción en lengua castellana, la primera de la que tenemos constancia.

**Palabras clave:** Giovanni Pascoli, Carmina Latina, Talusa.

**Abstract.** *Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae. A Latin Carmen by Giovanni Pascoli*

The theme of our paper is the human and literary background of a great poet in the Italian *Novecento*, Giovanni Pascoli. We offer a brief presentation of his huge and significant production in Latin language. Particularly we shall study the carmen *Thallusa*, written in 1911, awarded in the International Competition of Latin Poetry by the Amsterdam Academy in 1912, and published in the same year after his author's death. We present a Spanish translation of *Thallusa*, the first one up to our knowledge.

**Key words:** Giovanni Pascoli, Latin poetry, *Thallusa*.

---

El objetivo del presente artículo es dar a conocer la obra latina de un autor hasta ahora escasamente conocido o ignorado en España,<sup>1</sup> quien por el carácter precursor de nuevas experiencias poéticas, constituye un nexo imprescindible entre la tradición literaria decimonónica y las nuevas corrientes poéticas del *Novecento* italiano: Giovanni Pascoli<sup>2</sup> (1855-1912).

\* Deseo dar las gracias a la Dra. María del Carmen Rubalcaba Pérez por la generosa e indispensable ayuda en la redacción en castellano de estas páginas.

1. Véase la breve *notizia* de Traina, 1993, p. 289.

2. Una útil introducción al universo poético y humano de Pascoli puede encontrarse en Luzi 1969, Debenedetti 1979, Barilli 1986, Pazzaglia 1999, y Capodevilla 2000.

A pesar de que hoy se discuta acerca de la calidad y el tono decadente de parte de la producción en lengua italiana de este poeta romañolo contemporáneo de Gabriele D'Annunzio, «el romanticismo clásico del Pascoli greco-latino», en palabras de Giosué Carducci (maestro amado y admirado por Pascoli, pese a sus divergencias políticas, religiosas e incluso literarias), es fuente unánime de aprecio y aceptación, en parte gracias a las espléndidas e insuperables ediciones críticas y traducciones realizadas por Alfonso Traina, quien ha dedicado fecundas décadas de estudio a los *carmina latina* pascolianos.<sup>3</sup>

No es de extrañar que los más apasionados admiradores del Pascoli latino se cuenten precisamente entre los filólogos clásicos, dispuestos a perdonar anomalías prosódicas y defectos estilísticos en favor de la originalísima reinterpretación del mundo antiguo que nos han dejado las páginas pascolianas, impregnadas del personal clasicismo «rebosante de ideas, de humanismo social y cristiano, que nadie más alcanzó»<sup>4</sup>, como ha escrito Manara Valgimigli, exquisito humanista que se encuentra entre los mayores conocedores de la poesía de Pascoli.

Criticados hace años por la pluma mordaz de Benedetto Croce, quien los consideraba ejercicios de erudito,<sup>5</sup> vistos por otros como «diversión de un experto literato» o «preciosismos de un poeta parnasiano y alejandrino», en todo caso *appendix* artificial y anacrónico de la historia literaria latina, los *carmina* son hoy, y cada vez en mayor grado, dentro y fuera de las aulas universitarias italianas, objeto de pasión y de estudio, como obra maestra, libre de los virtuosismos académicos de gran parte de la poesía neolatina, de un autor que tenía un concepto vivo de la cultura clásica que puede y deber ser útil socialmente, más allá de los límites de una árida filología.

Nacidos, por tanto, en el seno del filón clásico, amorosamente cultivado por el poeta hasta lograr la más perfecta y sutil sabiduría lingüística, los *carmina* ocupan todo el arco de la historia literaria de Pascoli, desde 1872 hasta 1912. Inspirados por el culto de la antigüedad clásica y por el profundo conocimiento que su autor tenía del mundo antiguo, se inscriben en la tradición humanística de versificar en latín, propia de una escuela neoclásica que tuvo gran difusión en Romaña desde finales del s. XVIII hasta finales del XIX, superándola, sin embargo, en originalidad. Sin duda la mayor parte de la poesía neo-humanística italiana de la primera mitad del s. XIX (Bartoli, Ficari, Gandiglio, Morelli, Pighi, Polidori) trasluce su influencia.

Giovanni Pascoli nace en San Mauro di Romagna (hoy San Mauro Pascoli) en 1855: los paisajes de su Romaña natal (la Romaña también de quien esto escribe), al mismo tiempo concreta e ideal, con sus campos solitarios, inmersos en un silen-

3. En relación a la extensa producción científica de Alfonso Traina sobre Pascoli, cf. las notas siguientes del texto y la bibliografía final. Citamos ahora, por considerarlos instrumentos indispensables, Felcini 1982, Traina 1982, p. 335-342, Pisani 1995, p. 233-268, Pisani-Paradisi 1997, p. 201-209, Paradisi 1999, p. 201-206
4. Valgimigli 1936, Id. 1937, Id. 1956, p. 1-16. Manara Valgimigli ha realizado además una bella edición de las obras en latín de Pascoli: Id. 1951 (reed. 1970).
5. Croce 1907, p. 1-31 y p. 89-109, ahora en Id. 1942, vol. IV.

cio insondable que invita al poeta a la contemplación y la melancolía, permanecerán siempre como escenario predilecto de su sensibilidad.

Tras una infancia y una juventud marcadas por las desgracias familiares (el padre es asesinado cuando regresaba del mercado de Cesena por unos sicarios nunca identificados, el 10 de agosto de 1867; la madre, una hermana y dos hermanos fallecerán poco después), a causa de las consiguientes dificultades económicas abandona su pueblo natal y la casa familiar, el 'nido' ya destruido. Después de una primera formación en el Colegio de los Padres Escolapios de Urbino, concluidos los estudios del liceo, se licencia en Bolonia en 1882 e inicia su carrera de profesor estatal, que le llevará a ejercer la docencia en Matera, Massa y Livorno (1887). Se inicia también su fama como poeta con la publicación de su primer libro de versos, *Myricae* (1892), la obra más impresionista de Pascoli, que contiene poesías por lo general breves, ligadas a imágenes del ambiente rural del San Mauro natal (un arado olvidado en el campo, un gorjeo de *capinera* en el bosque, temporales que mueren «con un dulce trinar en la húmeda tarde»...), y con las primeras victorias en el concurso anual de poesía latina de Amsterdam. En 1895 ocupa la cátedra de Gramática Griega y Latina de la Universidad de Bolonia, después, en 1897, es nombrado profesor ordinario de Literatura Latina en la Universidad de Mesina (en esta ciudad del estrecho ven la luz los ensayos dantescos *Minerva Oscura*, *Sotto il velame* y *La mirabile visione*) de donde pasó en 1903 a Pisa para enseñar Gramática Griega y Latina. Finalmente, en 1906, será llamado a sustituir a Giosuè Carducci en la prestigiosa cátedra de Literatura Italiana del *Alma Mater Bononiensis*.

Al volumen de *Myricae* suceden los *Primi Poemetti* (1897), composiciones de carácter más amplio, en forma de verdadera y propia narración cuyo tema de fondo lo constituye siempre la contemplación de la naturaleza, unas veces virgen, otras invadida por el tiempo humano y su acción, y los *Canti di Castelvecchio* (escritos en 1903, cuando el poeta ya se había trasladado, con su fiel hermana María, a Castelvecchio di Barga, en la toscana Garfagnana, que presentan una experimentación métrica y rítmica más audaz y una búsqueda de estructuras expresivas más complejas, y los *Nuovi Poemetti* (1909). El profundo conocimiento del mundo clásico, griego y romano, inspira a Pascoli sus *Poemi Conviviali* (1904), que bajo la forma de los antiguos *carmina* entonados en honor a los héroes durante los banquetes, cantaban las gestas de antiguos personajes provenientes de la historia y la mitología helénicas. Dentro de esta misma línea de poesía refinada y descriptiva, Pascoli compone los cantos de celebración dedicados a héroes contemporáneos o del pasado reciente, reunidos y publicados bajo el título *Odi e Inni* (1906). También son dignas de mención las antologías *Epos* y *Lyra*, dedicadas respectivamente al Virgilio épico y a la lírica de Catulo y Horacio.

Mientras la producción en 'romance' de sus últimos años, con tendencia a la poesía social (*Canzoni di Re Enzo* [1908], *Poemi Italici* [1911] y *Poemi del Risorgimento*, publicados de manera póstuma) y a la simbología literaria (*Rossini*, *Tolstoi*) parece perder intensidad, en los *carmina latina*, en particular en los *Poemata Christiana*, el gusto lírico más maduro de Pascoli se abre camino entre las densas reminiscencias clásicas ampliando la exploración de zonas recónditas y sensibles de la experiencia y del conocimiento humanos hasta situaciones histórica y espi-

ritualmente más complejas (el ocaso del paganismo agonizante, el alba del cristianismo naciente), dando las mejores pruebas artísticas, como demuestran *Pomponia Graecina*, *Fanum Vacunae* y, 'flos ultima', *Thallusa*.

Al *corpus* del Pascoli latino pertenecen treinta poemas compuestos a lo largo de cuarenta años, junto con unas setenta obras líricas y epigramas. Han sido además recuperados, en apuntes manuscritos del autor, versos dispersos o fragmentos de composiciones, la mayor parte en dísticos, hoy publicados prácticamente en su totalidad.<sup>6</sup> A pesar de que el poeta, nutriendo una aspiración confesa de obra unitaria, había ya pensado en una publicación de la serie completa de sus *carmina latina*, cuyo título debía ser *Roma*, esta tarea correspondió a los editores, especialmente los primeros, E. Pistelli (Bologna, 1917) y A. Gandiglio (Bologna, 1930), responsables también de haber articulado los *carmina* en seis ciclos temáticos (*Liber de Poetis*, *Res Romanae*, *Poemata Christiana*, *Hymni*, *Ruralia*, *Poematia et Epigrammata*), con primacía del criterio temático sobre el cronológico, el mismo que —lo demuestran apuntes autógrafos del autor hallados a pie de página en folios dispersos— el poeta romañolo tenía en mente. Pascoli pretendía describir «la vida romana de todos los tiempos, en todas las condiciones, tanto en la paz como en la guerra, en la tierra como en el mar, en lo político y en lo doméstico, en el campo y en la ciudad, sus poetas, sus artesanos, sus grandes y pequeños hombres y mujeres, el paganismo y el cristianismo, su origen y su final, aún no definitivo»; en fin, la «historia poética de Roma», en cuanto episodio de aquella «leyenda de los siglos» que el poeta consideraba como el «poema de la psique humana»<sup>7</sup>.

Al *Liber de Poetis* pertenecen once poemas: *Veianus* (1891), *Phidyle* (1893), *Cena in Claudiano Nervae* (1895), *Reditus Augusti* (1896), *Catullolocalvos* (1897), *Sosii Fratres Bibliopolae* (1899), *Moretum* (1900), *Senex Corycius* (1902), *Ultima Linea* (1906), *Ecloga XI sive ovis peculiaris* (1908) y *Fanum Vacunae* (1910); a las *Res Romanae*, seis: *Gladiatores* (1892), *Laureolus* (1893), *Veterani Caligulae* (1894), *Iugurtha* (1896), *Chelidonismos* o la canción de la golondrina (1897) y *Rufus Crispinus* (1906); a los *Poemata Christiana*, siete: *Centurio* (1901), *Paedagogium* (1903), *Fanum Apollinis* (1904), *Agape* (1905), *Post Occasum Urbis* (1907), *Pomponia Graecina* (1909), *Thallusa* (1911); a los *Hymni*, dos, que se remontan a 1911: el *Hymnus in Romam* y el *Hymnus in Taurinos*; a los *Ruralia*, cuatro: *Myrmedon* (1893-94), *Castanea* (1895), *Pecudes* (1898) y *Canis* (1899); a los *Poematia et Epigrammata*, como habíamos señalado, unas setenta composiciones de métrica y contenidos muy diversos.

Ocasión y estímulo para estas composiciones poéticas fueron casi siempre los *Certamina Hoeffftiana*, instituidos en 1843 por iniciativa del docto estudioso holandés J. Heinrich Hoeffft. Pascoli participó con regularidad en estas lides poéticas, a menudo presentando incluso dos o tres obras en cada convocatoria; trece veces obtuvo el primer premio (el máximo número de primeros premios recibidos jamás por un participante), consistente en una medalla de oro, y en otras trece ocasiones

6. Para una introducción al Pascoli latino v. Gandiglio 1924; Pasquali 1942; Id. 1951; Pighi 1958, p. 235-281, Goffis 1969, Mazzotta 1999.

7. Carta de Giovanni Pascoli al amigo A.G. Bianchi (25 de febrero de 1908).

fue galardonado con la *magna laus*, que daba derecho a la publicación de la obra por cuenta de la Real Academia Holandesa de las Ciencias.

La primera victoria de Pascoli data de 1892 y se debe a la obra *Veianus*, un poema de inspiración horaciana pero de gusto sintético-narrativo bastante moderno, que describe el reposo campestre de un viejo gladiador; la segunda, dos años más tarde, con *Phidyle*, obra de tono más idílico, que narra el encuentro, presentado en forma dialogada, del poeta Horacio, de regreso de un paseo a la fuente Bandusia, con una joven. Ese mismo año el *Laureolus*, inspirado en el mito de Filemón y Bauci (la pareja de ancianos que ofreció su hospitalidad a un bandido fugitivo creyendo que era un dios) obtiene el tercer premio, mientras que su obra *Myrmedon*, inspirada en la vida de las hormigas, conseguirá la tercera medalla de oro en 1895. En esta época inicia la composición de odas sáficas, alcaicas y varios epigramas latinos, hoy reunidos en *Poemata et Epigrammata*. En 1903 obtiene la *magna laus* la obra *Senex Corycius* (presentada al certamen con el título de *Cilix*) cuyo protagonista es Virgilio, que, recién trasladado a Tarento con la esperanza, pronto defraudada, de disfrutar de un clima más cálido, halla en el jardín que los permanentes cuidados del anciano Coricio han hecho florecer un oasis primaveral en el corazón del invierno. A 1896 se remonta la composición, y la consiguiente medalla de oro obtenida en Amsterdam, de la *Cena in Claudiano Nervae* y el año siguiente de *Reditus Augusti*, boceto elegíaco que tiene de nuevo como protagonista a Horacio-Pascoli retirado en casa después del espectáculo del público triunfo imperial de Augusto sobre los cántabros, para celebrar con vino y cantos el transcurrir inexorable de los años. Otro poema presentado en 1897, *Iugurtha*, minucioso análisis psicológico de los tumultuosos sentimientos y visiones que agitaban al rey prisionero de Mario a la espera de ser ajusticiado, obtiene la canónica *magna laus*; y de la misma manera, *Catulloalvos*, premiado en Amsterdam en 1898, en un certamen de ambiente neotérico donde el amor, la nostalgia y las atmósferas nocturnas fueron los temas predominantes.

A pesar de no haber obtenido ninguna medalla áurea, merece la pena mencionar el poema *Chelidonismos* ('el regreso de la golondrina'), una escena suetoniana de la vida de Tiberio (contemporáneo del poema convivial *Tiberio*, muy discutido): el emperador es descrito en Rodas, al final de su exilio, cuando, al escuchar una canción infantil que anuncia la vuelta de las golondrinas, siente germinar en su alma el deseo de poder, como las golondrinas, regresar un día de la paz de la isla. El final del año y del siglo contempla al poeta romañolo ocupado en el poema horaciano —posteriormente vencedor en Amsterdam en 1900— *Sosii fratres Bibliopolae*, ambientado en la librería y editorial más ilustre de Roma, la de los hermanos *Sosii*, en el momento en que se transcriben las copias de las Geórgicas de Virgilio. *Magna laus* obtiene en 1900 el poema *Moretum*, que muestra a Horacio, a Mecenas y a Virgilio mientras realizan una excursión por los alrededores de Roma, para escapar de la confusión de la gran ciudad: la conversación entre los tres poetas que regresan a la Urbe, rodeados por las sombras crepusculares de los sepulcros de la vía Appia, contiene algunos de los mejores versos de Pascoli. Premiado en Amsterdam en 1902, *Centurio*, inspirado en el pasaje evangélico Lucas 23,47, gira en torno a la *pietas* cristiana, contrapuesta al espíritu romano de conquista:

esta séptima medalla áurea será fundida junto a las otras (excepto la primera, por su valor afectivo y simbólico) con el fin de facilitar la difícil compra de la finca de Castelvecchio.

En 1904 el vencedor fue *Pedagogium*, inspirado en el descubrimiento del famoso grafito del Palatino que representa un crucificado con cabeza de asno y a un orante adorándole de rodillas: a partir de ahí, el poeta narra la historia de Alexamenos y Careio, un cristiano y un pagano fraternalmente unidos por el martirio; le sigue *Fanum Apollinis*, construido como ágape, vencedor de la medalla de oro en 1905, cuyos temas son el paso del antiguo culto al cristianismo y la fe en el sacerdocio del Cristo-Luz: Momigliano hablará, a propósito de este *carmen*, de «un estado crepuscular de la conciencia religiosa pascoliana»<sup>8</sup>. Igualmente melancólicos son los poemas vencedores en Amsterdam el año 1907 y el siguiente: *Ultima Linea* y *Rufius Crispinus*. El primero, según Petrocchi, la composición más sobria del *Liber de Poetis*, está inspirado en el verso de Horacio «*mors ultima linea rerum est*» y desarrolla las meditaciones del viejo poeta álter ego de Pascoli mientras pasea por una Roma depravada por el poder, lejos de la profecía virgiliana de la *renovatio*; el segundo desarrolla el episodio suetoniano-tacitano del asesinato del joven Rufio por parte de Nerón, su padrino, con un agudo análisis de psicología materna del personaje de Popea, y en delicadas escenas naturales y paisajísticas de un gusto lírico maduro que convierte la temática, de nuevo según Petrocchi, en «una nueva elaboración de los sonidos y colores de las *Myricae*, en una síntesis poética aún más densa de efectos»<sup>9</sup>. Paralelos a la innegable involución celebrativa de la poesía italiana, los poemas *Post Occasum Urbis* sobre el tema del paso del paganismo al cristianismo en una Roma amenazada por los bárbaros (dividido en tres episodios; en el concurso de Amsterdam de 1907 el primero y el tercero, presentados juntos, recibieron la *magna laus* en segundo puesto; mientras que el segundo, la *magna laus* en el tercer puesto) y la virgiliana *Ecloga XI sive ovis peculiaris*, *carmen* que también fue distinguido con la *magna laus* en 1909: Virgilio, tras escuchar el lamento de un esclavo, un viejo pastor fugitivo, se plantea si, escritas las diez églogas, no debería quizá componer otra para cantar a los pobres campesinos que gimen condenados al trabajo en los campos. Los últimos tres poemas vencedores en Amsterdam entre 1910 y 1912, *Pomponia Graecina*, *Fanum Vacunae* y *Thallusa*, constituyen el acmé de la refinada madurez artística del poeta, tanto desde el punto de vista humano como formal. *Pomponia Graecina* es un inteligente análisis de la lucha interior de su protagonista, que, absuelta de la acusación de cristianismo en un proceso presidido por su propio marido, tras aceptar la realización de un sacrificio a los dioses paganos con tal de no separarse de su hijo, desciende a las catacumbas cristianas en busca de paz y se encuentra con los funerales del pequeño mártir Pomponio, un sobrino suyo anteriormente expulsado de la familia por ser cristiano. En *Fanum Vacunae* regresan los emotivos temas autobiográficos de Pascoli, condensados en el dolor ante una infancia infeliz, el anhelo de un hogar y de la presencia materna, expresado por Horacio ante la villa que le regalara Mecenas en Sabina:

8. Momigliano 1938, p. 92

9. Petrocchi 1975, p. 79.

Est in paterna parvulus domo puer:  
frondiferoque iugo sublime Voltur enitet,  
et silva raucis ingemit palumbibus,  
undique myrtus olet rubetque bacis arbutus,  
et bandusini fontis obstrepunt aquae:  
omnia sed madidis aspectat oculis inquires.  
Nam matris ille neutiquam vultum videt,  
immemorabiliter imaginem dulcem sequens.

En estos poemas, al igual que en otros no mencionados, el latín constituye siempre una lengua viva, con la que el poeta no sólo recrea temas de la poesía clásica sino que trata otros nuevos como, por ejemplo, la trágica dicotomía entre vencedores y vencidos, entre poderosos y débiles. Como sorprendente «identificación —metapsíquica, no metafórica— con los tristes protagonistas del pasado» define Traina<sup>10</sup> la dramática atención de Pascoli hacia los humildes y los marginados, en particular, con los esclavos, *quasi* protagonistas en la ideal prosopografía pascoliana: baste pensar en el esclavo germánico *Moretum* o en el fugitivo de la *Ecloga XI*, sin más esperanza de libertad que la cruz, aún no santificada por Jesucristo.

Son especialmente interesantes las obras dedicadas a los conflictos religiosos que señalaron la llegada del cristianismo y el ocaso del paganismo, cuando este último pasa de perseguidor a perseguido, como sucede en el poema *Fanum Apollinis*: aquí el sentimiento del misterio inminente y la amargura por la felicidad perdida se encarnan en el anciano sacerdote de Apolo que contempla, por última vez, la estatua de su joven dios, intuuyendo que será abatida por la furia de los cristianos. Otro motivo recurrente lo constituye la muerte, que aparece con frecuencia al final de las descripciones de los paisajes, como consecuencia de la sorpresa ante el descubrimiento de las cosas y la constatación del paso del tiempo. Tanto en su producción poética en lengua italiana como en los *Ruralia*, los paisajes de Pascoli constituyen una referencia constante al tiempo que escapa y a las fuerzas que corroen al individuo en el preciso instante en que la naturaleza, el lugar, la tierra afirman su carácter primitivo y primordial; no se trata simplemente de una naturaleza contrapuesta a la ciudad (esa *Urbs* que raramente halla lugar en las páginas pascolianas, a excepción de la *via* de las *tabernae veteres*, refugio de mimos y jóvenes en busca de aventuras en el poema *Catullo calvos*, o del foro ruidoso de juglares y mercaderes de *Ultima Linea*). Es el encanto del paisaje excepcional o variado, misterioso como la estrella que surge ante las miradas atónitas de Virgilio y Horacio al final del poema *Cena in Claudiano Nervae*:

Illi autem, vacuo videant velut aere sensim  
excludi caeloque novum decurrere sidus,  
ora tenent tacitique omnes mirantur oriri  
temporibus nequaquam obliviscenda furoris

10. Traina 1994, *Introduzione*, p. 14.

Es digna de admiración la capacidad dúctil y armoniosa con la que el poeta romañolo combina imágenes y estados de ánimo propios de la poesía clásica y rememora las voces de sus poetas: Virgilio, que, en la *Ecloga XI*, regresa pensativo a una taberna y recuerda con melancolía sus reflexiones bucólicas («*Quid queris fetam ducens, Meliboe, capellam?*»), lo mismo puede decirse de Horacio, que en *Phyldile* retoma y desarrolla su emocionada evocación de la *Fons Bandusiae*, mientras que en el poema *Ultima Linea*, viejo y cansado, pasea entre el Foro y el Circo y advierte la amenaza de la muerte, recuerda las palabras de sus propios versos y las recompone en una melancólica despedida de la vida que pasa: «*Quamquam [...] num mors est ultima rerum? Delendum est hoc. Quanto rectius illud. NON OMNIS MORIAR! Quin pars mihi multa [...] Quid? [...] Occidet omne malum: morietur et ipsa brevi mors [...]*», «*At non me citius*», «*Quid ais?*», «*Iam nocte premi me, Fusce, puto. Nox est. Haec tu fortasse videbis. Haec rebar vidisse senex ego. Vive valeque!*».

Sin embargo, el tema más logrado del espacio poético pascoliano —dimensión interior en la que el poeta proyecta la propia experiencia de huérfano<sup>11</sup> y la experiencia frustrada a perpetuarse en los hijos— es el de la maternidad; una maternidad nunca dichosa sino doliente como la de Talusa, la esclava cristiana separada del marido y el hijo, vendida cuando confunde en la nana al niño de su ama con el suyo propio. La pequeña sierva que usurpa la maternidad de su dueña es casi un mito que traduce la conciencia rapsódica y melancólica de un poeta capaz de captar ‘*l’ombra lunga*’ de las cosas en su origen sagrado de amor y dolor que siempre aparecen unidos e inseparables.

## Thallusa

Compuesta en julio del año 1911 «en medio de muchos trabajos diferentes»<sup>12</sup>, por un Pascoli ya gravemente enfermo de un mal incurable, *Thallusa* es «la obra egregia de un sumo poeta, resultando imposible imaginar algo más bello (*nihil praestantius*)», como declararon los tres jueces reunidos en Amsterdam en enero de 1912, tras haber leído las treinta y dos composiciones presentadas al certamen. Cuentan que uno de ellos, J.J. Hartmann, ilustre filólogo de Leiden, cuando llegó al verso «*flet Thallusa canens aequae memor immemor aequae*», se emocionó y, sin pensarlo, se saltó la norma que obligaba a guardar silencio acerca del nombre del poeta exclamando: «¡esto es de Pascoli!».

El resultado del certamen no se supo hasta el día 1 de abril de 1912, cuando Pascoli se encontraba en Bolonia, en estado terminal a causa de su enfermedad. El poeta moría, en efecto, poco después, el día 6, un Sábado Santo (D’Annunzio inauguró los honores públicos de la solemne ceremonia con estas palabras: «*Jóvenes, recubrid el ataúd de laureles. Desde Petrarca no conocimos un poeta mayor*»). Pascoli no pudo, por tanto, corregir el borrador de su *carmen* (de hecho es el único

11. Luzi 1994, p. 191-211.

12. Maria Pascoli 1961, p. 981.



en el que quedan dos heptámetros y pequeñas imperfecciones en latín), ni verlo publicado en el volumen que, como de costumbre, contenía, en orden de mérito, los diez primeros poemas dignos de la *magna laus*. En la portada de *Thallusa*, en edición de luto, figuraban, bajo el nombre del poeta *Joannis Pascoli* y por deseo explícito de los jueces, las siguientes palabras: «*dum corriguntur plagulae, eheu, nobis adempti*».

Gracias a los manuscritos pascolianos sabemos que el primer título de la composición había sido *Crepundia*, unos sonajeros que se colocaban en el cuello de los niños para reconocerlos, mencionados, por ejemplo, en la comedia de Plauto *Rudens*. Además, el poeta tenía la intención de hacer que el tema íntimo de la esclava (cuyo nombre inicial era *Syra*, un nombre de sierva muy frecuente, presente también en las obras del comediógrafo de Sarsina) fuese secundario respecto a la trama externa, habiendo concebido la composición como una más de las *Res Romanae* dedicadas a documentar y describir minuciosamente escenas cotidianas de las plazas o las calles de Roma, escenas en las que a partir del ejemplo de los idilios de Teócrito (*'mimi'* es el término italiano que aparece en algunos manuscritos) tenían lugar un sinnúmero de ruidosas apariciones de vendedores ambulantes y juglares. Este aspecto mimético-descriptivo ocupa un espacio formal bastante breve en el texto definitivo, quedando prácticamente reducido a la escena inicial del mercado, en la que los niños, emocionados y entusiastas, se detienen junto a la esclava para observar las curiosidades y los dulces.

Redimensionado el aspecto religioso (en los *Poemata Christiana* no hay huella de teología cristiana ni de eticidad mesiánica, sólo un «ruskiniano sentido de la existencia», como escribe Goffis<sup>13</sup>), a pesar de haber constituido un motivo fundamental de su proyecto inicial, en el que la *domina* Gaya era una cristiana clandestina y las madres se reconocían como hermanas en Cristo, en vez de ello, lo que prevalece en la redacción definitiva del poema es el aspecto psicológico, el drama interior de la esclava que sufre (diecisiete años antes, entre los títulos de las obras que Pascoli pensaba componer, el poeta había anotado las palabras «*Serva*» y «*Serva maerens*»). La joven esclava cristiana es, por encima de todo, madre; una madre privada de su hijo y defraudada en su maternidad, tema que alcanza una gran relevancia en todo el entramado léxico del *carmen*, tal vez incluso en el nombre que el autor elige para la protagonista (según algunos estudiosos<sup>14</sup> el simbolismo del antropónimo aludiría a *thallus*, una imagen recurrente en los escritos dantescos de Pascoli, que representa «el brote que no germina», dado que Talusa es una mujer que no se realiza ni como madre ni como cristiana).

Al parecer, la fuente de inspiración de Pascoli fue, en este caso, un verso precedente de un *Inno Sacro* de Alessandro Manzoni, titulado *La Pentecoste* y copiado en un folio con apuntes manuscritos: «*Perché baciando i pargoli, la schiava ancor sospira? E il sen che nutre liberi invidiando mira?*». A lo largo de la composición pascoliana el hijo de la esclava es sustituido por el de la *domina*, a quien Talusa, desesperada, identifica con su propio hijo perdido: «Ella está con su hijo:

13. Goffis 1969, p. 34

14. Vanella 1985, p. 193-221.

ella es su madre», afirma una anotación del poeta<sup>15</sup>. Es difícil no pensar en una posible evocación virgiliana, en concreto, en el verso número 60 de la cuarta égloga del poeta de Mantua: «*incipi, parve puer, risu cognoscere matrem*», que puede reconocerse en los versos 135 y 191 del poema pascoliano. Lo corrobora, además, el hecho de que el *carmen* fuese enviado al concurso de Amsterdam acompañado precisamente del hemistiquio de Virgilio.

Otra de las fuentes de inspiración de Pascoli es, según intuye Traina<sup>16</sup>, una mujer cuyo mito ocupa gran parte de los libros IV-VI de la *Tebaida* de Estacio: nos referimos a Hipsípila, una madre obligada a abandonar su patria y a separarse de sus hijos que, tras ser capturada por piratas y reducida a la esclavitud, se convierte en ama de cría del hijo de sus amos (*altricem mandati [...] orbam pignoris*), dándole todo su amor materno. Al igual que Talusa, Hipsípila no olvida a sus hijos perdidos, sigue haciéndose preguntas acerca de su muerte (*at nostris an quis sinus uberaque ulla, scit deus*), lo que no impide que llegue a amar al hijo de su ama como si fuese el suyo propio (*ubera parvo iam maternam dabam*). Pero, a causa de una distracción fatal, lo perderá. «*O mihi desertae natorum dulcis imago*», grita desesperada ante el pequeño cadáver del niño, recordando entre lágrimas su dulce *risus*.

La maternidad doblemente frustrada de Hipsípila revive en Talusa. «Ambas son madres condenadas a no serlo, hipóstasis de un mismo arquetipo, la madre *orbata*, para usar un latinismo de un apunte de Pascoli»<sup>17</sup>, escribe Traina, que identifica algunos antecedentes del tema, dentro del mismo *corpus* pascoliano, en la madre del ex-esclavo de la obra *Gladiatores*, a quien le arrebatan del regazo a su hijo pequeño (v. 438: *ubera haud vitali manantia vita*); o la madre protagonista de *Rufius Crispinus*, Popea, que debe ocultar el amor —un *amor* que permanecerá *inexpletus* (v. 39)— por el hijo más tarde víctima de Nerón; o Pomponia Graecina, que comparte con la esclava el conflicto entre la visceralidad del amor materno y la fe cristiana, de la que abjurará precisamente para evitar verse privada de su criatura. También la poesía italiana de Pascoli desarrolla con frecuencia el tema de los hijos perdidos, en ocasiones incluso de los que no llegaron a nacer. Ahora bien, ninguna de esas madres encarna el arquetipo con tanta intensidad trágica como Talusa: sólo para ella la «pérdida del hijo se duplica en la vida y se perpetúa más allá de la vida»<sup>18</sup>.

A Talusa le arrebatan al niño aún antes de que éste pueda dedicarle a su madre una primera sonrisa de reconocimiento. Cuando el hijo menor de su ama llora en la cuna y dice «mamá», Talusa se acerca e intenta consolarlo cantándole la misma nana que otrora cantara a su propio hijo vendido. Y en esta nana —que el poeta,

15. Los manuscritos de Giovanni Pascoli se hallan publicados en Traina, 1970, p. 71-80.

16. Traina 1985, p. 201-203; v. además Id. 1987, p. 245-247. Cfr. también Traina 1973, p. 266-270, y Pasini 1993, p. 165-183.

17. Traina 1983, p. 12.

18. *Ibidem*, p. 12-13. V. Traina 1984, p. 38: «No existe compensación ultraterrena para esa maternidad irreparablemente ofendida: la inmortalidad cristiana sólo prolonga eternamente la tragedia, sin evitarla mediante la muerte».

usando un término estaciano, denomina *querula*—, en los versos saturninos que rompen la composición en hexámetros del *carmen*<sup>19</sup>, en la intensidad pictórica y musical del canto de la esclava (muy distinto del gusto antiguo por las cantilenas, próximo más bien a los actuales cantos populares) se encuentra el mejor Pascoli. Su celeberrimo verso: «*flet Thallusa canens aequae memor immemor aequae*», que tanto conmovió al juez de Amsterdam con su intensa antítesis etimológica, contiene toda la sensibilidad antiretórica del poeta: Talusa conserva la memoria de su hijo en la misma desmemoria de haberlo perdido (que responde a la sugerencia del sueño: «*genis tuis tergaris, plusculum videbis*»). Esta antigua melodía de espíritu clásico, etérea, casi cristalizada en un presente lingüístico libre y atemporal, recuerda el decadentismo característico de muchos versos pascolianos en lengua italiana.<sup>20</sup>

En torno al latín de Pascoli, cuya riqueza es comparable a su dominio de la lengua italiana, problemática y rica de variantes, resultan fundamentales los estudios realizados por Traina, en los que la minuciosa exégesis estilística dedicada a la neoformación, a los términos característicos, a las estructuras rítmicas, vienen dictados por una adhesión simpatética que induce al estudioso a reconocer la solución del 'bilingüismo' como unión de lo visible y lo invisible, del «lenguaje órfico del cosmos y el lenguaje discursivo del hombre»<sup>21</sup>, lenguaje de la interioridad, surgido casi del inconsciente, que responde a las exigencias más vitales de la inspiración poética, transformando una lengua muerta en una lengua completamente viva.

Traina va más allá en su análisis: «en los extremos de su lenguaje conviven pacíficamente instrumentos expresivos opuestos como el cislingüismo de la onomatopeya y el translingüismo de una lengua muerta». Pero se podrían evidenciar ulteriores detalles y documentar cómo la mimesis lingüística de Pascoli se multiplica en sub-códices que, dentro del latín, reproducen no sólo la lengua en uso y las lenguas técnicas, los idiotismos y los idiolectos, sino también los *apax* de los personajes históricos<sup>22</sup>.

«Espléndida muestra del latín pascoliano, fecundado por el bilingüismo» (continúa Traina en la apostilla crítica a su edición italiana), *Thallusa* constituye «la radiografía filológica de una lengua quebrada, como nunca en los *carmina*». El estudioso enumera además las características más relevantes de la creatividad poética de Pascoli: «la legitimidad sintagmática del diminutivo *serriculae*, al final de una serie de idénticos sufijos (v. 11), la asociación de un sintagma clásico y de un italianismo semántico en *absenti similis* (v. 93), variante de la palabra *immemor* (vv. 25, 160, 188-190); la sabia orquestación de *permulsus murmure*, con la presencia de mimesis fónica y de interiorización (v.98), la recuperación etimológica del *apax* horaciano *singultim* (v. 108), la actualización de la metáfora latina en *rora* (v. 153), la impecable regularidad métrica y, al mismo tiempo, la fractura rítmica

19. Para un análisis métrico de la nana v. Dal Santo 1970, p. 220-239.

20. Gandiglio 1927, p. 40-43.

21. Traina, 1959, p. 39-52; Id. 1971 (Padova 1961 [Bologna 2005, en prensa]); Id. 1987, Id. 1994, p. 5-44.

22. Traina 1984, p. 15-16.

y verbal de los versos saturnios de la nana (vv. 165-179); el oxímoron quiástico *aeque memor; immemor aequae*, icono de la desordenada temporalidad de una mente alucinada (v. 180), la novedad connotativa de *lacrimula* y la resolución de la materia en luz en la pareja omeoteléutica *pendet et ardet* (v. 186), la capacidad de aludir simbólicamente del homerismo sintáctico *risum lacrimans* (v. 189)».

La lengua de Roma alcanza en *Thallusa* una gran expresividad: el buscado equívoco o compromiso entre lenguaje semántico, lengua vocativa y lengua gramatical se percibe en un expresionismo que se amplía hasta disolver toda posible objetividad allí donde las construcciones ‘astrutturali’ (no lógicas, sino puramente inconscientes y existenciales) nos permiten advertir la disolución del espacio-tiempo y la dramática fluidez entre la vida y la muerte.

*Thallusa. Carmen Johannis Pascoli  
in certamine poetico Hoeufftiano praemio aureo ornatum,  
Amstelodami 1912*<sup>23</sup>

Implicitos dextra pueros laevaue traebat  
serva duos, haud invitos sed saepe morantes.  
Nempe morabatur nunc auro forte taberna  
effulgens atque armillis bullisque catellisque...  
5 «Heus» puer exclamat paulo maiusculus «adsta  
paulisper. Viden, ut bellum, Thallusa, monile?  
Unde securiculae pendent argenteolae, falx  
parva quidem, sed habet similem Phoenix et eandem  
vinitor, ensiculus quam pulcher, lunula, mallei  
10 pauxilli, tum claviculae, tum forficulae, tum  
serriculae, tum... quid? quae res est? Euge papae! Sus.  
Ut pura ac puta est ipsissima sucula visu!  
O si tam lepidam, tam parvam, mater emat mi!»  
Omnia pupillis tacitis sibi vindicat alter  
15 sistraque praedatur crepitacillisque potitur  
attonitus. Manet ipsa inhians ancilla nec umquam  
aureolis a capsellis oculos deflectit,  
cum subito: «Quin, errones, hinc pergitis? Eia!  
Nil refert vestra me caedi verberere, dum vos  
20 placet suaviolis emptura crepundia mamma».  
Abstrahit in verbo tacitos sursumque tuentes  
iratam. Mox subsistunt. Odor allicit ambos  
mellis, et impositae mensis fumantibus offae  
atque abaci vitreis fulgentes undique vasis.

23. La edición del texto latino es la de Valgimigli

- 25 Consistit Thallusa sui velut immemor. «Assem  
sacculus hic habet: ibis, emes tibi, si libet, unum  
ex istis...» Monstrans adipata minusculus haec mox  
balbutit puer «i: numquam tetigisti crustula, quo nil  
dulcius». Haec dicens Thallusae porrigit assem.
- 30 Mulcet serva caput puero. «Lucille, quid» inquit  
«offers non adeo parvae bellaria servae?  
Haec ede tu: rodant haec mures dulcia dulces».  
Ac subito lacrimas effundens abstrahit ambos  
et dextra laevaue manus premit aegra pusillas
- 35 valdius, ac «Pueri, properandum est;» inquit «eamus!  
Quam metuo mihi ne redeat maturius Ipse  
ac iam poscat aquam!» Carpunt hinc prorsus iter; tum  
nec respectantes pueri nec plura loquentes  
festinant, binisque tolutum passibus aequant
- 40 singula Thallusae vestigia. Multiplicem dant  
suspensae sonitum laeva de parte tabellae,  
et crepat in oculis succussus calculus ictu.  
Sed pater a summo Iano iam scriba domum se  
rettulerat praeter solitum, contractior hirtum
- 45 fronte supercilium; pultantique ipsa reclusit  
Gaia fores, tollens infantem protinus ulnis,  
lactantis tecto mammae vix ubere: cui vir:  
«Tune fores nunc custodis? Quo serva mihi se  
proripuit? Puerosne domum, si forte, reduxit?»
- 50 «Nondum, sed iam iamque aderit. Nam longius est hinc  
in ludum...» «Dicis mulier de more benigne:  
nil tamen est opus: extremum est quod sera redit». «Qui?»  
«Venit». «Rem vix credibilem narras». «Age, quaeso:  
tu perferre parem sibi numquam muta valebas?
- 55 Nam modo turracula lusisset cum pueris et  
ligneolam filis duxisset commoda larvam,  
tum procul arcebat despectans torva, nec illos  
plectere parsisset... Sed tergo salsa cavebat  
ipsa suo. Nunc rebaris placidamque beatamque,
- 60 eiusque implebat cantantis nenia tectum,  
mox tetricam plane rugis oculisque rubentem  
servabas». «Verum frugi est patiensque laboris,  
et caros pueros habet et pueris est cara». «Vide, sis.  
Hoc ipsum timeo nimium ne cara». «Quid istud?»
- 65 «Quid si servilem Chresti proba serva sequatur  
sectam? Scis pueros quibus illecebris, quibus escis  
decipiant...» «Istud non sit mihi credere». «Crede.  
Dum ne praesciscat se iam venire. Facesso  
hinc egomet. Cenare foris non est mihi moris:

- 70 sed me paene Labrax occidit saepe vocando,  
 et iuvat obsequio ditem lenire danistam.  
 Iamque vale». Labris tenuit primoribus uxor  
 nocte Bonae facienda Deae sacra; se face prima  
 vicini de more domum pistoris ituram,  
 75 quo matres apud uxorem gnatasque coirent  
 sacrificaturae. Quae dicere multa volentem  
 egrediens vir destituit iussamque valere.  
 Adstitit illa domus anceps in limine, gestans  
 ulnis infantem, quoad «Huc huc respice mamma!»,  
 80 audiit et cursu pueros exceptit anhelos  
 ore sinuque duos, laeva removens Tertullum.  
 Dulces complexus limis Thallusa tuetur.  
 «Iam Thallusa dapes nobis apponet. Adest nox,  
 Ipse foris cenat». Tabulas loculosque resolvunt  
 85 ex umeris pueri. Discumbitur. Ecce patellis  
 fictilibus cyathisque sonat balbisque loquellis  
 atriolum. Pueri narrant, accommodat aures  
 nec quidquam exaudit sed percipit omnia mater.  
 Quae didicere, docent. Maturis frugibus, ipso  
 90 mane satis, delectantur sub fine diei.  
 Vix epulas mater tenues delibat et ipsam  
 infantis se libandam dat lenta labellis.  
 Absenti similis cenam Thallusa ministrat.  
 Interea puer alter hiat, puer oscitat alter.  
 95 Qui tam magna leves viderunt nuper ocelli,  
 visuri maiora natant, nictant, conivent.  
 Dulci laxatus fonti teres adiacet infans  
 et velut occulto permulsus murmure dormit.  
 Iunceus hunc linter, capit illos lectulus ambos  
 100 unus, et in toto conclavi iam super una est  
 quae vigilet tacito, ne laedat, lumine lampas.  
 At mater dum compta parat iam linquere limen  
 Thallusanque monet multis, repetitque, nec audit  
 mussantem, in lacrimas effusam respicit. «Heu! qui  
 105 hic dolor est?» inquit «quae te nunc cura lacessit?»  
 Tum, clausis iterum foribus, cognoscere causas  
 tentat et ignotum miserae lenire dolorem.  
 Singultim Thallusa loqui conatur et aegre  
 respondet: «Quid tu, si ne Deus ipse potest?» «Qui?»  
 110 Illa silet. «Mihi sacra Deae nocturna necesse est  
 ferre Bonae. Forsit Bona te Dea sospitet. Euge!  
 Iamque abeo. Vigila, pueros ne forte relinquat  
 somnus, et incessat lemorum metus. Est bene plenus  
 pupus lacte meus mihi; quod si vagierit, tu

- 115 et cantu fer opem, quam tu potes, et quate cunas,  
dum redeat, nec erit mora longa, quod appetit, uber»  
Haec geminans exit. Tum secum sola repente  
exsilit, et vultu iacit haec Thallusa ferino:  
«I felix! Tibi sic Bona prosperet, ut Bonus aegrae  
120 ille mihi! Rediens tu sic cunabula visas,  
ut rediens egomet, dulcique fruaris alumno  
non magis atque egomet, cui frustra lacte tumentes  
abreptum puerum non invenere papillae.  
Quem quo tum cecissem rear? quo lacte quibusque  
125 blanditiis altum, quas artes discere, quas iam  
ferre minas, quae probra pati, quae verbera dicam?  
O multo me conserva felicitior ipse  
qui binis annis tantum mihi nomine coniunx  
es datus ad mortem quamvis innocuus! Heu me  
130 non adspexisti communem quaerere natum  
nequiquam! Iam nec bona quae me verba docebas  
solantur. Credo, moriar quandoque, resurgam:  
parve puer, te non in primo flore videbo,  
cum risum risu tentabam promere primum.  
135 Me nescit matrem, mihi qui non riserit umquam!  
Hic luctus fauces inconsolabilis angit.  
Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors».  
Haec reputans irae rursus cecissem dolorem  
sentit et increpitat tacitis cunabula verbis  
140 et pupum totamque domum dominamque beatam  
et dulces pueros famulae bene corde volentes.  
Dum furit et cunctos optat vanescere flammis  
seque una, tenui tintinnant, ut putat, aures  
murmure, mox agni tamquam sine matre relictis  
145 vox animum temptat. tremibundo palpitat omnis  
vagitu domus. Infelix Thallusa, vocaris!  
Novisti vocem. Matrem vox illa vocat te.  
In somnis pueri conspecta crepundia, bullas,  
ensiculos perquam parvo mercantur ovantes,  
150 aut omnes deinceps scriblitas, liba, placentas  
prorsus emunt nec edunt cupidi tamen. Ut prope lectum  
serva levis venit, pueris semihiantibus albas  
demulsit frontes et sparsum rore capillum:  
illi compressis palpebris «Mamma!» susurrant.  
155 Pergit ad infantem queribundum serva nec illum  
tranquillare valet quatiens cunabula balbisque  
infractisque sequens fluitantem vocibus alveum.  
Namque heu! fluctivagus capit aegrum lembus homullum,

- 160 nil supra servi, nil infra regis alumnos,  
 cuiusvis opera, cuiusvis rebus egentem.  
 Tum sonat ex animo qua iam sedare suum, qua  
 abreptum puerum suerit sopire querela.  
 Idem vagitus, puer idem, mater eodem  
 naviculam pellens solatur carmine nautam.
- 165 Ocelle mi, quid est quod vis apertus esse?  
 Nihil potes videre, namque iam cubat sol,  
 nec aureum grabatum luna pigra linquit.  
 Genis tuis tegaris: plusculum videbis.  
 Lalla! Lalla! Lalla!
- 170 Ocelle mi, quid est quod usque me tueris?  
 Dolesne quod dolentem cernis, inque, mammam?  
 Sum servuli quidem vix mater, ipsa serva.  
 Genis tuis tegaris: liberam videbis.  
 Lalla! Lalla! Lalla!
- 175 Ocelle, qui tueris usquequaque lugens  
 velut foras ituram perditte procul me...  
 noli tuam perisse tunc putare matrem:  
 genas tuas remitte, semper et videbis.  
 Lalla! Lalla! Lalla!
- 180 Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae.  
 Ecce puer leni pacatus momine cymbae  
 et dulci cantu, iam cessat flere nec idem  
 singultit: tranquillus hiat patulisque canentem  
 sub tremula lychni flamma miratur ocellis.
- 185 Tum stupet in varia, quae lumine lampadis icta  
 labilis a cilio Thallusae pendet et ardet,  
 lacrimula. Tandem crispatur buccula. Ridet.  
 «Ridet!» ait Thallusa furens, oblita sui, nil  
 percipiens oculis aliud, nil auribus, omnis
- 190 in puero, risum lacrimans, deperdita «Ride!  
 Coepisti tandem risu cognoscere matrem!»  
 Mater adest sed vera redux auditque loquentem.  
 «I cubitum: primo cras surgas mane necesse est».  
 Primo mane domo servam novus emptor abegit.

Dado que, como lamenta Traina, hoy en día «un texto latino es inaccesible para la cultura contemporánea sin el pasaporte de una traducción»<sup>24</sup>, es nuestro propósito ofrecer aquí una versión en lengua española, la primera según nos consta. Se trata de una labor ardua y arriesgada, pero *tentanda via est*, como afirma, con pala-

24. Traina 1983, p. 8.



bras tomadas de las Geórgicas virgilianas, bien saben los meticulosos comentadores de Pascoli, el *senex Corycius* del *carmen* homónimo. Ante la imposibilidad de respetar el ritmo en hexámetros<sup>25</sup>, hemos optado por una versión en prosa que renuncia a la medida del verso, en función de una mayor comprensión para el lector.

### Talusa

Carmen de G. Pascoli galardonado con premio áureo en el certamen poético Hoefftiano  
 Ámsterdam 1912

Una esclava llevaba de la mano a dos niños, uno a la derecha y el otro a la izquierda. Éstos la seguían dóciles, pero deteniéndose cada dos por tres. Ahí los tenemos, parados ante una tienda resplandeciente de oro, pulseras, colgantes, gargantillas... «¡Eh!», exclama el mayor de los niños, «para, para un momento. ¿No ves, Talusa, qué collar tan bonito? De él cuelgan dos pequeñas hachas de plata, una hoz diminuta, pero exactamente igual a la de Fénix, el vendedor de vino, un espadín —¡qué bonito!—, una media luna, unos martillos minúsculos, pequeñas llaves, tijeras y sierras... y... ¿Qué es eso?». «¿El qué?». «¡Mira! Un cerdito. Igual, igual que un cerdito de verdad. ¡Ojalá mamá me lo comprara, es tan bonito y tan pequeño!» El otro, sin hablar, lo devora todo con los ojos, observa los sistros, los cascabeles, encantado. También la sierva permanece boquiabierta con los ojos fijos en los estuches de oro. Luego, de repente, dice: «¡Venga, vamos, vagabundos! A vosotros poco os importa que me den con la fusta, con tal que mamaíta os mime y os prometa que os comprará los juguetes.» Diciendo esto, los arrastra completamente callados, alzando los ojos hacia la mujer enfadada. Pero ahí los tenemos parados de nuevo. Ambos se sienten atraídos por el olor de la miel y los pasteles expuestos sobre los mostradores humeantes, por el brillo de los vasos de vino en las barras. Talusa se detiene en una especie de ensoñación. «Hay un as en la bolsa: cómprate uno, si te apetece...», balbucea el más pequeño señalando los pasteles. «Ánimo, tú que nunca has probado las galletas, ¡ya verás qué ricas!» Diciendo esto, le ofrece unas a Talusa. La esclava le acaricia la cabeza: «Pequeño Lucio», dice, «¿por qué le ofreces golosinas a la esclava? Ya no soy una niña. Cómetelas tú: los dulces se han hecho para que los mordisqueen los ratoncillos.» De pronto, se echa a llorar y comienza a tirar de ambos apretando, furiosa y con más fuerza, a la derecha y a la izquierda, sus pequeñas manos. «Vamos, niños», dice, «rápido. Temo que vuestro padre regrese y reclame inmediatamente el agua.» Se encaminan y los niños se apresuran veloces en silencio, sin volver la vista atrás. Cada paso de Talusa

25. Las traducciones de *Thallusa* al italiano son numerosas, casi todas ellas en verso (cf. Traina 1983, p. 17). Recordamos, en la ya citada edición de la obra pascoliana de Manara Valgimigli, 1951, la hermosa traducción —excepcionalmente en prosa— de Olga Devoto, así como otra versión en prosa de Enzo Mandruzzato en Traina 1984, p. 66-77. V. además Devoto 1962, II, p. 57-67; Ferratini 1990 (en particular, p. 167-179).

corresponde a dos de los suyos. Resuenan sus tablillas, colgadas del hombro derecho, y a cada tirón tintinean las piedrecillas de sus estuches.

El padre, un escribano, ha regresado antes de tiempo de la galería de Jano, con sus hirsutas cejas fruncidas en la frente. Llama y corre a abrirla la propia Gaya, con el bebé en brazos, cubriéndose apenas el pecho lleno de leche. El marido se dirige a ella: «¿Es que ahora eres tú la portera? ¿Adónde ha ido la esclava? ¿Por lo menos ha traído a casa a los niños?» «Aún no, pero estará aquí de un momento a otro. Se tarda un poco en ir de aquí a la escuela...» «La típica indulgencia de las mujeres. No importa, es la última vez que regresa tarde.» «¿Cómo?» «Voy a venderla.» «¿Lo dices en serio?» «¡Pues claro! No sé cómo puedes soportarla en silencio, con lo voluble que es. Unas veces juega paciente con los niños a los dados y a las marionetas y otras los aparta mirándoles mal y no le importaría pegarles... Piensa sólo en ella, la muy astuta. A veces parece tranquila y feliz, llenándolo todo con sus canciones, y al momento la ves con cara de funeral y los ojos enrojecidos.» «Pero es decente y trabajadora, quiere a los niños y los niños la quieren a ella.» «¿Lo ves? Precisamente eso es lo que me da miedo, que la quieran demasiado.» «¿Qué quieres decir?» «¿Y si la buena sierva fuese seguidora de la vil secta del Cristo? Ya sabes qué mañas, qué zalamerías usan para captar a los niños...» «Eso sí que no puedo creerlo.» «Pues créelo. Lo importante es que no sepa lo de su venta con antelación. Yo me marchó. No acostumbro a cenar fuera, pero Lábrace casi acaba conmigo a fuerza de invitaciones y conviene llevarse bien con el propio prestamista. Adiós.» La mujer estaba a punto de decirle que esa misma noche tenía lugar el culto de la *Bona Dea*, que al anochecer debía ir, según la costumbre, a casa de su vecino el panadero, donde las mujeres se reunían con la esposa y la hija de éste para realizar los sacrificios. Todo eso quería decirle, pero el marido había salido despidiéndose y dejándola plantada. Permaneció pensativa en el umbral de la casa, con el niño al cuello, hasta que oyó: «¡Aquí, aquí, mira mamá!» y recibió con un abrazo y un beso a los dos pequeños, jadeantes a causa de la carrera, colocando a Tertullo a su izquierda. Talusa observa con cara seria, triste, los dulces abrazos. «Ahora Talusa nos servirá la cena. Está anocheciendo. Vuestro padre cena fuera.» Los niños descargan de su hombro las tablillas y los estuches. Se sientan a la mesa. Un ruido de platos, vasos, balbuceos, llena la habitación. Los niños hablan, la madre escucha y aún sin entender bien lo que dicen, lo comprende todo. Enseñan lo que han aprendido. Al finalizar el día disfrutaban recolectando, ya maduros, los frutos sembrados por la mañana. La madre apenas toca la comida, pero con su cuerpo alimenta, paciente, la pequeña boca del lactante. Talusa sirve la cena como ausente. Uno de los niños abre la boca, el otro bosteza. Los mismos ojos que tantas y tan grandes cosas han visto de despiertos y que pronto verán otras aún mayores, flotan, parpadean, se cierran. El rollizo bebé yace adormilado sobre el pecho de la madre, dormido sobre su manantial como si le acariciase un dulce murmullo. Le recibe una cuna de mimbre; a los niños tan sólo una pequeña cama. En la habitación queda una sola lámpara despierta, con la pantalla cubierta por un velo para que no moleste.

La madre, preparada para salir, repite una y otra vez sus recomendaciones a Talusa, sin oír sus protestas. Sin embargo, al darse la vuelta, la encuentra entre

lágrimas: «¿Qué te pasa?», le pregunta. «¿Qué es lo que te hace sufrir?» Después, cerrada de nuevo la puerta, intenta descubrir las causas de tan misterioso dolor y consolar a la infeliz. Talusa intenta hablar entre sollozos y responde con dificultad: «¿Qué podrías hacer tú, si ni siquiera Dios puede hacer nada?» «¿Cómo?» Permanece en silencio. «Esta noche debo hacer el sacrificio a la *Bona Dea*. Tal vez la diosa buena te proteja. ¡Ánimo! Yo me marchó. Vigila que los niños no despierten y no teman a los espíritus. El pequeño está ahído de leche; si llora, cálmalo lo mejor que puedas, cantando y meciendo la cuna hasta que yo vuelva a darle el pecho, que será pronto.» Repitiendo estas recomendaciones, sale. Una vez sola, sin más, Talusa da un brinco y grita tras su ama con rostro enfurecido: «¡Ve, ve contenta! ¡Ojalá la buena diosa te sea tan propicia como lo ha sido conmigo el buen Dios, desgraciada! ¡Que a tu regreso halles la cuna como la encontré yo! ¡Que disfrutes de tu criatura tanto como yo, cuando mis pechos rebosantes de leche no hallaron al hijo que me había sido arrebatado! ¿Qué habrá sido de él? ¿Qué leche, qué caricias lo habrán criado? ¿Qué oficio aprenderá, que amenazas tendrá que sufrir, qué infamias, qué golpes? ¡Oh, marido mío, que durante dos años lo fuiste sólo de nombre, cuánta más suerte tuviste, aún condenado a muerte siendo inocente, que tu compañera de esclavitud! ¡Al menos no me viste buscar en vano a nuestro hijo! Ya no me consuelan las buenas palabras que me enseñaste. Sí, creo en todo aquello, que moriré un día de estos, que resucitaré... mas nunca más te veré, pequeño mío, en la flor de la vida, cuando intentaba provocar sonriendo tu sonrisa. ¡Él, que nunca llegó a sonreírme, que ni siquiera sabe que soy su madre! He aquí el dolor desesperado que atenaza mi garganta. Contra eso nada puede el mismo Dios, nada la misma muerte.» Mientras piensa en todo ello siente que el dolor cede su puesto a la ira y comienza a dirigir silenciosas amenazas a la cuna, al pequeño y a toda la familia, a su ama feliz y a esos niños que tanto quieren, sin embargo, a su esclava.

Inmersa en su delirio, mientras clama para que el fuego lo destruya todo, a ella incluida, oye o le parece oír un hilo de voz, algo así como un balido de cordero lejos de su madre, que se abre paso hasta su corazón. Toda la casa se estremece con ese gemido trémulo. Pobre Talusa, es a ti a quien llaman. Reconoces la voz. Es la voz que te llama madre.

En sueños los niños compran felices cuanto habían visto durante el día, juguetes, colgantes, espadines y, uno tras otro, todos los pasteles, las tartas, las rosquillas. Los compran, pero no los comen, a pesar de lo mucho que lo desearían. La esclava se acerca con cuidado a la cama donde duermen con sus boquitas medio cerradas y cuando, acariciando sus blancas frentes, limpia las perlas de sudor de sus cabellos, ambos susurran: «¡Mamá!». A continuación, Talusa corre hacia el pequeño que llora, pero ni siquiera meciendo la cuna y acompañando el movimiento con voz infantil logra calmarlo. ¡Qué desgracia! En la pequeña barca en movimiento yace un ser diminuto e infeliz, ni más ni menos que el hijo de un esclavo o de un rey, para quien todo y todos son necesarios. En ese momento le sale del corazón la nana con la que solía calmar y dormir al hijo que le arrebataron. Su sonido es el mismo, así como lo son el niño y la canción con que la madre mece la barquichuela consolando al navegante.

«Ojos míos, ¿por qué insistís en permanecer abiertos? Nada veis, porque el sol ya se puso y la luna perezosa aún no ha salido de su lecho de oro. Cerrad los párpados y así veréis un poquito más. Nana, nana...»

Ojos míos, ¿por qué me miráis tan fijamente? ¿Acaso os entristece ver triste a vuestra madre? Es verdad que yo sólo soy la madre de un pequeño esclavo, esclava a mi vez. Cerrad vuestros párpados y me veréis libre. Nana, nana...

Ojos, que seguís mirándome empapados en lágrimas, como si me marchase lejos de aquí... No creáis haber perdido a vuestra madre: cerrad vuestros párpados y la veréis por siempre. Nana, nana...»

Mientras canta, llora Talusa, recordando y olvidando al mismo tiempo. He aquí que el niño se ha calmado y ha dejado de llorar gracias al leve ondular de la barca y a la dulce canción. En vez de sollozar, permanece tranquilo con la boca abierta, oyéndola cantar bajo la frágil llama de la lámpara con los ojos abiertos como platos, observando fijamente una diminuta lágrima iridiscente que cuelga de las pestañas de Talusa y brilla a la luz de la lámpara. Al final, muestra sus hoyuelos de la felicidad y ríe. «¡Ríe!», grita Talusa en su delirio, enajenada, ciega y sorda a todo lo demás, hechizada por el niño, con una sonrisa repleta de lágrimas, como enloquecida: «¡Ríe! ¡Por fin reconoces a tu madre con tu risa!». Mientras, la verdadera madre ha regresado, está allí, y lo ha oído todo. «Acuéstate. Mañana te levantarás al alba.»

Al día siguiente, temprano, un nuevo amo se llevó a la esclava de la casa.

## Bibliografía

- BARILLI, R. (1986). *Giovanni Pascoli*. Florencia.
- CAPOVILLA, C. (2000). *Pascoli*. Roma-Bari.
- CARBONETTO, A. (1996). *La poesia latina di Giovanni Pascoli. Testo e traduzione integrale*. Florencia.
- CROCE, B. (1907). «Giovanni Pascoli». *La Critica* (Bari) 20 (enero): 1-31; 20 (marzo): 89-109.
- (1942). *La Letteratura della Nuova Italia*. Vol. IV. Bari.
- DAL SANTO, L. (1970). «Filigrane liriche». *Rivista di Studi Classici*, 19: 220-239.
- DEBENEDETTI, G. (1979). *Pascoli: La rivoluzione inconsapevole*. Milán.
- DEVOTO, G. (1962). «Problemi delle traduzioni pascoliane». *AAVV: Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli*. Bologna, II, p. 57-67.
- FELCINI, F. (1982). *Bibliografia della critica pascoliana (1879-1979)*. Rávena.
- FERRATINI, P. (1990). *I fiori sulle rovine. Pascoli e l'arte del commento*. Bologna.
- GANDIGLIO, A. (1924). *Giovanni Pascoli poeta latino*. Nápoles-Florencia.
- (1927). «La Ninna-nanna di Thallusa». *Studi Pascoliani*. Bologna, I, p. 40-43.
- (1931). *Giovanni Pascoli. Poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano*. Bologna.
- GOFFIS, C.F. (1969). *Pascoli antico e nuovo*. Brescia.
- LUZI, M. (1969). *Giovanni Pascoli. Storia della Letteratura italiana. VIII. Dall'Ottocento al Novecento*. Milán.
- (1994). «Il poeta dell'orfanità». *Studi di letteratura francese* 20: 191-211.
- MAZZOTTA, C. (1999). *Concordanze dei «Carmina» di Giovanni Pascoli*. Florencia.
- MOMIGLIANO, A. (1938). *Studi di poesia*. Bari.
- PASINI, G.F. (1993). «Il Pascoli e le fonti». *Rivista Pascoliana*, 5: 165-183.

- PARADISI, P. (1999). «Supplemento alle bibliografie pascoliane». *Rivista Pascoliana*, 11: 201-206.
- PASQUALI, G. (1942). «Poesia latina di Pascoli». *Terze pagine stravaganti*. Florencia.
- (1951). «Arte allusiva». *Stravaganze quarte e supreme*. Venecia.
- PAZZAGLIA, M. (1999). *Pascoli: la storia, la morte*. Bologna.
- PETROCCHI, G. (1975). «Ricuperi d'una storia poetica pascoliana». *Lezioni di critica romantica*. Milán.
- PIGHI, G.B. (1958). *La poesia latina di Giovanni Pascoli. Discorsi nel centenario della nascita*. Bologna, p. 235-281.
- PISANI, C. (1995). «Bibliografia della critica pascoliana (1980-1994)». *Rivista Pascoliana* 7: 233-268.
- PISANI, C.; PARADISI, P. (1997). «Bibliografia della critica pascoliana (1995-1996 e addenda al 1994)». *Rivista Pascoliana*, 9: 201-209.
- PASCOLI, M.; VICINELLI, A. (1961). *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Milán.
- TRAINA, A. (1959). «Aspetti del bilinguismo pascoliano». *Belfagor*, 1 (31): 39-52.
- (1971). *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*. Florencia (Padova 1961 [Bologna 2005, en prensa]).
- (1970). «Preistoria di Tallusa». *Belfagor* 25: 71-80.
- (1973). «Presenze antiche nella poesia cosmica del Pascoli». *Belfagor* 3: 266-270.
- (1975). *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici, I*. Bologna: III (1989), IV (1994), V (1998).
- (1982). «Cento anni di studi pascoliani (Addenda alla bibliografia di Felcini)». *Studi e problemi di critica testuale* 25: 335-342.
- (1983). *G. Pascoli, Thallusa. Introduzione, testo, traduzione e commento*. Bologna.
- (1984). *G. Pascoli. Poemi cristiani. Introduzione e note, traduzione di E. Mandruzzato*. Milán.
- (1985). «Una fonte di Tallusa». AAVV: *Letteratura e Filologia, Studi in Onore di C.F. Goffis*. Foggia. p. 201-203.
- (1987). *Esegesi pascoliane*. AAVV: *Studi in onore di Adelmo Barigazzi*. Roma, II. p. 245-247.
- (1987). «Il bilinguismo del Pascoli». *La cultura italiana nel primo Novecento*. Milán.
- (1993). «Carmina del Pascoli in spagnolo». *Rivista Pascoliana*, 5: 289.
- (1994). *G. Pascoli, Storie di Roma*. Introduzione e note, traduzione di P. Ferratini. Milán.
- VALGIMIGLI, M. (1936). *Poesia e poetica di Giovanni Pascoli*. AAVV: *Studi pascoliani*, IV. Bologna.
- (1937). «Pascoli e la poesia classica». DE BLASI, J. (ed.): *Lecture Pascoliane*. Florencia.
- (1956). *Pascoli*. Florencia.
- (1951, reed. 1970). *G. Pascoli, Poesie latine*. Milán.
- VANELLA, M (1985). «Per una rilettura di Tallusa». *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* (Sez. Romanza), 27: 193-221.