

Tesi doctoral

Títol:

**Carducci a la literatura catalana:  
recepció i traduccions**

Vol. I: Exposició

Doctorand: Miquel Edo i Julià

Directora: María de las Nieves Muñiz i Muñiz

Programa de Doctorat:

Tradició i modernitat a les literatures romàniques

Bienni: 1998-2000

Departament: Filologia Romànica

Universitat de Barcelona

Data de sol·licitud de dipòsit: 05/07/2007



# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. INTRODUCCIÓ GENERAL: OBJECTIUS I CRITERIS D'ORDENACIÓ DEL MATERIAL

Sovint es fa difícil marcar la frontera entre recepció pròpiament dita i estudi de la recepció, car ben aviat la primera desvetlla records —per part dels receptors— relatius als inicis o al desenvolupament de la importació de l'escriptor estranger. Si estudi de la recepció pressuposa una recerca o una anàlisi crítica, no hi ha dubte que els articles publicats pel mallorquí Joan Lluís Estelrich entre el 1906 i el 1907 a la «Revista Contemporánea» de Madrid<sup>1</sup> són, si més no parcialment, un estudi de la recepció de Carducci en les *Horacianes* de Costa i Llobera. Si pressuposa una recerca monogràfica i generalitzada, no circumscrita a un sol escriptor, les primeres contribucions són les que l'hispanista Eugenio Mele signa el 1910, al cap de tres anys de la mort de Carducci. Mele ha rebut informació de Joan Lluís Estelrich, i el 1921 un altre mallorquí que casualment té el mateix cognom, Joan Estelrich, incorpora el treball de Mele i l'amplia —amb l'ajut de molts receptors, entre els quals segurament Joan Lluís— en un llistat de traduccions, imitacions i influències titulat *Bibliografia Carducciana*,<sup>2</sup> l'aportació quantitativament més important que s'ha fet mai a l'estudi del carduccianisme en les literatures castellana i catalana.

L'any 1936 arriba el *Carducci nella letteratura europea* de Maria Dell'Isola, i en la dècada dels seixanta, ja dins el 'boom' dels estudis literaris i universitaris de la segona meitat del segle XX, promotors d'un historicisme a gran escala, un assaig complet, el *Carducci y España* de Víctor B. Vari, i els apartats inclosos en la *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna* de Franco Meregalli. Moltes entrades relatives a Carducci, tant a la seva recepció com a les escasses traduccions que el poeta italià va fer de textos literaris espanyols, registren Joseph Siracusa i Joseph L. Laurenti en el volum *Relaciones literarias entre España e Italia. Ensayo de una bibliografía de literatura comparada*. Amb relació a un escriptor determinat, és sens dubte el carduccianisme d'Unamuno el que ha suscitat més atenció.

Aquestes aportacions de la segona meitat del segle XX demostren desconèixer la *Bibliografia Carducciana* de Joan Estelrich i, en general, paren poc esment en la literatura catalana. Només en temps molt recents Gabriella Gavagnin s'ha servit d'aquella font d'informació preciosa i ha publicat i analitzat diverses traduccions 'històriques' carduccianes allí consignades o posteriors; i jo mateix vaig fer una actualització i ampliació de dades i un primer esbós crític que es van revelar del tot insuficients.<sup>3</sup> El material que emergeix en el curs de la recerca i la discontinuïtat que s'havia produït en la història dels estudis de la recepció de Carducci exigia l'elaboració d'una tesi doctoral específica que persegueix, doncs, els següents objectius:

1) Compilar una bibliografia que doni compte de tot el material relacionat amb la recepció de Carducci a les literatures castellana i catalana localitzat pels investigadors que anteriorment s'han ocupat de la qüestió i per aquest investigador en el curs de la seva recerca. L'hem titulada «Nova Bibliografia Carducciana» (capítol 8.1, pp. 461-506).

2) Reproduir, de la bibliografia a què fa referència el punt anterior, tot el material dispers o de difícil accés relacionat amb la recepció en la literatura catalana. És el Corpus Documental, en volum annex.

3) Fer un estudi crític, global i detallat, de la recepció de Carducci a la literatura catalana. Correspon al cos de la tesi doctoral (pp. 17-459).

S'entén per recepció tota manifestació que impliqui o susciti la lectura —directa o per mediació de tercers— d'un autor, en aquest cas literari, en un altre autor, literari o no literari. La multiplicitat d'aquestes manifestacions queda reflectida en la classificació de la bibliografia del capítol 8.1:

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 49-62.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 186-190.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 461-465, per a la referència bibliogràfica d'aquests treballs i de tots els que hem esmentat als paràgrafs anteriors.

- a) Repertoris, estudis i observacions sobre recepció de l'escriptor. Hi és referenciat tot escrit (llibre, capítol de llibre, article, fragment de llibre o d'article) que prengui en consideració no tant Carducci com la recepció de Carducci en un escriptor, en diversos escriptors o en el conjunt de la literatura catalana i/o espanyola.
- b) Assaigs, articles i capítols de llibre sobre l'escriptor.
- c) Fragments, comentaris i referències a l'escriptor extrets d'articles o de llibres. Aquests articles o llibres s'ocupen preferentment d'un altre autor o d'una altra matèria.
- d) Traduccions al castellà. Entenem per traduccions els textos que van ser publicats com a tals, per bé que en algun cas el grau de llibertat els acosta més a les imitacions, que incloem en l'apartat f). Tot seguit de la referència bibliogràfica es faciliten les informacions paratextuals més rellevants: pròleg, notes, text original, etc. Si aquestes informacions no es faciliten, s'entén que la traducció o imitació no és acompanyada d'aquests elements.
- e) Traduccions al català. S'hi segueixen els criteris assenyalats en l'apartat anterior.
- f) Poemes amb intertextualitat explícita. El nom de Carducci es llegeix al cos del text o al paratext (títol, nota o lema).
- g) Poemes amb intertextualitat no explícita. La intertextualitat és conjecturada amb un grau raonable de certesa, tanmateix variable en cada cas. Excloses les formes d'intertextualitat considerades als apartats anteriors, s'ha investigat aquí la importació directa de formulacions (cites velades), formes mètriques, trets estilístics, solucions retòriques, estructures poemàtiques...
- h) Cròniques periodístiques. S'ha realitzat una recerca en diversos periòdics especialment concentrada entorn de les dates d'obtenció del Premi Nobel (1906) i del traspàs de l'escriptor (1907).
- i) Transcripció de textos o de versos en llengua original.
- j) Traduccions de textos de crítics italians o de països tercers.

L'ordre de les referències dins cada apartat és cronològic en funció de la primera data de publicació. Es fa prevaldre la data d'escriptura sempre que sigui determinable amb un marge d'error reduït i sempre que entre aquesta data i la de publicació s'hi interposi un període de temps llarg.

Per no repetir una mateixa referència en múltiples apartats, en general la situem en un de sol tot especificant les altres aportacions que inclou. Per exemple, un article com el de Víctor Oliva de l'any 1906 el classifiquem dins «Assaigs, articles i capítols de llibre sobre l'escriptor» i informem, dins l'entrada, de les traduccions que inclou, però ja no el tornem a citar en l'apartat de «Traduccions».

Si no consignem la ciutat d'edició d'una publicació periòdica s'ha d'entendre que és barcelonina, tret d'aquells casos en què no facilitem la informació perquè ja forma part del títol de la publicació («Heraldo de Zamora», per exemple).

La bibliografia tan sols recull testimoniances de carduccianisme d'una certa entitat, que en l'estudi crític es completen amb altres de més circumscrites o de menys rellevants.

Un segon capítol bibliogràfic (8.2, pp. 507-510) s'ha reservat per a totes aquelles obres consultades durant la realització de la tesi i no vinculades directament a la recepció de Carducci. Són disposades en ordre cronològic dins cada apartat.

Al Corpus Documental és reproduïda una part del material referenciat a la bibliografia del capítol 8.1. L'hem dividit en dues seccions: al Corpus Documental 2 hi transcrivim traduccions, és a dir, material dels apartats d) i e) de la bibliografia; al Corpus Documental 1 material de la resta d'apartats. Tant en català com en castellà hem modernitzat l'ortografia excepte als títols i en aquells punts en què aquesta operació hauria fet perdre informació mètricament rellevant. Tampoc no la modernitzem en les referències bibliogràfiques («Geroni Zanné», «Jerònim Zanné»).

Els textos del Corpus Documental 1 són disposats en ordre cronològic segons el mateix sistema emprat a la bibliografia. Els criteris de selecció del material reproduït han estat l'extensió, l'antiguitat, l'accessibilitat i la novetat. Així, per exemple, calia desenterrar la *Bibliografia Carducciana* de Joan Estelrich, mentre que els estudis d'Eugenio Mele i de Maria dell'Isola ja eren

coneguts i quedaven incorporats per treballs posteriors. De Costa i Llobera hem transcrit els poemes pertinents que no formessin part de les *Horacianes*, recull ben conegut de tot el públic del qual només hem reproduït la introducció.

El Corpus Documental 2 fa una transcripció acarada del text original i de les traduccions catalanes i una part de les castellanes que al llarg de la història de la recepció de Carducci s'han fet d'aquell poema. Reproduïm les castellanes quan han estat publicades, almenys per primera vegada, en algun territori de llengua catalana. Per tal d'ampliar el ventall comparatiu, en alguns casos afegim la versió d'Amando Lázaro Ros, atesa l'àmplia divulgació de què ha gaudit, en aquest darrer mig segle, el volum carduccià que traduí l'any 1957, *Obras escogidas de Giosuè Carducci*, llavors publicat per Aguilar, però després reeditat per Plaza & Janés, Orbis, editorials llatinoamericanes, etc. Tant d'aquest volum com del que signà l'any 1915 Hermenegildo Giner de los Ríos<sup>1</sup> només n'hem transcrit una tria de textos, sistemàticament aquells dels quals ha estat localitzada alguna altra versió.

La versió original sempre és extreta de les *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, Bolonya, Zanichelli, 1924. L'ordre en què han estat disposats els poemes també s'ajusta al d'aquest volum. La data que segueix el nom del traductor, entre parèntesis, correspon a la de publicació. Si el text s'ha editat diverses vegades sense modificacions, és consignada la data de la primera publicació. Si s'han produït modificacions, és transcrita la darrera redacció i les variants de les redaccions anteriors són recollides en apartat a peu de pàgina; per a l'ordre cronològic en què disposem les diverses traduccions fem valer, però, la data de la primera edició. Si les variants són molt nombroses, s'han reproduït les diverses redaccions com si es tractés de traduccions diferents. Del nom de pila del traductor només se'n consigna la inicial en els casos més recurrents: J.L. Estelrich (Juan Luis), H. Giner de los Ríos (Hermenegildo), A. Lázaro Ros (Amando), F. Maristany (Fernando). La referència bibliogràfica de cada traducció es pot consultar a la bibliografia (capítol 8.1, pp. 461-506).

Les notes a peu de pàgina que ocasionalment acompanyen els textos del Corpus Documental tenen tres autors possibles: *N. de l'A.* (de l'autor), *N. del T.* (del traductor), *N. del D.* (del doctorand).

Pel que fa al tercer objectiu més amunt plantejat, l'estudi crític s'hauria de limitar, com el títol de la tesi indica, a la literatura escrita en llengua catalana. Descurar, però, la producció castellana d'escriptors bilingües com Costa i Llobera i Joan Alcover o la d'escriptors catalans i mallorquins d'expressió literària gairebé exclusivament castellana com Fernando Maristany o Joan Lluís Estelrich hauria desfigurat i escapat el panorama global d'una recepció en què és constant el transvasament entre ambdues literatures receptores. S'ha optat, doncs, per analitzar també el material de recepció produït o publicat als Països Catalans en l'àmbit de la traducció i la literatura castellana.

## 1.2. METODOLOGIA

La pluralitat del nostre enfocament arrenca dels pressupòsits metodològics de la teoria dels polisistemes, és a dir, d'una concepció de la literatura com un sistema que interactua amb altres sistemes conjuntament amb els quals configura el polisistema anomenat societat o cultura.<sup>2</sup> Això val per a les relacions interlingüístiques, de manera que dins aquest marc teòric s'ha optat per prendre com a objecte d'estudi, per exemple, les literatures a Bèlgica, més que no pas la literatura belga, o flamenca, o francesa; però val també per a les relacions interdisciplinàries: la recepció de Carducci no serà examinada solament des del comentari de text o des de la literatura comparada, sinó també en la funció que va exercir en la creació de models de realitat o de llengua, dins el teixit de relacions

---

<sup>1</sup> *Poesias de Giosue Carducci MDCCCL-MCM*, I (*Nuevas Rimas i Odas Bárbaras*), Barcelona, F. Granada y C<sup>a</sup> Editores, 1915.

<sup>2</sup> Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, «Poetics Today», vol. XI, 1990, núm. 1; José Lambert, *Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème*, «Contextos», vol. V, 1987, núm. 9, pp. 47-67.

entre la literatura, d'una banda, i la política, la religió, l'educació o la filosofia de la història, de l'altra. S'imposa, per tant, una polisistèmica comparada, atès que la importació es fa des d'un altre polisistema en què aquest mateix teixit de relacions i la intervenció en ell de Carducci en part coincidia i en part divergia del que es verificava o es verificaria a les cultures d'arribada.

Els estudis sobre poètica i ideologia en el més ampli sentit de la paraula<sup>1</sup> s'han posat a la pràctica en intersecció, especialment, amb la semiòtica de l'espai: si l'espai representat és construït per l'escriptor<sup>2</sup> i traduir és reescriure i reescriure manipular,<sup>3</sup> el traductor o l'imitador, el receptor en general, en part reproduirà i en part modificarà l'espai materialitzat en el text original. La centralitat que ocupa la percepció i l'organització de l'espai en el sistema d'idees d'un individu o d'una comunitat s'ha demostrat molt fructífera —ensems amb les variables relatives al llenguatge sensorial— a l'hora de fer nítids els contorns d'un concepte tan complex com el de classicisme i d'establir el posicionament de l'autor i dels receptors respecte a aquest concepte.

Dins el sistema pròpiament literari, també s'ha defugit l'atenció exclusiva al text i a l'escriptor o traductor per eixamplar-la a altres agents com els editors, els crítics, els periodistes, i al paper que desenvolupen les relacions d'amistat i de patronatge. El paratext i els criteris de publicació (com s'ha confegit una antologia, quines tendències defineixen la revista o el diari on ha sortit una traducció) formen part del conjunt d'un fenomen concret de recepció, inevitablement el condicionen i poden tenir un pes específic, en l'impacte sobre el lector, superior al del mateix text. L'estudi de l'impacte en tota la seva extensió s'ha articulat en una identificació de les dimensions i de la configuració social del públic<sup>4</sup> i —no cal dir-ho— de l'horitzó d'expectatives: quin era en el moment en què intervingué l'autor importat i quines modificacions aquesta importació hi va introduir, quines preguntes formulava el lector al text i quines respostes el text donava. Però de Jauss també s'han revelat molt útils els treballs històrics, sobretot el seu diagnòstic del canvi crucial que significa, entre els segles XIX i XX, l'arraconament de les dicotomies romanticisme/classicisme i catolicisme/ateisme a favor del debat sobre antiguitat/modernitat.<sup>5</sup> Nosaltres continuem immersos en aquesta última dialèctica, que ens ha de servir d'instrument, però no de condicionant. El canvi diagnosticat per Jauss va acabar arraconant Carducci, aquí, a Itàlia i arreu d'Europa, però aquest procés va trigar a consumir-se, i en determinats moments o àmbits de la recepció pràcticament no va actuar o va tenir el contrapès d'altres línies de tendència. Que avui Carducci ens sembli un autor de l'antiguitat no ens ha d'impedir d'entendre que pogués ser saludat com un modern a ultrança, ni —sobretot— de desconfiar d'antuvi dels qui així el van considerar. La lectura retroactiva a la llum del punt d'arribada que és la nostra modernitat, tot i que inevitable per la nostra condició de criatures històriques, ha de mirar d'evitar-se tant com sigui possible per no desvirtuar la principal aportació de l'estètica de la recepció: la necessària relativitat aportada pel receptor en cada present històric dins la successió de la història efectual gadameriana.

La recerca de senyals de recepció s'ha descabdellat en el doble vessant del que Oreste Macrí anomena «simbolització» i «apropiació», és a dir, instrumentació i aproximació objectiva, valor simbòlic i valor real que s'atorga a l'escriptor estranger, trasplantament dins el propi nucli creatiu i —tant per part dels crítics pròpiament dits com dels poetes en fer el paper de crítics— dins operacions de crítica o de poètica.<sup>6</sup> En aquests darrers àmbits, no s'han desdenyat els més petits esments, així com els no esments, per exemple la presència o l'absència de Carducci en les plèiades d'autors celebrats o blasmat, estiguin elaborades amb un alt grau de consciència crítica o amb la

---

<sup>1</sup> Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge, 1992; Ovidi Carbonell, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1999.

<sup>2</sup> Sandra Cavicchioli, *Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa*, «Versus», núm. 73/74, gener-agost 1996, pp. 6-9.

<sup>3</sup> André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*, Londres i Nova York, Routledge, 1992, p. VII.

<sup>4</sup> Robert Escarpit, *Sociologia de la literatura*, traducció de Ramon Barnils, Barcelona, Edició de Materials, 1968, pp. 111-112.

<sup>5</sup> Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, traducció de Juan Godo Costa i José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península, 2000, pp. 11-63.

<sup>6</sup> *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna, Longo editore, 1980, pp. 153-155; *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo editore, s.d., pp. 12 i 14.

més elemental intenció de donar quatre noms d'allò que en diríem escriptors per antonomàsia. Aquests llistats representen un índex important de l'entrada i la sortida de l'escriptor del «cànon», del seu nivell primer de penetració i després de supervivència, sobretot de la seva capacitat de superar aquella cita amb l'oblit que tots han d'afrontar, segons Escarpit, al cap de deu, vint o trenta anys de la seva mort.<sup>1</sup>

Les modalitats del trasplantament les concreta Macrí en noètica, icònica, patètica, verbal,<sup>2</sup> alhora que avisa de la freqüent superposició de models, també segons diverses modalitats (confusió, fusió, aliança, eclecticisme, sincretisme).<sup>3</sup> Assenyala concretament que Foscolo, Monti, Pascoli, Carducci i D'Annunzio són sovint confosos «nello stesso campo del sublime e dell'eroico».<sup>4</sup> Els dos darrers són importats a casa nostra gairebé simultàniament i de vegades com un binomi, sobretot en ambients modernistes. El leopardisme carduccià i el que s'injecta directament en les literatures catalana i castellana interactuen fins i tot en alguna traducció. De vegades es fa molt difícil, però és important tenir cautela i aturar l'impuls de catalogar de seguida de carduccià allò que potser no ho és o no ho és de manera específica: tota una sèrie d'estereotips i de patrons retòrics o estilístics que Carducci comparteix o bé amb la tradició italiana anterior o bé amb la tradició neoclassicista europea. Tan o més importants que Carducci van ser, en la formació dels escriptors classicistes de finals del XIX i començaments del XX, un Manuel de Cabanyes i un Menéndez Pelayo. El segon beu de Carducci, el primer de fonts italianes anteriors, cosa que encara complica més la tasca de destriar enmig del «sistema dinamico di mediatori e di mediazioni».<sup>5</sup>

En l'anàlisi de les traduccions s'ha emprat el repertori de procediments de traducció sistematitzat per Esteban Torre en el seu manual<sup>6</sup> i sobretot s'han seguit molt de prop les teories de Gideon Toury. D'una banda, s'ha procurat no perdre de vista la dialèctica entre adequació i acceptabilitat, és a dir, entre respecte de les normes del text original i respecte de les normes de la cultura meta,<sup>7</sup> dialèctica que ja hem considerat operativa des del moment de la tria del text. D'altra banda, contra l'obsessió generalitzada per la unitat textual, hem valorat molt el principi metodològic segons el qual no sols la segmentació és imprescindible per a l'anàlisi, sinó que forma part de la mateixa idiosincràsia del text. Les operacions en sèrie que resulten de l'anàlisi no necessàriament pressuposen —per molt que la traductologia el prescriu— un projecte mental del text complet, i, si el pressuposen, aquest projecte acostuma a tenir un abast parcial: «lo que se proyecta son segmentos de una supuesta traducción sobre segmentos de su supuesto original, más que los dos textos tomados como unidades».<sup>8</sup> La recerca de constants en una traducció no ha de caure en la temptació —fins a un cert punt, però, inevitable— de perseguir a tota costa la coherència estratègica i l'organicitat global; si de cas, ha de determinar el grau de coherència i d'organicitat del text, el grau d'arbitrarietat de les solucions i la possible coexistència d'estratègies múltiples i fins i tot contradictòries. Un tercer element de la teoria de Toury especialment aplicable a la literatura catalana de l'època presa en consideració és la idea que les cultures recorren a la traducció «como principal modo de ir rellenando vacíos».<sup>9</sup> No se li escapa, a la teoria dels polisistemes, que la transferència té lloc sobretot quan al sistema receptor li falta repertori per a dur a terme noves funcions, cosa més habitual «en sistemas que están en fase de emergencia o en puntos críticos de su historia».<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 36.

<sup>2</sup> *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, citat, p. 160.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 151-153, 163-164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 153, 164.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 152. Vegeu també, pel que fa la competència entre autor estranger i autors nacionals, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, citat, pp. 12-13.

<sup>6</sup> *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, pp. 126-138.

<sup>7</sup> Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, traducció i edició de Rosa Rabadán i Raquel Merino, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 98 i 228-237.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>10</sup> Montserrat Iglesias Santos, *El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas*, dins Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-356.

### 1.3. VIDA I OBRA DE GIOSUÈ CARDUCCI

Giosuè Carducci (1835-1907) va néixer a Valdicastello, a la província de Lucca, en el si d'una família de classe mitjana, culta i progressista. Va ser el més gran de tres germans. Per motius de feina del pare, metge, els Carducci es van traslladar, dins la mateixa Toscana, a la Maremma, el paisatge de la infantesa que serà evocat en moltes composicions del poeta.

La família s'instal·la més endavant a Florència, on un Giosuè adolescent cursa estudis secundaris. El 1853 guanya una beca per a la Normale de Pisa; s'hi llicenciarà el 1855 en filosofia i lletres, i de seguida emprendre la carrera professoral, a diversos gimnasos i liceus de la Toscana, fins que el 1860 el ministre d'ensenyament li ofereix la càtedra de literatura italiana de la Universitat de Bolonya, que ocuparà fins al 1904. Quan rep la càtedra ja ha publicat el seu primer recull (*Rime*, 1857), ha començat a dirigir la col·lecció de clàssics italians «Diamante» per a l'editor Barbèra i s'ha significat, en el trànsit del Granducat a l'annexió a Itàlia, pels que romandran sempre els pilars del seu pensament i la seva poètica: l'italianisme, l'ateisme anticlerical i el classicisme antiromàntic, defensats amb un esperit polemista i provocador que desplegarà en totes les seves activitats: en els seus poemes i assaigs, en la seva professió i a la palestra dels debats intel·lectuals.

En política, tot i haver dedicat inicialment himnes i odes als Savoia, abraça a Bolonya el republicanisme mazzinià i s'acosta als socialistes utòpics. Els anys seixanta són els de més accentuada radicalitat i, per tant, els dels enfrontaments més durs amb el govern monàrquic, que en una ocasió prova d'allunyar-lo de Bolonya i en una altra li suspèn el sou. Es presenta diverses vegades a les eleccions per les files republicanes (1876, 1886). Amb el temps, però, afluixa en les seves posicions, i sobretot els 'flirteigs' amb la casa reial encenen el ressentiment de la gent d'esquerres, que l'acusa obertament de traïdor. Pel novembre del 1878 coneix el rei Humbert i la reina Margarida quan visiten Bolonya. Carducci escriu, amb motiu d'aquesta visita, l'oda *Alla Regina d'Italia*, i es justifica, davant la polseguera que el poema aixeca, amb una prosa sobre *l'Eterno femminino regale*. El 1888 llegeix un parell de vegades davant dels reis. El 1890 visita la reina a Monza, i aquest mateix any és nomenat senador del regne i Cavaliere di Gran Croce pel president del govern, Francesco Crispi, a la filla del qual dedicarà una oda el 1895, nou motiu de polèmica. Al final de la seva vida, la reina comprarà la seva casa i la seva biblioteca (1902) amb la intenció de fer-ne després donació a l'ajuntament de Bolonya, i l'estat li concedirà, el 1904, quan la paràlisi li impedeixi de continuar impartint docència, una pensió extraordinària.

Giosuè Carducci i Elvira Menicucci es van casar el 1859 i van tenir quatre fills: Beatrice, o Bice (1860), Laura (1863), Dante (1867) i Libertà, o Titti (1872). La biografia familiar té una presència no gaire densa en la poesia carducciana, però hi deixen una forta empremta dos fets luctuosos: el suïcidi del germà Dante, l'any 1857, i la mort per meningitis del fill, a qui havien posat el mateix nom, el 1870. Més importants que la muller són, a efectes poètics, les dones que estimà el poeta fora del matrimoni: Carolina Cristofori Piva (Lina o Lidia), Adele Bergamini, Dafne Gargioli (Làlage) i Annie Vivanti. Amb algunes d'elles fa viatges per diverses ciutats italianes, i és aquest un element fonamental de la poètica carducciana: moltes composicions neixen de la visita a un indret o a un monument determinat. Especialment importants són els llocs on el poeta passà períodes llargs, de vacances o convidat pels amics: Verona, la Carnia, Courmayeur, Madesimo... Però molt més nombrosos foren els viatges als quals el va empènyer la seva fama creixent i la seva dimensió pública com a intel·lectual de prestigi, que va culminar el 1906 amb el Premi Nobel però que almenys des dels anys setanta el feia anar amunt i avall a pronunciar classes i discursos, a participar en commemoracions i inauguracions, o a fer lectures. Carducci, irascible i rondinaire, irreverent i esquerranós, va esdevenir a poc a poc el poeta oficial de la Itàlia dels Savoia, catòlica i liberal; i, tot i que més d'un cop va haver de justificar-se, va exercir un paper que en el fons no es va revelar incompatible amb unes actituds personals de les quals no va haver de desmarcar-se.

El prestigi se l'havia forjat en tres fronts. En el front acadèmic i filològic, va ser un estudiós i un investigador incansable, sobretot en l'àmbit de la literatura italiana, al qual aportà assaigs, comentaris i edicions de clàssics de totes les èpoques. A la premsa i en tota mena d'actes públics i de cenacles, practicà una activa militància en l'ordre de les idees estètiques, polítiques, literàries. I,



en el front pròpiament poètic, la seva obra va assolir ben aviat una difusió i un reconeixement molt amplis. *A Satana* (1865), *Levia gravia* (1868), *Poesie* (1871), *Nuove poesie* (1873), *Odi barbare* (1877), *Juvenilia* (1880), *Giambi ed epodi* (1881), *Nuove odi barbare* (1882), *Ça ira* (1883), *Rime nuove* (1887), *Terze odi barbare* (1889), *Rime e ritmi* (1899) són només les fites principals d'una tasca prolífica i ininterrompuda, a partir del 1875 majoritàriament donada a les caixes de l'editor bolonyès Nicola Zanichelli.

La producció carducciana, molt extensa, abraça tant la prosa com la poesia, però el conreu de la literatura de creació només té lloc en el camp de la poesia, perquè la prosa pertany al gènere assagístic o periodístic. Carducci no és, en altres paraules, ni narrador ni novel·lista, cosa que implica ja una important presa de posició en un context literari com el de la segona meitat del segle XIX, on la novel·la i el teatre es consoliden com els principals vehicles d'entreteniment de les ascendents classes mitjanes i, en part, com els vehicles portadors de la modernitat literària. Com és ben sabut, *Els promesos* no sols marca una fita en la història del gènere novel·lístic a nivell europeu, sinó que, en el particular context italià, i al costat de tota la literatura patriòtica o sentimental del grup milanès agrupat a l'entorn de Manzoni, defineix un romanticisme catòlic, burgès i conservador, però propici a una renovació de la llengua literària, que es contraposa a una línia classicista, atea i més esquerrana, però més elitista en els plantejaments lingüístics i culturals. Aquesta segona línia arrenca ja al segle XVIII de Foscolo, passa per Leopardi en el moment de la batalla romàntica i arriba amb Carducci fins a la primera dècada del segle XX. Mentre els corrents romàntic i realista donaven un cop de timó envers una *koiné* més assequible des de la llengua parlada i alleugerien el text literari de càrrega erudita, la poesia de Carducci, en el seu esquelet més arrelada que no sembla a l'italià modern i a la poètica realista, emprèn una fuga cap al llatí, l'arcaisme, l'hipèrbaton, la referència culta, el sobreentès, el circumloqui, el to elevat, mitjançant la qual es renega d'un present insatisfactori i es busca el renaixement d'un passat millor, gloriós.

El poeta de Valdicastello es va fer famós amb un himne *A Satanàs* que, signat al setembre del 1863 i publicat el 1865, en reedicions posteriors va suscitar (sobretot l'any 1869) fortes polèmiques periodístiques. En cinquanta quartets de pentasíl·labs amb rima als versos parells, que imposen una lectura accelerada, deixa anar el seu anticlericalisme i fa una apologia del progrés i de la llibertat de pensament, de la natura i la raó, de la carn i del món. Satanàs és identificat, doncs, amb tots els valors que l'autor defensa, des de l'heterodòxia dins la història del catolicisme fins al tren de vapor, passant pel món clàssic que perviu sota del Cristianisme i per una clara inclinació panteista. Hi vibra l'impuls de renovació que batega en tota l'obra poètica carducciana («novelli», 112; «Svegli», 141; «S'innova», 151).

Els reculls pròpiament dits, que en l'edició definitiva de l'obra poètica completa queden establerts en sis poemaris, posen damunt la taula la versatilitat i l'amplitud d'horitzons només pròpia dels grans noms, sense les quals no hauria estat possible el variat panorama de les traduccions al català i al castellà. Acostar-se a Carducci podia voler dir acostar-se al Carducci satànic, iàmbic o bàrbar, és a dir, al que la premsa italiana i europea havia posat en solfa, però, si prescindia d'idees preconcebudes, el traductor o l'imitador podia triar allò que més li convingués: hi ha un Carducci petrarquesc, un de romàntic, un de leopardià, un de mitologista; va escriure elegies, llegendes, madrigals, poemes a dones, a indrets, a déus, a animals, a amics, a herois, a artistes i escriptors clàssics i contemporanis. El recull més uniforme és *Giambi ed epodi*, presa de posició davant els esdeveniments polítics contemporanis, a favor del Ressorgiment i contra Napoleó III i el Papat, però d'un Ressorgiment mazzinià, per tant contrari a la Itàlia monàrquica i burgesa i als seus dirigents, sobretot als polítics i als intel·lectuals conservadors. Les filípiques mouen l'objectiu des dels privilegis aristocràtics o la França absolutista de l'Antic règim fins a la Itàlia covarda, la degeneració dels principis de la Revolució Francesa o la corrupció de la política i dels costums. A l'altre extrem són entonats l'homenatge als màrtirs sobretot garibaldins o al mateix Mazzini, el cant a la llibertat o els records —per contrast amb el present— de les grans figures de la Roma antiga. Més que no pas satíric com suggereix el títol, el to és d'indignació, de menyspreu, d'orgull, d'ira, en una paraula, de forta passionalitat política pronunciada per un vat solemne que jutja i arenga amb

unes conviccions inequívokes, radicalitzant els accents més abrandats d'un Dante o d'un Alfieri sota l'efecte d'una actualitat coent i de gran transcendència històrica.

Dels altres reculls, més heterogenis, els que contenen les composicions més representatives i més cèlebres tant a Itàlia com fora d'Itàlia són *Rime nuove* i *Odi barbare*. *Rime nuove*, publicat el 1887, aplega més d'un centenar de poemes de dates molt diverses (els més antics del 1861). Amplitud és la paraula que més bé el qualifica: homenatges als poetes predilectes, elegies al fill mort, quadres paisatgístics, recreacions d'escenes històriques, llegendes medievalitzants, visites a indrets d'interès simbòlic o històric... L'amplitud, però, es fa palesa sobretot en la varietat de cordes amb què és tocada cadascuna de les temàtiques. Molt notable el ventall d'accepcions de la nota amorosa: comiat, desesperació, serenitat, rebel·lia... En la contemplació de la natura es deixen sentir amb força els antecedents de la tradició, les primaveres florides de to madrigalesc i petrarquesc amb presència de bellesa femenina, els tics estilístics dels renaixentistes, però la gamma de matisos de les estacions, dels moments del dia, del temps atmosfèric s'ha dilatat i —tot i que no sempre sap desfer-se de la convencionalitat— apunta cap a l'observació minuciosa del moment singular i irrepitible dels poetes del segle XX. També la fal·làcia patètica s'enriqueix en la investigació, per exemple, dels contrastos entre l'estació exterior i interior (*Primavere elleniche*, 1-4), de l'autoconsciència complaguda, o de la contemplació exterior que desvetlla una imatge interior (*Visione*). Però, en l'àmbit contemplatiu, potser allò més innovador —ja anticipat per Foscolo i Leopardi, però ara molt més accentuat— són les estampes descriptives d'indrets precisos de la geografia: una toponímia, fins i tot unes dates (*San Martino*), que ja no són el lloc amè i les dates de la biografia emblemàtica del *Canzoniere*, sinó els indrets d'una geografia i les dates d'una història col·lectives. Precisament a l'hora d'homenatjar Victor Hugo, a més a més de celebrar-ne el cantor èpic de la llibertat i la justícia, Carducci destaca la geografia nacional que desplega en la seva obra (*A Vittore Hugo*, 25-35). Ell mateix, als seus poemes, fa d'anella de transició entre, d'una banda, els llocs, les persones, els moments de la tradició que s'estilitzen per tal de ser llocs, persones i moments qualssevol, i, de l'altra, els noms propis d'una modernitat que aspira a treure la universalitat de la singularitat irrepitible. També ho és, una anella de transició —potser més encara a les *Odi barbare*—, en la magnificació dels petits detalls, elevats a la categoria de símbols (*Alla stazione in una mattina d'autunno*, 13-16), o en la inspiració que treu del que ara en diríem les 'ocasions'.

Un altre tret definidor de les *Rime nuove* i de la poesia carducciana en general, al costat de l'amplitud, és el gust pel contrapunt. Es produeixen remarcables contrastos entre poemes: en la temàtica amorosa, al costat de l'elogi del femení el Carducci més temperamental pot arribar al despit misogin (*Idillio di maggio*), de la mateixa manera que, dins el registre elegíac i luctuós, ens pot aparèixer un Carducci cimiterial, romànticament truculent, que sent la frescor de les calaveres a la catedral a l'estiu (*Davanti una cattedrale*), un Carducci contrari a aquest mateix romanticisme (*Classicismo e romanticismo*) i tot seguit de nou un altre poema contradictori amb el darrer (*Vendette della luna*). Dins d'un poema tenen lloc, entre estrofa i estrofa, canvis de rumb inesperats, i sovint el contrapunt és expressament recercat per tal d'impedir —principi bàsic de la poètica carducciana— de caure en el sentimentalisme. La dignitat del dolor pot fer de sobte acte de presència en poemes contemplatius o celebratius, l'obsessió fúnebre enmig de la bellesa primaveral (*Ballata dolorosa*), i l'element combatiu —o el cop de geni— en contextos no necessàriament polítics (*Disperata*). El gust per la contemplació, vinculat a un hedonisme anticristià, té com a contrapunt el sentit de la mort i del no-res (*Rimembranze di scuola*), o bé un concepte leopardià del dolor («l'uman dolore», *Serenata*, 19) i de la pèrdua i nostàlgia de la fantasia. Alhora, però, la natura contemplada, en la seva condició permanent, és el contrapunt de les convulsions polítiques i de les inquietuds dels homes, davant les quals pot ser envejada la vida plàcida d'un ase o d'un búfal (*Davanti San Guido*, 41-44, 113-116; *Idillio maremmano*, 34-37).

Si el Carducci virulent s'esbrava contra l'absolutisme de Carles V i dels segles posteriors, contra la mesquinesa dels actuals governants italians o contra un cert tipus de poesia, el Carducci èpic, que declara desinterès per «le cose piccole» (*Roma*, 3) i «umili» (*Alle fonti del Clitumno*, 32), es mostra especialment original en *Ça ira*, recreació en sonets (no pas en metre narratiu) dels episodis del 1792 de la Revolució Francesa. El tractament és justament de magnificació èpica i

mítica, per tant admiratiu, partidista en l'exaltació del rebuig patriòtic de les tropes austríaques, més ambigu davant dels assassinats d'aristòcrates a París, de la mateixa manera que no falta equidistància en el doble interès pel rei ajusticiat i pel botxí del poble a *Carlo I*, o en l'anàlisi de l'instint violent de la massa i del seu ressentiment històric a *L'imperatore della Cina* i a *I tessitori*. Remarquem que, en l'apartat de traduccions, és el progressista Heine l'autor més representat.

Si l'Edat Mitjana s'acostuma a endur algunes de les més punyents invectives del Carducci més proverbial, l'afecció a les temàtiques èpica i amorosa el mouen a treballar també el llegendari medieval, sota formes mètriques aquí sí narratives: poemes en octosíl·labs i fins i tot romanç (*Faida di comune*). N'emergeix una Edat Mitjana de vegades portada al propi terreny (*Il comune rustico* i *Su i campi di Marengo*), altres vegades poc manipulada (a *La leggenda di Teodorico* només el final introdueix una nota classicitzant). En la mateixa línia, a la secció final del llibre són traduïts fragments de romanç espanyol i diverses balades romàntiques alemanyes, tots i totes d'origen popular.

En general la mètrica de *Rime nuove* té un alè curt: sonets, madrigals, *strambotti*, anacreòntiques, balades, *rispetti*. El llibre IV marca la diferència amb un respir més generós i forçaments sintàctics més marcats. Augmentant la càrrega erudita de cultura hel·lènica, aquesta secció proposa una evasió del mal temps present cap a la fantasia d'un món mitològic, d'un paradís idíl·lic en el qual és integrada la dona estimada, Lina. Som davant d'una anticipació de les *Odes bàrbares*, encara versificada —però— amb rimes, que és allò que d'una manera més visible desapareixerà del recull més conegut de Carducci, que proposarà una recuperació dels metres antics en què la quantitat serà substituïda pel ritme accentual. Aquesta recuperació ja tenia molts precedents en la història de les literatures anglogermàniques i romàniques, però Carducci li donarà una empenta i una difusió decidides amb les tres sèries d'odes (*Odi barbare*, *Nuove odi barbare*, *Terze odi barbare*) i amb la defensa que en va fer arran de les discussions que el sistema 'bàrbar' va suscitar.

Les 'odes bàrbares' despleguen —no totes, però sí la majoria— una llarga majestuositat en la mesura del vers i de la composició, combinada amb un ritme que no es fa monòton com el de les provatures llatinitzants d'altres autors, i amb un to que contribueixen a elevar els nombrosos finals esdrúixols. Les clàusules accentuals es presten, com és lògic, a l'ús de l'hipèrbaton (de vegades ben feixuc: *Alessandria*, 99-100; *Su l'Adda*, 54; *La madre*, 1-4) i d'altres figures, que formen part, amb els llatínismes i arcaïsmes i amb l'erudició espessa i de vegades rebuscada (*Alle fonti del Clitumno*), d'un concepte de classicisme ancorat en la valoració que el Renaixement feia de la retòrica com a enaltiment i formació de l'esperit, un concepte obert a la controvèrsia en plena segona meitat del segle XIX i motiu dels rebuïgs de què fou objecte Carducci llavors i sobretot al segle següent, però ben vigent en determinats sectors de la intel·lectualitat.

*Odi barbare* és, encara més clarament que *Rime nuove*, el llibre d'un poeta viatger, que viatja sobretot pel centre i pel nord d'Itàlia i que s'inspira davant del Foro, de les termes de Caracalla, d'una estàtua de la Victòria a Brescia, de les fonts del Clitumno, d'una església gòtica, del castell de Miramare, de la plaça de les dues torres a Bolonya: indrets, ruïnes i monuments que el jo poètic comença descrivint però que de seguida el transporten cap a llur passat, de manera que el viatge en l'espai esdevé un llarg viatge en el temps fet de la mà de la fantasia i de l'erudició, és a dir, d'una lliure recreació basada en les dades històriques i presidida per aquell «desiderio vano della bellezza antica» que clou —i les cloendes són la gran especialitat de Carducci— *Nella piazza di San Petronio*. Qualsevol pretext és bo, a les odes, per fer un salt a la història: una ampolla de vi del 1848 fa pensar de seguida en els fets de l'anyada en què fou criada; la veu de l'estimada transporta el 'jo' fins al desembarcament d'Alceu a l'illa de Lesbos (*Fantasia*), o la seva bellesa i la dels metres llatins és comparada amb la dels monuments antics (*Ragioni metriche*). Analogies, metàfores i al·legories es mouen sistemàticament enrere en el temps. Carducci troba el present i la gent del present febles i grisos (*Da Desenzano*, 49-68), i acostuma a col·locar-se, al final dels poemes, entre el passat i el futur: «Si perde / L'anima in lento error: vien da le compiante memorie / E attinge l'eterne speranze» (*Courmayeur*, 30-32). De vegades la perspectiva s'acosta al Leopardi d'*Alla primavera* i és entonada l'elegia d'una natura poblada de mites, però d'altres vegades se'n nega la desaparició i, sempre, el jo poètic se n'erigeix com el recuperador i se'n predica el renovellament: la resurrecció de la classicitat en un futur de glòria i de progrés (*Primavere*

*elleniche*, II, 49-52 i 101-116; *Alle fonti del Clitumno*, 69-156). La família de paraules «rinnovare», «rinnovellare», «novello», penetra en tots els assumptes que es tracten; el caràcter cíclic del temps és afirmat a propòsit de la primavera a *Canto di marzo* («Ciò che fu torna e tornerà ne i secoli», 30), i en el tema patriòtic la nova Itàlia, el «rinnovato popolo latino» (*Il liuto e la lira*, 84), ha de demostrar que és hereva de Roma emulant-ne les heroïcitats, amb la diferència —remarca el Carducci d'esquerres— que aquesta serà una societat d'homes lliures i no d'esclaus. Amb veritables himnes són celebrades les fites del Risorgimento, i amb veritables al·locucions militars és afrontada la qüestió dels Alps i de l'irredentisme.

S'ha insistit massa, sobretot per part dels detractors de Carducci, en la recreació mitificadora i nostàlgica del passat, i massa poc en el sentiment del temps que amara les millors odes, un complex sentiment d'abís, vertigen, tedi, alhora angoixat i admiratiu, que s'ensenyoreix del viatger a mesura que repassa els pobles o els esdeveniments que s'han succeït en aquell lloc que visita o a mesura que en destria allò que ha canviat i allò que ha romàs inalterat. La visió cíclica de la història pren de vegades els colors fatalistes d'un moviment de grans destins i forces tràgiques en què la poesia permet de relacionar de manera sinistra i directa fets i personatges que no sempre tenen un vincle històric objectiu, com en les venjances a distància de segles conjeturades en el destí de l'emperador Maximilià i la seva esposa a Mèxic (*Miramar*, 41-80). Les notes més desolades d'aquest vertigen del temps i de l'univers es perceben a la segona part del llibre, amb un sentit còsmic de la mort a *Su Monte Mario* i alguns dels versos més pessimistes mai escrits per l'autor a *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley* (3-4). Tampoc no deixa d'aplicar-se, el sentiment del temps, al pas de les generacions i a la història familiar (*Sogno d'estate, Per le nozze di mia figlia*), una història familiar normalment revisitada sota el signe del dolor i que continua tenint una ramificació important en la figura infantil del «pargolo» (*La madre, Sogno d'estate, Alla mensa dell'amico, Figurine vecchie*), la qual es fa dipositària dels millors desigs del poeta i del seu esguard més tendre, a banda de monopolitzar, en la variant del nen mort o moribund, pràcticament tot el registre elegíac (*Ave, Mors – Nell'epidemia difterica, Per la morte di Napoleone Eugenio*).

Allò que roman, per damunt de les ruïnes i altres restes d'obra humana, són sobretot elements naturals com el sol (*Da Desenzano*, 25-26) o —més importants encara— els rius, que fluint travessen la història sempre per un mateix indret (*Su l'Adda*). La capacitat de romandre de la natura, per a la qual Carducci sempre té els cinc sentits ben amatents, accentua el sentiment del pas del temps i fins i tot de la poesia (*Davanti il Castel Vecchio di Verona*, 29-36). A més, acostuma a ser, enfront de les turbulències històriques, una natura en calma, gairebé mai enemiga, d'una certa exuberància, acompanyada de l'amor (*Su l'Adda*) i personificada amb l'aspecte afable i somrient d'allò que existeix per a ser gaudit, un món visible interpretat com un símbol de joia contra el Déu cristià (*In una chiesa gotica*) i panteísticament divinitzat a benefici de l'olimp dels cultes antics (no sols el grec i el romà, tot i que són les dominants). El riu que banya Courmayeur és «la vergine Dora» (*Courmayeur*, 9), el sol és un cíclope (*Una sera di San Pietro*, 18) i odes senceres ofereixen grans espectacles aeris, còsmics o exòtics a base de personificacions mitològiques dels elements naturals (*Sirmione*, només per posar un exemple). Tot tendeix a esdevenir ésser animat, des del vi i l'amor (*Ruit hora*) fins a la poesia (*Per le nozze di mia figlia*, 16) o la màquina de tren, monstre que s'endú la dona estimada (*Alla stazione in una mattina d'autunno*). Alhora, l'ésser animat històric pot guanyar-se una presència entre els elements naturals: l'heroi assoleix llavors la divinització i l'eternitat, i la natura ja no és un contrapunt, sinó més aviat un correlat de les glòries històriques (*A Giuseppe Garibaldi*, 45-52).

Rarament el paisatge es pobla de les figures del present. Ho fa en una temàtica minoritària però que mai no deixa de tractar-se, la de l'activitat feïnera, que al poema *Il liuto e la lira* és un dels tres gèneres (els altres dos són l'amor i la guerra) la història dels quals evoca el poeta tot contemplant un llaüt. És el Carducci que a les *Rime nuove* havia escrit *Il bove* i que, contradictòriament amb moltes altres composicions, lloa el rebuig de la glòria i «la giustizia pia del lavoro» (*La madre*, 36), o vol per a la seva filla la «pace d'affetti» que ell no ha tingut (*Colli toscani*, 8).

De les *Odi barbabe* no es poden passar per alt, finalment, tota una sèrie de poemes d'amor molt notables, subtils en el matís del sentiment i en el joc al·legòric: *Figurine vecchie*, *Sole d'inverno*, *Egle*, *Primo vere*, *Vere novo*.

#### 1.4. EDICIONS I RECEPCIÓ A ITÀLIA DE LA POESIA DE CARDUCCI

Ja hem avisat més amunt que totes les cites de la poesia de Carducci que es fan en aquesta tesi provenen de *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, Bolonya, Zanichelli, 1924. Es tracta d'una reimpressió de l'edició del 1902, curada pel mateix poeta. Prèviament, els originals havien estat sotmesos a unes vicissituds filològiques d'una gran complexitat. Els poemes sovint havien aparegut de primer a publicacions periòdiques o en forma de *plquette*, posteriorment eren integrats en reculls que quan es reeditaven eren modificats de dalt a baix, amb noves incorporacions, canvis d'ordre, esmenes dins de cada poema o poemes que passaven d'un recull a un altre. No es disposa, encara avui, d'una edició crítica amb aparat de variants, de manera que la poesia carducciana s'edita tal com l'autor la va curar per a les seves obres completes, sempre sota el segell Zanichelli: les *Poesie* del 1901, reeditades el 1902 amb escadussers afegitons i incloses paral·lelament, sense canvis, en els vint volums d'*Opere* (1889-1909), concretament als volums VI (1891), IX (1894) i XVII (1907). De les *Opere* Zanichelli en va fer després, per celebrar el centenari del naixement de l'escriptor, entre el 1935 i el 1940, una Edizione Nazionale a cura d'un comitè d'experts: trenta volums, els quatre primers de poesia, que incorporaven tots els inèdits que havien anat apareixent un cop mort l'escriptor —inclosos textos que ell havia rebutjat al seu dia—, aplegats en un primer volum de *Primi versi* i en apèndixs a la resta de volums.

Carducci va deixar el conjunt de la seva obra poètica dividit en els següents apartats: *Juvenilia*, *Levia gravia*, *A Satana*, *Giambi ed epodi*, *Intermezzo*, *Rime nuove*, *Odi barbabe*, *Rime e ritmi*, *Della «Canzone di Legnano»*, *Appendice*. D'aquests apartats, *A Satana*, *Intermezzo* i *Della «Canzone di Legnano»* són poemes llargs; la resta, exceptuant l'apèndix, són reculls pròpiament dits, que ja havien estat publicats, individualment, amb aquests mateixos títols. Les notes d'autor, no gaire nombroses, són col·locades —si n'hi ha— després de cada recull o de cada secció que integra un recull. Els reculls pròpiament dits (*Juvenilia*, *Levia Gravia*, *Giambi ed epodi*, *Rime nuove*, *Odi barbabe*, *Rime e ritmi*) se subdivideixen, en efecte, en seccions anomenades «llibres» i numerades amb número romà, excepte *Rime e ritmi*, que no té cap subdivisió. A *Rime nuove* els números romans no són precedits de la paraula «libro», però tot fa pensar que se sobreentén. Una altra numeració romana és la que porta cada poema: és —evidentment— consecutiva, i passa pel damunt dels «llibres», és a dir, no s'atura fins al final del recull. Aquesta numeració la presenten els quatre primers reculls; no *Odi barbabe* ni *Rime e ritmi*. Absolutament tots tenen una o diverses seccions d'obertura, de cloenda i/o de transició («Prologo», «Preludio», «Ripresa», «Congedo», «Licenza», etc.), que són sempre fora dels «llibres» excepte en *Rime nuove*, on també són comptabilitzades com a tals.

La suma total de composicions és de cap a 360: *Juvenilia* en té 100 de numerades més la *Licenza*; *Levia gravia*, 29; *Giambi ed epodi*, el *Prologo* més 30; *Rime nuove*, 105; *Odi barbabe* es compon del *Preludio*, 25 odes el llibre primer, 25 el llibre segon, un *Congedo* i 5 *Versionsi*; *Rime e ritmi*, 29; *Appendice*, 6 textos. Si hi afegim *A Satana*, *Intermezzo* i *Della «Canzone di Legnano»*, la xifra puja exactament a 361.

La major part dels poemes tenen títol; si no, són identificats amb el primer vers: això es produeix al llibre primer de *Juvenilia*, als sonets de *Ça ira* i a alguns poemes esparços.

Molts poemes ja especifiquen al mateix títol —o al subtítol— el dedicatari, el lloc, la data, l'ocasió. Poques dedicatòries i poques cites, en canvi, en forma d'epígraf o de lema.<sup>1</sup> Al peu del poema data d'escriptura només la consignen —més o menys precisa i acompanyada o no del lloc— pràcticament tots els de *Giambi ed epodi* i una part dels de *Rime e ritmi*. A la portadella, sota el

<sup>1</sup> *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, Bolonya, Zanichelli, 1924, pp. 674, 784, 870, 1009.

títol, presenten dates entre parèntesi *Juvenilia* (1850-1860), *Levia gravia* (1861-1871), *Giambi ed epodi* (1867-1879), *Rime nuove* (1861-1887).

Les edicions modernes de la poesia carducciana s'atenen en general als paràmetres descrits fins aquí i al text definitiu, tant si es basen en l'Edizione Nazionale com directament en les de començament de segle. Les diferències que les separen afecten qüestions secundàries com el tractament dels inèdits incorporats per l'Edizione Nazionale o, per exemple, la consignació de la data d'escriptura dels poemes. Val a dir que avui dia no és fàcil trobar a la venda edicions íntegres de la poesia completa i sí, en canvi, edicions antològiques,<sup>1</sup> cosa que ja ens avisa de l'ambivalent posició que ocupa Carducci dins el cànon dels clàssics italians.

A Itàlia la fama de Carducci va gestar-se, els anys 60 i 70 del segle XIX, sobre la base de les polèmiques que protagonitzà des de dins i des de fora de la seva poesia contra enemics múltiples: el romanticisme, el catolicisme, els polítics, els detractors de la mètrica bàrbara... Va configurar-se llavors la imatge de lleó esquerp i contestatari que va perdurar fins a la seva mort i que ha arribat fins als nostres dies, una imatge que no va impedir, ben al contrari, més aviat va afavorir que la seva poesia es fes portaveu de les il·lusions i les desil·lusions de la Itàlia ressorgimental i postressorgimental. Es va incrementar, en les dècades següents, el grau d'identificació entre Carducci i els sentiments col·lectius de la nova nació a la qual l'escriptor va anar subministrant una mitologia i un llenguatge, un codi estètic i ideològic. Si, com diu Robert Escarpit, «el llibre d'èxit és el que expressa allò que el grup esperava, aquell que revela el grup a si mateix», poques vegades aquesta «convergència d'intencions entre l'autor i el lector» s'ha donat amb tanta intensitat com en l'obra carducciana, poques vegades en la història literària l'autor ha estat efectivament el «ressò sonor» d'un «públic-medi» de dimensions tan àmplies com per garantir «l'extensió numèrica, la durada del seu èxit».<sup>2</sup> Carducci esdevingué el poeta nacional, en l'accepció sobretot de poeta patriòtic *super partes*. La relació amb la reina simbolitza perfectament com les dretes van fer seu el poeta d'esquerres i com el poeta s'hi va avenir, com —en definitiva— la seva figura va ser institucionalitzada dins la galeria de referents de la Itàlia dels Savoia, la sort de la qual podem considerar —*grosso modo*— que va seguir.

Un cop mort, en efecte, el Premi Nobel es va mantenir al cim olímpic, sostingut tant per Croce com després pel feixisme, que en van fer un clàssic contemporani de lectura obligada. Per sota, però, el pedestal va ensenyar aviat les primeres esquerdes: les bases de la intel·lectualitat italiana van començar a negar-li el favor que l'*establishment* li atorgava. No cal acudir a les avantguardes. El 1921 Cesare de Lollis es plantejava els motius pels quals als crítics estrangers els costava d'entendre que Carducci fos tan admirat a Itàlia. Acabava admetent que no era un poeta universal: «Qualsiasi esaltazione nazionale, se fatta poesia, deve riuscire d'interesse mondiale», cosa que el de Valdicastello no havia aconseguit. En realitat, discutint-ne la internacionalitat, De Lollis en discutia el valor global com a poeta. Argumentava que, d'una banda, Carducci se sentia més segur en la història que no pas en el present, en les *Odi barbare* que no en els *Giambi ed epodi*, escrits per a una tercera Itàlia sovint demagògica en un moment en què el republicanisme ja només podia ser literatura. Tampoc no el convenia, però, el Carducci que viatjava pel passat: li manca «equilibrio interiore» per la incompatibilitat entre la concepció leopardiana del «flusso fatale delle cose» i la celebració d'una «continuità gloriosa e fastosa»; li manca una «visione veramente commossa della storia», ofegada per la «curiosità archeologica [...] dei particolari». De Lollis deixava clar, a més a més, que no en suportava, lingüísticament parlant, la «congerie di affettazioni penose». Negava fonament històric i etimològic a diversos preciosismes carduccians que s'havien escampat pels diaris i entre el jovent. «Letterato in poesia, più che mai letterato in prosa, ecco la verità», era la conclusió de les seves opinions,<sup>3</sup> que no difereixen substancialment de les que podem llegir en la introducció d'un Giorgio Bárberi Squarotti o d'un Giovanni Getto a les actuals antologies carduccianes,<sup>4</sup> les quals vénen a segellar la paradoxa —dominant d'ençà de la segona

<sup>1</sup> Vegeu una llista de les que hem utilitzat a pp. 509-510.

<sup>2</sup> Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 111.

<sup>3</sup> Cesare de Lollis, *Recensioni*, «La Cultura» (Roma), vol. I, 1921, pp. 565-569.

<sup>4</sup> Giorgio Bárberi Squarotti, introducció a Giosue Carducci, *Poesie*, Milà, Garzanti, 1996<sup>9</sup>, pp. VIII-IX; Giovanni Getto,

postguerra sota l'autoritat de crítics com Sapegno i Russo—<sup>1</sup> d'una supervivència que no ha desmentit la institucionalització dins el cànon però l'ha enfosquida amb una valoració crítica preferentment adversa. L'únic mèrit que ningú no li escatima a Carducci és el de la perícia tècnica. Superficialitat política i religiosa, allunyament de la realitat tant històrica com present, literarietat llibresca, sonoritat oratòria, academicisme, són retrets que li adrecen tant els qui el rebutgen d'una manera més orgànica com els qui apel·len a la varietat de la seva producció per reivindicar una mena de Carducci malgrat Carducci, fonamentalment el paisatgista i l'elegíac, el dels quadres més íntims i més sintètics, idíl·lics o biogràfics, de les *Rime nuove*.

En l'àmbit de l'ensenyament, Carducci és el clàssic que forma part de totes les antologies però al qual pocs professors universitaris dediquen un curs monogràfic, i a nivell popular, és el clàssic que toca de llegir però que no agrada. Un passatge de *Lessico familiare* pot donar una visió simplificada però il·lustrativa d'aquest punt de vista generalitzat, al qual només s'afegeixen aquí les recances que llargament van serbar alguns cercles d'esquerres envers les traïcions carduccianes i que ja havien acompanyat l'escriptor una bona part de la seva vida:

S'era messo a leggere Dante. Aveva scoperto che era bellissimo. S'era messo anche a studiare il greco, e a leggere Erodoto, e Omero.

Invece non poteva soffrire Pascoli, né Carducci. Carducci poi lo mandava in bestia. – Era monarchico! – diceva. – Era prima repubblicano, e poi è diventato monarchico, perché s'è innamorato di quella scema della regina Margherita!

– E pensare che è dello stesso tempo di Baudelaire, dello stesso secolo! Leopardi, sí, era un grande poeta. I soli poeti moderni sono Leopardi e Baudelaire! È ridicolo che nelle scuole italiane si studi ancora Carducci!

[...]

– Sembra che abbia scoperto lui che Carducci è noioso! io lo sapevo da un pezzo, – disse mia madre.<sup>2</sup>

---

introducció a Giosue Carducci, *Poesie*, Milà, Rizzoli, 2000<sup>6</sup>, pp. 5-37.

<sup>1</sup> Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura*, Florència, La Nuova Italia, 1954, vol. III, pp. 309-319; Luigi Russo, *Carducci senza retorica*, Bari, Laterza, 1970 [primera edició 1957].

<sup>2</sup> Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, Torí, Einaudi, pp. 134-135.





## 2. LÍNIA CLASSICISTA: MALLORCA

### 2.1. ELS ANTECEDENTS EN LA LITERATURA CASTELLANA

#### 2.1.1. Juan Valera

S'adjudica unànimement la primícia de la recepció de Carducci en la literatura espanyola a Manuel del Palacio (1831-1906), el qual inclogué en el seu volum *Letra menuda* (1877) cinc imitacions de poemes sens dubte llegits a *Nuove poesie* (1875)<sup>1</sup> i més endavant, a *Melodías íntimas* (1884), una sisena d'una composició de *Juvenilia*, potser llegida al volum homònim<sup>2</sup> o en algun recull carduccià anterior.<sup>3</sup> L'autobiografia de Del Palacio no fa cap referència a Carducci, però deixa endevinar els motius que van permetre que es fes ressò d'una manera tan ràpida de *Nuove poesie*. Periodista i escriptor, les seves posicions progressistes l'havien dut al desterrament i a la presó, de la qual el va treure la revolució del 1868, la mateixa que va portar el seu «antiguo amigo Juan Valera» al càrrec de sotssecretari d'Estat. Valera cità Del Palacio al Ministeri: en el nou context polític calia renovar bona part del personal diplomàtic, i li va preguntar on volia anar. Després de desestimar altres possibles destinacions, va optar per Itàlia.<sup>4</sup> Del 1868 al 1869 va ser a Florència, on va freqüentar teatres, recepcions aristocràtiques i va alternar amb generals, comtes, senadors, fins al punt de ser rebut pel mateix Víctor Manuel a Palazzo Pitti. Malauradament, l'autobiografia és un llibre poc orgànic, ple de discontinuïtats i llacunes, i no trobem altres pistes que ens ajudin a concretar més la connexió carducciana. Que la presència de Del Palacio a Itàlia no es va limitar a aquest període ho certifica, però, la seva producció poètica, on trobem poemes signats l'any 1869 a Florència, Pisa, Nàpols i Roma, però també l'any 1879 a Venècia i Milà. No té res d'estrany, en definitiva, que directament a Itàlia o per mitjà d'alguna de les selectes coneixences que hi havia fet tingués accés immediat al nou llibre d'un autor que encara no s'havia fet cèlebre, però que ja començava a anar de boca en boca, si més no en els cercles intel·lectuals.

Les sis aportacions de *Letra menuda* i *Melodías íntimas* tenen una importància relativa enmig de la selva de versos d'un escriptor extraordinàriament prolífic i en el seu temps molt popular, acusat sovint d'emprar un llenguatge massa prosaic i poc elaborat, conreador de semblances satíriques de personatges de la vida pública, del «soneto filosófico» mig seriós mig humorístic, del romanç i la llegenda espanyola, de la copla i la cançó, del sonet amorós o de les epigramàtiques «chispas». Sí que és rellevant, a efectes de penetració de Carducci en territori de llengua catalana, l'amistat de Del Palacio amb Valera i —afegim— amb Menéndez Pelayo, tots dos al seu torn molt relacionats amb els ambients culturals mallorquins i barcelonins. Maria dell'Isola no dubta a afirmar que a Del Palacio correspon «il merito di avere egli, primo, portato in Ispagna il nome del Carducci» i que «Da lui lo conobbe il Valera, che lo fece conoscere ai giovani amici suoi».<sup>5</sup> Tot i que no en tenim cap prova, és ben plausible, en efecte, que la cosa anés així.

No menys rellevant és que, en aquesta cadena de carduccianisme, Valera i Menéndez introduïssin una intenció programàtica: Carducci no és, com en Manuel del Palacio, un escriptor utilitzat puntualment en uns exercicis imitatius, sinó un valedor europeu d'una poètica classicista enarborada amb vocació d'escola, i que escola —en efecte— va fer, per bé que va tenir, en aquell moment i també per a la posteritat, un protagonisme molt migrat. Valera va triunfar com a novel·lista, Menéndez Pelayo com a erudit. La poesia altament intel·lectualitzada d'ambdós savis no va aconseguir mai de fer ombra als Campoamor, Núñez de Arce, o al mateix Manuel del Palacio, i ha deixat un record ben pàl·lid en la historiografia literària espanyola. Se'n queixaven, de la poca

<sup>1</sup> Bolonya, Zanichelli. En l'edició completa i definitiva de les *Poesie* tots cinc poemes quedarien integrats en *Rime nuove*.

<sup>2</sup> Bolonya, Zanichelli, 1880.

<sup>3</sup> Vegeu les referències bibliogràfiques completes de les imitacions a pp. 491-492.

<sup>4</sup> Manuel del Palacio, *Mi vida en prosa. Crónicas íntimas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, s.d., p. 218. El text és signat l'any 1904.

<sup>5</sup> Maria Dell'Isola, *Carducci nella letteratura europea*, Milà, Malfasi editore, 1951, p. 121.

consideració que els era dispensada, i algun crític els va fer costat, però tanmateix van projectar la seva influència en un radi d'acció molt limitat, dins del qual sí que va entrar l'Escola Mallorquina.

Juan Valera (1824-1905) havia fet carrera diplomàtica abans que Del Palacio, i els seus primers destins, Nàpols el 1847 i Portugal el 1851, en van fer un italianista i un lusista convençut per a tota la vida. El primer esment de Carducci el fa el 1878, dins una ressenya —signada a Madrid— del recull de *Rimas* de Vicente W. Querol. Segons Valera, el poeta valencià es llueix més quan expressa els seus sentiments, en els poemes amoris, o d'afecte per la família, o sobre la mateixa poesia, que no pas quan escriu poesia política i patriòtica, adoctrinant la gent i les masses, i aquesta diferència qualitativa és extensible a tota la població de poetes en general, entre els quals és difícil trobar-ne de didàctics o de polítics que no caiguin en el lloc comú, en l'ampul·lositat o en l'article de fons. Valera lamenta aquesta circumstància, car ell sent preferència pel tipus de poeta 'objectiu', però, atesa la seva excepcionalitat, no pot menysprear els 'subjectius', sempre que compleixin uns mínims requisits, els que acaba de llegir al colofó afegit per Carducci a la primera edició de les *Odi barbare* (1877):

No somos nosotros de los menos creyentes en la grandeza de la poesía lírica de nuestra edad y en sus triunfos y larga vida en lo venidero; pero convenimos en que, al menos por el momento (de algunos años a esta parte, y sabe Dios hasta cuándo), apenas hay más lírica que la individual, o, si se quiere, subjetiva, añadiendo a esto, con un poeta y crítico novísimo de Italia, Josué Carducci, el cual ha hecho un esfuerzo maravilloso, aunque inútil, a nuestro ver, para renovar la gran lírica, que para que la lírica individual dure, es menester que guarde con severidad las reglas del arte. «Si se reduce —añade el autor citado— a ser la *secreción* de la sensibilidad o de la sensualidad de tal o cual individuo, si se abandona a todas las licencias o extravagancias que la sensibilidad o la sensualidad nos concede, entonces, ¡pobre lírica! Me temo que morirá pronto.»

El señor Querol no es de los que han de matarla. Cumple con el arte; es, como debe, cuidadoso de la forma, y dentro de su inevitable *subjetivismo*, trata asuntos de interés general y dignos de la poesía.<sup>1</sup>

El 1880, ressenyant *Poesías*, de José Amador de los Ríos, Valera esmenta per segona vegada Carducci. Està expressant els seus recels davant la divisió, que té tant de predicament, entre poesia «espontánea y reflexiva, inspirada y erudita, popular y no popular», i sobretot la seva disconformitat amb la mala premsa que té la poesia erudita i artificial enfront de l'espontània i popular:

Verdad es que, por lo común, el vulgo de los críticos se inclina a calificar de poesía espontánea e inspirada la de aquellos hombres que han estudiado poco o que nada han estudiado, y a considerar como poesía artificial y criada en el invernáculo la de aquellos hombres que han tenido buenos estudios. Leopardi, Goethe, Carducci y otros a quienes nadie puede negar el título de grandes poetas y de grandes eruditos a la vez, son excepciones monstruosas que no deben tenerse en cuenta.<sup>2</sup>

Més endavant, en alabar la ideologia de lliurepensador moderat d'Amador de los Ríos, de monàrquic i catòlic tolerant —ideologia propera, doncs, a la del mateix Valera—, tornarà a treure el nom de Carducci, aquest cop per a criticar-lo:

El poeta debe su gloria a su valer, pero a menudo contribuye a que esta gloria divulgue pronto alguna manía, alguna opinión atrevida o extrema, algún principio paradójal o escandaloso con que el poeta llama así la atención del vulgo.

Así, por ejemplo, Leopardi es un ateo, pesimista desesperado y místico a la vez; Carducci, ferozmente enemigo del cristianismo y grande admirador del diablo, en cuya alabanza escribe una magnífica oda, y Quintana, cuando en España, según se dice, éramos aún tan católicos romanos, sale llamando al Padre Santo *monstruo inmundo y feo que abortó el Dios del mal*. Estas cosas imprimen carácter y pasman a la multitud. Al que no sale, permítasenos la expresión, sobrado familiar, con alguna *tonada* por el estilo, le es harto más difícil ser admirado. Su originalidad es menos patente.<sup>3</sup>

Primer de tot, s'ha de remarcar com puja la cotització de Carducci en qüestió de tan sols dos anys. El 1878 és un «novísimo» valorat amb reticències; el 1880 és posat al costat de Leopardi i

<sup>1</sup> Juan Valera, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, 1961<sup>3</sup>, p. 509.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 554.

Goethe. En segon lloc, queden de seguida ben clarament plantejades la cara i la creu de l'escriptor italià per al novel·lista andalús: la cara és l'antiromanticisme, la creu el satanisme. El primer es vincula a la particular resposta de Valera al debat sobre forma i inspiració: l'alta inspiració és un fenomen sobrenatural i molt poc freqüent, mentre que qualsevol poeta que hagi tingut cura de la forma i hagi dedicat temps i esforç al seu treball mereixerà ser apreciat encara que no l'hagi nodrit aquell do excepcional. L'atac s'adreça a la massa de poetes negligents que es deixen anar a una pretesa inspiració, però també a un *establishment* de celebritats (Campoamor o el mateix Del Palacio) que ell i l'amic Menéndez Pelayo trobaven massa fàcils i populistes, mancats d'elegància i d'elaboració. De fet, els retrets de Valera no se'ls estalvia ni tan sols el de Santander, una elegia del qual és fustigada, en una carta del 7 d'agost del 1881, amb un imatge treta del *Preludio* de les *Odi barbàre*:

no debe Vd. dejarse ir tanto de su facilidad. Ya que hace Vd. los versos sin consonantes, hágalos más difíciles, más apretados, más de bronce. Recuerde Vd. mi consejo en mi contestación a su discurso de la Academia y recuerde también lo de Carducci. Procure Vd. que la Musa se le resista, cual la bacante al sátiro, en el nevoso Edone. Lindos son los versos a Alvarito, pero como el modelo en barro, o en yeso, antes de esculpirle en mármol o vaciarle en bronce.<sup>1</sup>

El retret el farà públic Valera a la ressenya que escriurà el 1882 per a les *Poesías* de Menéndez, tota una declaració de principis, els primers de tots la defensa de la forma i l'artifici com a pilars de la tasca poètica i la crítica del sentimentalisme d'arrel alemanya o francesa advers al poeta-erudit i a tota literatura que no sigui senzilla, fàcilment intel·ligible, accessible al *vulgus*.<sup>2</sup> Valera atorga a Carducci i a Menéndez, més enllà de les objeccions al llibre ressenyat, una filiació comuna amb la qual també s'identifica ell, que prèviament ha llançat una diatriba contra la moda byroniana i victorhugesca contraposant-hi la imitació dels clàssics grecs i llatins, valorats com a models millors i propis. Grècia és la mare, per tant, aprofitar-se'n no és desnaturalitzar-se, i si la gent llegís els clàssics, d'una banda, no tindria aquesta necessitat d'acudir als veïns agafant d'aquí i d'allà sense criteri, i, de l'altra, en trauria un gust per l'ordre i per la mesura que servirien d'antídoto contra les extravagàncies i els deliris derivats de les modes estrangeres. Els italians (Carducci inclòs) són superiors als espanyols (Menéndez inclòs) en l'esforç estilístic, en la recuperació de la forma antiga. Ara bé, malgrat que el culte per la forma vulgui dir subjecció a unes regles ben precises, Valera no inclou entre aquestes regles l'adaptació de la mètrica grecollatina. Aprova la versificació de Menéndez, l'hendecasil·lab lliure (alternat o no amb heptasil·labs), que segons ell ha d'exigir, precisament, una elevació d'estil, no pas —s'entén— una reconversió rítmica de la mètrica quantitativa. En aquest punt també són italians els mestres, però són Parini, Foscolo i Manzoni, no Carducci. S'aclareixen així aquelles reticències que enfosquien el primer esment de Carducci, el 1878, en què les *Odes bàrbares* eren considerades «un esfuerzo maravilloso, aunque inútil, a nuestro ver, para renovar la gran lírica». Ara, d'acord amb la ràpida pujada internacional del prestigi de l'escriptor que ell mateix ha fet seva, Valera s'expressa amb més cautela, però no es retracta: «El reciente ejemplo de Carducci en Italia, si bien brillante y triunfador, no debe bastar a animarnos.» Confessa que —amb l'excepció, no sap per què, de l'hexàmetre, el pentàmetre i els sàfics adònics— a ell els metres antics no li sonen, ni en grec, ni en llatí, ni en alemany; i utilitza aquí els arguments habituals de tots els detractors de la mètrica classicitzant: en castellà no hi ha síl·labes breus ni llargues, i a nosaltres ens és impossible saber en què consistia la quantitat. L'accent —argumenta— es pot comparar a una síl·laba llarga perquè en accentuar-la la pronunciem més estona, però llavors com s'hauria de concebre un espondeu, dues síl·labes llargues seguides, en les llengües modernes? I, en efecte, en la reduïda producció poètica del mateix Valera, molt italianitzant i classicitzant però majoritàriament datada abans d'haver llegit Carducci, hi trobem, d'acord amb els gustos que expressava, algunes sàfiques i una sèrie d'hexàmetres: les *Odi barbàre* no degueren ser cap estímul per a conrear les primeres, que ja es remunten als anys quaranta, però sí segurament per a la tirada

<sup>1</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, edició a cura de Manuel Revuelta Sañudo, Madrid-Santander, Fundación Universitaria Española - Sociedad Menéndez Pelayo, vol. V, 1983, pp. 187-189.

<sup>2</sup> Juan Valera, «*Poesías*», de Marcelino Menéndez y Pelayo, dins Id., *Obras completas*, vol. II, citat, pp. 594-595 i 602-603.

de trenta hexàmetres —els únics que assajà l'escriptor cordovès— que formen part del variat ventall d'estrofes de la *Fábula de Euforión*, llarg poema mitològic de l'any 1884.<sup>1</sup> Dinou d'aquests trenta versos presenten una estructura freqüent en Carducci: la suma d'un hexasíl·lab i un enneasíl·lab separats per un silenci, l'hexasíl·lab sense esquema accentual fix, l'enneasíl·lab amb accents de segona i de cinquena.<sup>2</sup> Tot i el rebuig global a la mètrica bàrbara, sembla clar, doncs, que en una d'aquelles excepcions que apuntava, Valera la va tenir en compte.

El 1900, en una diatriba contra els joves poetes espanyols modernistes, precisament els que practiquen l'extravagància i negligeixen la forma, la progressió del prestigi de Carducci ja l'ha convertit per a Valera en intocable. Ara no gosa discutir-li ni tan sols la mètrica, per bé que dóna als mots «dicción», «forma» o «artificio» un abast més àmpliament retòric. Està parlant de Gregorio Martínez Sierra, i l'oda carducciana que esmenta és sàfica:

Su desaliño no es meramente natural, sino sistemático y rebuscado. Como Carducci en las *Odas bárbaras*, Sierra prescinde de los consonantes o de la rima; pero no la reemplaza con el cincelado cuidadoso de la dicción poética y con el exquisito estudio del metro, que hermosean y esmaltan las susodichas composiciones del célebre profesor de Bolonia. ¿Quién, en la admirable oda *A las fuentes del Clitumno*, echará de menos el artificio de la rima, sin contentarse con aquella más elevada forma poética y con aquel superior artificio?<sup>3</sup>

Tampoc no és solament el metre allò que, en canvi, alaba d'un dels productes de l'escola liderada per Menéndez, les *Líricas* (1899) de Costa i Llobera. No se li escapa la filiació carducciana de l'*Adiós a Italia*,<sup>4</sup> «composición esta última donde la melodía del metro latino, la concisión clásica y la abundancia de imágenes y de ideas igualan, si no exceden, a lo mejor de las *Odas bárbaras* de Josué Carducci».<sup>5</sup> Significativament, aquest poema és posat per damunt d'*El pino de Formentor* pel seu caràcter menys subjectiu, «de más amplio y general interés».<sup>6</sup> Si el 1878 es queixava de la falta de poetes objectius i sobretot de bons poetes polítics, Valera en va trobar un en Carducci, tal com llegim en una desqualificació de *Los gritos del combate* de Núñez de Arce feta en privat per carta a Menéndez Pelayo, el 6 de setembre del 1883: «Himnos y coros de Manzoni, alguna cosa de Carducci, la *Campana* de Schiller, no pocas odas de Quintana, dos o tres yambos de Barbier, varios trozos de Leopardi, son la gran poesía política.»<sup>7</sup> Es confirma, doncs, que l'objectivitat, antitètica del desfogament personal i portadora de grans idees d'interès col·lectiu, es dóna la mà amb el culte de la forma dins aquest antiromanticisme que el crític andalús admirava en el poeta italià.

De tota manera, la qüestió i el text que més tinta fa córrer en la producció crítica i en la correspondència de Valera no és el classicisme ni les *Odi barbare*, sinó l'himne *A Satana*, normalment tret a la palestra en contextos polèmics i dins una reflexió global i reiterada sobre la finalitat de l'art i les seves relacions amb la moral, la religió o la ciència. A *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, assaig signat a Brussel·les en data 1886-1887, Valera carrega contra el sentimentalisme pessimista i tètric que s'està instal·lant en la literatura espanyola per contaminació d'altres països, i això el porta a condemnar la moda del satanisme, en la qual no pot oblidar l'himne carduccià. En fa una lectura que coincideix amb la que actualment preval entre els mateixos crítics italians. Satanàs és un símbol del progrés i té com a antagonista no tant Déu com tota tendència retrògrada:

No es el diablo, diablo de veras, sino el espíritu del hombre, que inventa multitud de primores y produce el progreso. Este es el sentido de *La bruja*, de Michelet, y de la oda de Josué Carducci en elogio de Satanás. El Dios de que

<sup>1</sup> Juan Valera, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, 1968<sup>5</sup> [1934], pp. 1381-1388. Vegeu p. 1383.

<sup>2</sup> Els altres onze hexàmetres o bé no admeten el silenci entre ambdós hemistiquis o bé sumen a l'hexasíl·lab un decasíl·lab amb accents de terceres, combinació menys freqüent a les *Odi barbare*: «Oh talamo grande, solitudini de la Campagna!» (*Roma*, 15).

<sup>3</sup> Juan Valera, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. III, 1958<sup>3</sup>, p. 588.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, pp. 84-86 i 91.

<sup>5</sup> *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, s.d., dins Juan Valera, *Obras completas*, vol. II, citat, p. 1242.

<sup>6</sup> Carta signada a Madrid el 4 d'abril del 1900, consultable a *Obras completas*, vol. III, citat, pp. 562-563.

<sup>7</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. VI, 1983, p. 192.

abominan los antiteístas no es Dios tampoco, sino ciertas creencias que se suponen contrarias a la libertad, a los adelantos y a toda la cultura del día.<sup>1</sup>

Si això matisa, en el cas particular de Carducci, la condemna general del satanisme literari, no arriba, tanmateix, a determinar un consens amb l'himne, més que res a causa de la posició confusa que també mostra Valera davant del progrés, el qual, d'una banda, ha servit per negar la religió i la metafísica, cosa que ha afavorit la literatura pessimista que li desplaça, una literatura —però— que encara alimenten de tons més apocalíptics els qui consideren el progrés un mal de la humanitat. També incorre en contradiccions davant la dicotomia entre forma i contingut, car si per la forma salva un Zola o un Leopardi, per un altre cantó argumenta que la literatura pessimista acaba perjudicant l'estil.

Els equilibris que ha de fer Valera en aquest assaig rauen en el fet que hi contradiu el principi segons el qual la qualitat literària és independent del tema o de la ideologia transmesa, un principi que normalment defensa i respecta. Qualsevol tema és susceptible de ser tractat poèticament, sempre que el poeta compleixi l'obligació de saber-hi veure i saber-ne reflectir la bellesa, per tant, no es pot «prohibir al poeta que sea cristiano o gentil; que crea en Jehovah o en Zeus, en Plutón o en Satanás».<sup>2</sup> Per estrany que pugui semblar, Valera, el seguidor de Gioberti i Mamiani, es revesteix de l'actitud més liberal i tolerant enfront de la intransigència d'un Campoamor o un Alarcón, que rebutjaven en bloc tot allò que sonés a paganisme,<sup>3</sup> i en general enfront d'aquells sectors per als quals el tema satànic havia esdevingut un veritable tabú.<sup>4</sup> En polèmica amb Campoamor a les pàgines de «La España Moderna», entre el 1889 i el 1890, Valera admet que no li agraden les idees de Leopardi, de Carducci i de Baudelaire, però no pot acceptar de cap de les maneres que el seu interlocutor li imposi de jutjar l'excel·lència de la poesia en funció de la seva utilitat.<sup>5</sup> En una ressenya d'un volum poètic de Melchior de Palau publicada el maig del 1890 també a «La España Moderna», les ideologies, tan poc coincidents, de Manzoni (catòlic progressista), Leopardi (ateu antiprogressista) i Carducci (ateu progressista) són l'exemple que posa Valera per desvincular la bellesa, que tots tres van assolir, de les idees sobre la religió o la ciència.<sup>6</sup> El novel·lista andalús ha assumit perfectament, en definitiva, un dels pressupòsits bàsics de la modernitat: la superació de l'«enseñar deleitando», la separació entre la veritat estètica i la veritat científica o religiosa, la independència del fet poètic de finalitats docents, moralitzadores i doctrinals. Que hi insisteixi tant, però, demostra que la qüestió també a ell poc o molt li devia coure, i sobretot que aquell pressupòsit no s'havia ni de bon tros consolidat en el seu entorn. De fet, la qüestió satànica mantindrà una actualitat permanent en la recepció de Carducci, i desvetllarà fantasmes i problemes de consciència que en algun cas (Costa i Llobera) afectaran tota una carrera literària.

Salvada la premissa estètica, el cas és que Valera no deixa d'insinuar o d'exposar obertament el seu punt de vista sobre la ideologia que traspuen els textos que ressenya. Tot respectant l'entusiasme de Melchior de Palau pels avenços de la ciència, hi dissenteix: la ciència —a diferència del que pensa Leopardi— ha enriquit i fet més variat el «panorama del espíritu», i per tant no s'ha de menysprear, però encara no ha fet llum sobre moltes zones obscures que, de moment, només són capaces d'explorar la fe o la imaginació i que, per molt que la humanitat avanci, subsistiran, o seran substituïdes per l'aparició de misteris nous. Per deducció, doncs, concloem que només parcialment combrega l'espiritualista Valera amb l'elogi del progrés de

<sup>1</sup> Juan Valera, *Obras completas*, vol. II, citat, pp. 635-636.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 593.

<sup>3</sup> Citem de Pedro Antonio de Alarcón, *Relación del Arte con la Bondad, la Verdad y la Belleza*, discurs a la Real Academia Española, publicat a «Museo Balear», 1877, p. 379: «ya corre válida por el mundo, en son de axioma estético y principio dialéctico, la peregrina especie, nacida en la delirante Alemania, adulterada por el materialismo francés y acogida con fruición por el insepulto paganismo italiano, de que el Arte [...] es independiente de la Moral».

<sup>4</sup> Vegeu anècdota relativa a un premi literari en carta del 4 d'abril del 1900, dins Juan Valera, *Obras completas*, vol. III, citat, pp. 558-563.

<sup>5</sup> *La metafísica y la poesía (Polémica entre Don Ramón de Campoamor y Don Juan Valera)*, s.d., dins *Obras completas*, vol. II, citat, p. 1668.

<sup>6</sup> *Verdades poéticas. Consideraciones sobre el libro de este título publicado por Melchor de Palau (ibid.)*, pp. 814-816).

l'himne *A Satana*. El 1891, en un article-carta també aparegut a «La España Moderna», no s'està d'acusar el poeta Salvador Rueda d'haver volgut, amb el seu *Himno a la carne*, provocar premeditadament la majoria catòlica dels lectors espanyols. És un poema vulgarment lasciu, absolutament materialista, mancat de la volada filosòfica o ideal que el títol faria esperar. De tant en tant, en la seva llarga filípica, Valera es recorda del principi de la independència de l'art i llavors es desvia cap a qüestions d'estil o barreja terminologia moral i terminologia estètica, però la major part de l'article és una reclamació de decòrum i de pudor en el tractament del tema eròtic. Afirmar la superioritat del plaer artístic respecte als plaers materials i fisiològics, però, fet i fet, condemna la concupiscència i el vici no ja en la pràctica poètica, sinó en la vida. I dona la culpa d'aquest esgarriament de Rueda a la lliçó dels francesos, concretament al satanisme de Baudelaire, que situa al cim més alt de la depravació i del fàstic. El poema comentat també li fa venir a la memòria, és clar, l'himne carduccià, davant del qual reprèn les consideracions fetes en l'article de l'any anterior, per bé que ara deixa veure molt més clarament les seves cartes: si en els avenços tècnics i científics, que certament són una millora per a la vida, hi vol veure Carducci un Satanàs rebel a Déu, ell hi veu, al contrari, la mà de Déu.<sup>1</sup> Aquesta idea, de fet, ja l'havia desenvolupada cap al 1888 en un text que ben poc ressò devia tenir: un article d'enciclopèdia per a l'entrada *La magia* del *Diccionario enciclopédico hispano-americano*. En ell un Valera per una vegada lliure de les ambigüitats a què el condueix el discurs artístic, parla sense embuts contra l'ateisme, l'ocultisme i l'esoterisme:

En nuestros días ciertos ingenios anti-cristianos han salido con la acusación injusta y la vana declamación de que el cristianismo se oponía a la Ciencia y al progreso, y de que el espíritu rebelde al cristianismo era la Ciencia, la invención, la causa de todos los adelantos, descubrimientos y mejoras. Inspirado en estas ideas escribió Carducci su himno a Satanás. Nada, en nuestro sentir, más falso. ¿Cómo ha de ser el cristianismo contrario al progreso, cuando precisamente las naciones cristianas son las que han progresado? [...] Sólo el ocultismo, la Magia del misterio, el propósito, sea el que sea el motivo, de hacer de la Ciencia una doctrina esotérica, pudo, en los siglos pasados, convertir en Magia los inventos de la Química o de la Física. [...] La Magia negra o diabólica no tiene, pues, ni tuvo jamás, nada que ver con el progreso, con las invenciones útiles y con los descubrimientos científicos.<sup>2</sup>

El 1896 *Fines del arte fuera del arte* repeteix i amplia la tríada exemplar Leopardi-Manzoni-Carducci amb la mateixa finalitat amb què havia estat utilitzada anteriorment,<sup>3</sup> però a *La moral en el arte*, del mateix any, el crític sí que afronta les contradiccions en què havia incorregut i varia sensiblement les seves tesis. En les realitzacions més elevades, la ciència, la moral i l'art coincideixen en la perfecció absoluta. En concret, allò que dona patent moral a un poeta és la sinceritat, la falta d'afectació, requisit indispensable per assolir aquest nivell superior d'identitat entre art i moral, un requisit que Valera nega a Baudelaire però no als italians. No canvia, doncs, la seva opinió sobre els autors —sobre Carducci—, però sí que es precisa en una formulació nova que destria components bons de components extraviats dins la ideologia de l'obra d'art: també en Carducci la bellesa coincideix amb la bondat, la qual certament no resideix en «el extravagante capricho de llamar Satanás al libre espíritu humano», sinó en «el vehemente amor» amb què són alabades les conquestes d'aquell esperit.<sup>4</sup>

La tríada en qüestió torna a ser invocada, l'any 1900, davant les «contradicciones filosóficas o antinomias estéticomorales» que a Valera li desvetllen les *Odas* d'Eduard Marquina. L'única particularitat és que de Carducci aquest cop no és citat l'himne *A Satana*, sinó l'oda bàrbara *Alle fonti del Clitumno*, amb les seves «esperanzas gentílicas» i la salutació jubilosa del poeta a una humanitat «que supone regenerada porque reniega de creencias que la envilecen, y adopta algo a modo del gentilismo antiguo».<sup>5</sup> El 1903, finalment, un *Elogio de don Gaspar Núñez de Arce* serveix d'ocasió per desenvolupar les darreres tesis que hem resumit i adaptar-hi les més antigues. Valera confirma que qualsevol assumpte és apte per a la poesia, precisament perquè qualsevol assumpte, si

<sup>1</sup> Juan Valera, *Disonancias y armonías de la moral y de la estética* (*ibid.*, pp. 831-832).

<sup>2</sup> Cyrus C. DeCoster, *Obras desconocidas de Juan Valera*, Madrid, Editorial Castalia, 1965, p. 539.

<sup>3</sup> Juan Valera, *Obras completas*, vol. II, citat, p. 916.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 919.

<sup>5</sup> *La irresponsabilidad de los poetas y la purificación de la poesía. Sobre las «Odas», de don Eduardo Marquina* (*ibid.*, p. 1001).

és tractat amb sinceritat, és susceptible de ser elevat poèticament a aquella esfera lluminosa en què, per damunt d'esgarriaments i zones d'obscuritat, la bellesa s'uneix a la veritat i al bé. Però, a més a més, arriba a declarar la impossibilitat de deslligar fons i forma: quan ens agrada un poema no és que només ens n'agradi la segona, car la forma no seria sinó «vano artificio» si no servís per revelar una idea o un sentiment substancial, noble, en un espai sublim en què tots els poetes coincideixen per damunt de discrepàncies i contradiccions que els separen o que afecten cadascun d'ells «en el rapto de su ascensión». Tots tres poetes italians ens agraden perquè, independentment dels mitjans que han fet servir per aconseguir-ho, tots tres s'han elevat a una unió amb l'infinit guiats per un mateix desig universal d'amor i de comprensió del món i de la humanitat.<sup>1</sup> Es tanca així, en el recorregut del Valera crític, una evolució que va des de l'art per l'art fins a un misticisme espiritualista, marcada per problemes de consciència religiosa i moral, però també per un aprofundiment crític superador —*in extremis*— de dicotomies simplistes i proper al culte religiós de la poesia que es difondrà en el segle XX. En conjunt, tot i que les reflexions entorn de l'himne *A Satana* són molt repetitives en els seus continguts, no es pot negar, d'una banda, que configuren una veritable teoria estètica, i, de l'altra, que evolucionen cap a una major modernitat. Amb tots els matisos i contradiccions que s'escaiguin, no deixa de tenir mèrit que un autor catòlic i giobertí comenci admetent les qualitats formals i artístiques d'*A Satana* i acabi atorgant-li una elevació de sentiment de tall idealista indivisible d'aquestes qualitats. Qui sap si aquestes últimes tesis de Valera van ajudar autors més intransigents que ell a acostar-se —o a reacostar-se, i pensem concretament en Costa i Llobera— a Carducci amb menys prejudicis.

La resta d'esments de Carducci en els articles i en l'epistolari de Valera documenten sobretot la plena assumpció, per part del crític, del prestigi del poeta italià, d'una banda, com a autor de moda, en constatar-se com és imitat per escriptors europeus de segona fila,<sup>2</sup> i, de l'altra, com a autor integrat en el cànon, atès que Valera no l'oblida mai a l'hora d'elaborar un llistat d'escriptors italians o universals del seu segle: «en Italia, Parini, Monti, Manzoni, Leopardi, Carducci, Foscolo»;<sup>3</sup> «en Italia, con Parini, Monti, Manzoni, Foscolo, Leopardi y Carducci»;<sup>4</sup> «filósofos, sabios y poetas como Parini, Alfieri, Foscolo, Leopardi, Balbo, Mamiani, Rosmini, Galuppi, Monti, Gioberti, Manzoni, Vera, Tosti Secchi, Carducci y otros ciento».<sup>5</sup> Molt abans que Unamuno es posés habitualment a la boca el nom de Carducci, ho va fer Valera: va ser el qui segurament més que ningú va contribuir a popularitzar-lo a Espanya des de les seves ressenyes i articles a la premsa especialitzada, i el qui va transmetre a Espanya la categoria de clàssic contemporani que se li atorgava a Itàlia i s'anava escampant per Europa. Cal aclarir-ho, i calia que ens entretinguéssim a demostrar-ho, perquè també Valera és un dels grans oblidats en la història del carduccianisme espanyol, sobretot en la monografia de Victor B. Vari, on amb prou feines se l'esmenta. Altres noms sovintegen molt més en els escrits del crític cordovès (Dante, Leopardi, Espronceda, Byron, Lamartine, Victor Hugo); tanmateix, és un fet que des del 1878 fins a la seva mort, Valera es recorda de Carducci, a la seva prosa crítica o privada, en nombroses ocasions i amb regularitat. Demostra que coneix l'himne *A Satana* i les *Odi barbàres*, de les quals específicament esmenta dues vegades *Alla fonte di Clitumno*, fa una al·lusió directa a *Preludio* i cita un cop versos d'*Alla Rima*, a propòsit d'un tal Mora, escriptor molt inclinat a la sàtira:

Su sinceridad y su buena fe son innegables; mas no por eso hemos de sostener que tiene razón en cuanto dice: que son pura verdad sus censuras. Tal vez el mal humor es quien se las inspira, y piensa él que hace justicia seca cuando se deja arrebatar por sus pasiones. Bien puede exclamar entonces con Carducci, dirigiéndose a la rima:

*Cura e onor de padri miei,  
tu mi sei*

<sup>1</sup> Juan Valera, *Obras completas*, vol. III, citat, pp. 1220-1221.

<sup>2</sup> Cartes a Menéndez escrites des de Viena els dies 1 i 24 de desembre del 1893, dins Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. XII, 1986, pp. 359 i 372.

<sup>3</sup> Text datat per Cyrus C. DeCoster cap al 1891-1892, *op. cit.*, p. 277.

<sup>4</sup> Carta signada a Madrid al novembre del 1900, dins Juan Valera, *Obras completas*, vol. III, citat, p. 585.

<sup>5</sup> Carta signada a Madrid el 30 d'abril del 1899 (*ibid.*, p. 543).

come lor sacra e diletta:  
Ave, o rima!, e dammi un fiore  
per l'amore,  
e per l'odio una saetta.<sup>1</sup>

Això no exclou que conegués altres poesies o reculls de l'escriptor italià (almenys va haver de conèixer una part de les traduccions que se n'avenen fent a la premsa i a les antologies), però tampoc no tindria res d'estrany que les seves lectures carduccianes s'aturessin aquí. El fet que de les *Odi barbare* en citi sobretot fragments metapoètics (colofó, *Preludio*, *Alla Rima*) pot fer pensar, en efecte, en una lectura poc aprofundida. Aquesta hipòtesi, però, no llevaria representativitat a la tasca de Valera. Al cap i a la fi, *A Satana* i les *Odi barbare* van ser els trampolins de l'escriptor a Itàlia i arreu del món, i encara ara les *Odi barbare* són més conegudes per la seva poètica que no pas per la seva poesia.

Més superficialitat, fet i fet, alhora que menys insistència, van demostrar els diversos escriptors i crítics contemporanis de Valera que van posar el seu gra de sorra en la difusió del nom de Carducci, tot fent-se ressò —com la inquieta María Juana de Pérez Galdós—<sup>2</sup> de l'actualitat literària internacional sense atorgar al poeta italià un interès particular. S'aniran repetint, entre les qüestions afrontades per Valera, la necessitat de no barrejar valoració moral i estètica davant l'oda *A Satana*, per exemple en un Pedro Romero Mendoza, i la simpatia per la doble condició de poeta-crític o poeta-professor, desvetllada per una clara desconfiança cap als genis inspirats desdenyosos de l'estudi, per bé que en aquesta darrera temàtica no falten matisos com els que aporta Clarín, que entra en una interessant contradicció quan en un article denuncia la mancança, a Espanya, d'intel·lectuals amb aquell doble perfil i en un altre fa escarafalls al tuf fred i acadèmic, a la falta de frescor i d'espontaneïtat, que es percep en llurs obres.<sup>3</sup>

### 2.1.2. Marcelino Menéndez y Pelayo

En l'italianisme, d'una banda, i en la conciliació entre catolicisme i classicisme, de l'altra, es poden resumir els fonaments de l'amistat literària i personal entre Valera i Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), i de l'un i l'altre amb tot un sector d'intel·lectuals, entre els quals el grup mallorquí. Precisament quan el 28 de gener del 1876 l'Ajuntament i la Diputació de Santander li concedeixen una suma perquè vagi a ampliar estudis a l'estranger, Menéndez tria Itàlia, on arriba al gener del 1877. S'hi estarà fins al mes de maig, fent sobretot de rata de biblioteca, i seguint el periple Roma, Nàpols, Bolonya, Milà i Venècia. Posteriorment pràcticament ja no farà cap altre viatge a l'estranger. Des d'allí enviava unes *Cartas de Italia* que tenien com a destinatari José María de Pereda però que anaren apareixent, al llarg d'aquell any 1877, a la revista «La Tertulia» de Santander. A la cinquena i darrera d'aquestes cartes, datada a «Venecia-Milán» el 13 de maig del 1877, hi fa un repàs de la història de la literatura italiana des del segle XVIII fins arribar a l'actualitat, a propòsit de la qual esmenta, pel que fa a la lírica, Prati, Aleardi, Zanella i «Giosué Carducci, ingenio de gran valía si no pagase culto a ciertas ideas ni incurriese en extravagancias como las del *himno a Satanás* y otras composiciones por el estilo». Tampoc no se'l descuida tot just un parell de paràgrafs més avall, en la nòmina dels grans filòlegs i erudits del moment: «Los estudios críticos de Carducci, especialmente el que versa sobre *Angelo Poliziano* merecen asimismo

<sup>1</sup> *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, citat, p. 1203.

<sup>2</sup> Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, Madrid, Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1885, pp. 129-130. És el començament del capítol XXI, *Los lunes de María Juana*: «María Juana había engrosado bastante; pero siempre estaba guapa. La gordura y los quevedos aumentábanle un poco la edad; pero al propio tiempo dábanle aires de persona sentada y de buen juicio, y hasta de mujer instruida con ribetes de filósofa. Éralo realmente. Más de una vez la sorprendí bajando de su coche en las librerías para comprar lo más nuevo de por acá, o bien lo bueno y nuevo de Francia. No tenía escrúpulos monjiles y se echaba al colete las obras de que más pestes se dicen ahora. Estaba, pues, al tanto de nuestra literatura y de la francesa; leía también a los italianos Amicis, Farina y Carducci; apechugaba sin melindres con Renan y otros de cáscara muy amarga, y algo se le alcanzaba de Spencer, traducido.»

<sup>3</sup> Vegeu les referències bibliogràfiques relatives a Clarín i a Pedro Romero Mendoza a pp. 474, 476 i 482.



grandes encomios.»<sup>1</sup> Si no n'havia sentit a parlar abans a Manuel del Palacio, és evident, doncs, que Menéndez va saber de Carducci directament a Itàlia.

A diferència de Valera, el nom del poeta italià no sovinteja als papers erudits del de Santander. De fet, Carducci hi apareix sobretot com a crític: Menéndez fa servir l'edició carducciana de Poliziano (1863), tradueix algun fragment d'aquest volum o dels *Discorsi Letterari e Storici* (Bolonya, 1889), fa diverses referències a opinions de Carducci sobre Boccaccio, Petrarca, el Chariteo, Poliziano o Manzoni.<sup>2</sup> Fora d'aquest àmbit tot just queden quatre esments. L'un confirma el prejudici ideològic expressat l'any 1877, precisament en un paràgraf que posa en contrast l'escriptor italià amb Valera:

naturaleza de escritor algo pagana, pero no ciertamente con el paganismo burdo de Carducci, sino con cierto paganismo refinado y de exquisita naturaleza, donde el amor a lo sensible y plástico, y a las pompas y verdores de la genial primavera, se ilumina con ciertos rayos de misticismo y teosofía, y no excluye el amor a otras hermosuras más altas<sup>3</sup>

Un altre s'ha fet famós. Forma part de la breu presentació que precedeix l'oda *A Horaci* de Costa i Llobera, incorporada com a colofó a les poques pàgines dedicades als traductors catalans, el 1885, en la segona edició d'*Horacio en España*:

La inspiración más alta que la musa catalana debe a Horacio, es, a no dudarlo, la siguiente oda, tan rápida y tersa de forma, y tan latina de pensamiento, obra de un joven poeta mallorquín, de los más verdaderamente líricos que yo conozco en la actual generación española. No temo decir que ni en Carducci, ni en ningún otro de los neoclásicos italianos, hay una oda sáfica más pura y acicalada que ésta<sup>4</sup>

Que Menéndez admirava les sàfiques carduccianes ho corrobora un altre text en què defensa aquesta forma estròfica per damunt dels qui, com Bretón de los Herreros, l'han conreada a base d'estereotips «de escuela, con poco calor y poca alma» i han ajudat així a desacreditar-la. Ell la reivindica, trobant-la «quizá demasiado regular y simétrica, pero siempre esbelta y bien ceñida, *tunica velata recineta*», i afegeix en nota: «El que encuentre *ridículo* este metro, lea la oda de Carducci a *las fuentes del Clitumno*, y hablaremos después.»<sup>5</sup> En un altre text cita el pròleg de Giuseppe Chiarini a la segona edició de les *Odi barbare* i expressa la seva aquiescència davant el sistema rítmic que substitueix la quantitat per l'accent:

Los eruditos y poetas que, como el arzobispo Antonio Agustín, Gerónimo Bermúdez y Villegas, hicieron la tentativa de introducir en nuestra lengua los metros latinos, tuvieron el buen gusto de guiarse por el acento y no por soñadas cantidades: como hoy lo hace Carducci en sus *odas bárbaras* y como lo hará quien quiera que tenga oído. Sólo así son legítimos y aceptables esos metros, y no empeñándose en fabricar *ad hoc* una prosodia [...] El procedimiento no puede ser más sencillo: cargar el acento donde en el verso latino había de caer la arsis. Pero Carducci lo simplifica más, atiende sólo al acento y llama *bárbaras* a sus odas, porque bárbara es la armonía que resulta de leer los versos latinos acentuados a nuestro modo.<sup>6</sup>

Tot i que no es formula en una reflexió sistematitzada com en Varela, sembla clar que en Menéndez la recepció de Carducci també s'articula genèricament en un rebuig del satanisme que no ofega una admiració poètica en el seu cas també favorable als metres llatinitzants. L'epistolari no desmentiria aquesta conclusió. Quan Joan Lluís Estelrich li demani ajut en l'elaboració de la que serà l'*Antología de poetas líricos italianos* del 1889,<sup>7</sup> Menéndez no dubtarà a incitar-lo a «cargar la

<sup>1</sup> *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V, pp. 350-351. L'obra completa de l'erudit castellà és consultable en CDRom: *Menéndez Pelayo digital*, Fundación Histórica Tavera, Ayuntamiento de Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo.

<sup>2</sup> *Orígenes de la novela*, II, p. 201; *Antología de los poetas líricos castellanos*, X, parte tercera: *Boscán*, pp. 238-239, 287n, 394-395, 423; *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, VI, pp. 235-236.

<sup>3</sup> *Historia de los heterodoxos españoles*, VI: *Heterodoxia en el siglo XIX*, llibre VIII, cap. IV, p. 483.

<sup>4</sup> *Horacio en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885<sup>2</sup>, 2 voll., després dins *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI: *Horacio III, Traductores catalanes de Horacio*, p. 248.

<sup>5</sup> *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI: *Horacio III, La poesía horaciana en Castilla*, p. 423.

<sup>6</sup> *Don José Coll y Vehí*, 1882, dins *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V, pp. 181-182.

<sup>7</sup> Cf. *infra*, pp. 29-32.

mano en Carducci»<sup>1</sup> i a informar-lo de les traduccions de poemes carduccians de les quals té coneixement. Quan després faci propaganda de l'antologia entre les seves amistats, presentarà Estelrich com «un condiscípulo mío [...] muchacho de grande ingenio, italianista furibundo, y elegante poeta neo-clásico al modo de Leopardi y de Carducci».<sup>2</sup> Anteriorment, en carta al poeta veneçolà Juan Antonio Pérez Bonalde escrita el 20 de desembre del 1885, Menéndez havia reutilitzat, en el marc d'unes reflexions teòriques sobre la feina de traduir, el consell del *Preludio* de les *Odi barbare* que a ell li havia adreçat Valera quatre anys enrere:

La forma en todos los grandes poetas guarda misterios que se resisten a toda traducción, algo de impalpable que se escapa de las manos más hábiles y más respetuosas. ¿Pero esto es razón para que nos desalentemos, y declaremos imposible la obra de la traducción? De ningún modo: si una belleza se pierde, otra queda, y es bastante para que en ella se apacienten espíritus verdaderamente poéticos, pero a quienes una circunstancia u otra aleja de la lectura de los originales; y aparte de esto, tiene un no sé qué de noble, de viril, de simpática esa lucha con el material, esa pelea brazo a brazo con un gran poeta, esa persecución encarnizada de las formas, hermosas y perfectas comparada por Carducci con el apetito del sátiro, que estrecha a la Bacante en sus nervudos brazos.<sup>3</sup>

També en l'epistolari, de tota manera, les referències a Carducci són molt escadusseres, més habituals en els corresponsals que no en Menéndez,<sup>4</sup> el qual globalment va contribuir més aviat poc a la difusió del nom i de l'obra del poeta italià. La rellevància de Menéndez amb relació al nostre tema es vincula al lideratge que exercí sobre una escola classicista que es col·locava en paral·lel amb iniciatives recents o contemporànies com la de Chénier a França o la de Carducci a Itàlia. L'escola ha deixat, en la historiografia literària espanyola, un record tan feble com el de les obres amb què Menéndez la va promoure: volia ser, abans que una escola d'erudició, una escola poètica, i va tenir el seu manifest en l'*Epístola a Horacio* que obre la segona part dels *Estudios poéticos* (1878), un dels dos reculls de traduccions i poemes originals de l'erudit de Santander.<sup>5</sup> Es produeixen, entre aquest llibre i les *Odi barbare* (1877), una sèrie de coincidències que s'explicarien com una influència directa i immediata de les segones sobre el primer si no fos que les dates ho fan gairebé impossible. L'any 1939, en la commemoració del vint-i-setè aniversari de la mort de Menéndez, un crític italià, Ruggero Palmieri, va pronunciar una conferència a Santander, *Menéndez Pelayo y la cultura italiana*, on no dubtava de l'ascendència carducciana del sonet *En Roma*, publicat als *Estudios poéticos*:

¡Roma! ¡La ciudad de Horacio, el poeta por excelencia de sus sueños de humanista! La impresión que de Roma recibe fue de admiración mezclada de tristeza por su pasado imperial que a la sazón no veía reflejado en el presente y del cual aún no podía prever la resurrección. Admiración y tristeza que expresó en un soneto pocos meses más tarde.

Nada el tiempo ha respetado:

*No ya del triunfador por gloria rara  
siguen al carro domeñados reyes,  
ni de Clitumno los hermosos bueyes  
en la pompa triunfal marchan al ara.*

*I bei giovenchi dal quadrato petto* de la oda carducciana *Alle fonti del Clitumno*, escrita y publicada tres meses antes, se parecen demasiado a los *hermosos bueyes* del poeta español para que no se descubra inmediatamente la directa descendencia.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> *Epistolario*, citat, vol. IX, 1985, p. 397 (06/01/1889). Vegeu també, en el mateix context d'assessorament a l'antologia d'Estelrich, p. 481 (18/03/1889), i la referència bibliogràfica de dues antologies carduccianes de poetes del segle XVIII a p. 10 (09/11/1887).

<sup>2</sup> Carta a Gumersindo Laverde, 21 de juliol del 1889, dins *Epistolario*, citat, vol. X, 1986, p. 73.

<sup>3</sup> *Epistolario*, citat, vol. VII, 1984, p. 389. La carta va ser reproduïda a Enrique Heine, *El Cancionero (Das Buch der Lieder)*, traducció de Juan Antonio Pérez Bonalde, Nova York, 1885, després dins Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios de Crítica Literaria* i dins Id., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V, p. 416. L'única variant rellevant és l'afegitó de l'adjectiu «artístico» a «material».

<sup>4</sup> Vegeu també carta de Jesús Muruáis, des d'Orense, del 20 de juny del 1885, dins *Epistolario*, citat, vol. VII, 1984, pp. 234-235.

<sup>5</sup> L'altre és *Odas, Epístolas y Tragedias*, primera edició 1883, segona 1906.

<sup>6</sup> Ruggero Palmieri, *Menéndez Pelayo y la cultura italiana* (1939), dins DD.AA., *Marcelino Menéndez Pelayo. Los*

## Reproduïm el poema sencer:

¡Y nada respetó la edad avara...  
Ni regio pueblo ni sagradas leyes!  
En paz yacieron extranjerías greyes  
Do la voz del tribuno resonara.  
No ya del triunfador por gloria rara  
Siguen el carro domeñados reyes,  
Ni de Clitumno los hermosos bueyes  
En la pompa triunfal marchan al ara.  
Como nubes, cual sombras, como naves  
Pasaron ley, ejércitos, grandeza...  
Sólo una cruz se alzó sobre tal ruina.  
Dime tú, oh Cruz, que sus destinos sabes:  
¿Será de Roma la futura alteza  
Humana gloria o majestad divina?<sup>1</sup>

L'escenari varia, aquí és Roma, a l'oda carducciana el Clitumno mateix, però la temàtica central coincideix: l'absència i la nostàlgia de l'antiga Roma i de les seves victòries. També el motiu de la creu apareix a tots dos poemes: Carducci culpa el qui la va portar dels temps de decadència abans d'anunciar el ressorgiment actual de la vella glòria; Menéndez la posa per damunt de tot conflicte, alhora que augura per a la ciutat un futur esplendorós, però no sap de quin signe, obert com ell es mostra tant a la glòria clàssica com a la papal. Gairebé es pot interpretar el sonet, doncs, com una síntesi i una rèplica als 156 versos de l'oda, com una presa de posició davant de Carducci, amb qui Menéndez deixa clar que comparteix la *romanitas* però no l'anticristianisme. També juga a favor de la hipòtesi de Palmieri l'alabança de Menéndez a *Alle fonti del Clitumno* que hem reportat més amunt. Ara bé, cap formulació del sonet no és inequívocament emparentable amb l'oda, i els bous de Clitumno sacrificats a Roma amb motiu dels triomfs havien estat cantats pels poetes llatins. Res no impedeix que el sonet fos escrit sense que Menéndez conegués l'oda bàrbara, i el cas és que les dates fan difícil que la conegués. L'oda, signada el 14 de juny del 1876, es va publicar a un diari de Bolonya («La Vedetta») el 21 d'octubre d'aquell mateix any, i en volum a les *Odes bàrbares*, del 1877. El sonet es va publicar el 1878, però és signat a Roma el 17 de gener del 1877, massa aviat perquè el poeta espanyol pogués conèixer el volum d'*Odes*, i difícilment es pot pensar que tingués accés al diari de Bolonya. Val a dir que entre el diari i el volum potser l'oda poc o molt va circular, i que el sonet duu una nota d'autor que especifica: «Conservado en la memoria, sin escribirle, hasta el 1º de agosto de 1877.» Tot un enigma filològic segurament irresoluble, doncs, tant com el que planteja el vers 206 de l'*Epístola a Horacio*, on la coincidència sí que afecta una fórmula precisa:

Vengan dáctilos, yambos y pirriquios,  
Caldeados en tu fragua creadora.  
¡Que se entrelacen en vistoso juego  
Y dancen cual ninfas desceñidas  
Que con rítmico pie baten la tierra!<sup>2</sup>

La frase «con rítmico pie baten la tierra» sembla ben bé fusionar dos sintagmes de les *Odes bàrbares*, tots dos utilitzats també per Carducci en sentit metapoètic. *Alla Rima*, que és on llegim «urtò il terreno» (18), va ser escrit del 22 de gener al 3 de febrer del 1877 i publicat aquell mateix any, al maig a «Nuova Antologia» i després com a cloenda de la primera edició de les *Odi barbare. Preludio*, que és on llegim literalment «piede ritmico» (6), és signat el 5-7 de novembre del 1875, es va publicar a «Il Preludio» de Cremona l'1 d'octubre del 1876 i en volum a les *Odes bàrbares* el 1877. L'*Epístola a Horacio* és signada a Santander el 28 de desembre del 1876, i obre la secció

---

*grandes polígrafos españoles. Guiones y reseñas*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, s.d., p. 212.

<sup>1</sup> *Estudios poéticos*, p. 217.

<sup>2</sup> *Estudios poéticos*, p. 190.

*Poesías originales dels Estudios poéticos* publicats l'any 1878. En principi, doncs, Menéndez es va anticipar a *Alla Rima*, i difícilment va poder conèixer *Preludio* abans de la seva publicació en llibre, també posterior a la seva *Epístola*. Carducci no ens sabríem imaginar que arribés a llegir els poemes del de Santander, i sembla pràcticament impossible —en qualsevol cas— que els llegís abans de la seva publicació en llibre, posterior a la de les *Odi barbare*. Una possibilitat seria que haguéssim de posar en dubte la data final de l'*Epístola*: es fa una mica estrany que una composició tan llarga fos escrita en un sol dia, dia que potser hem de considerar la data d'inici de la redacció, o d'una primera redacció després sotmesa a esmenes prèvies a l'edició. L'altra possibilitat és que, com en el cas de Pirandello i Unamuno, siguem davant un d'aquells fenòmens curiosos pels quals —en paraules del professor de Salamanca— dos escriptors, sense conèixer-se recíprocament, han seguit un mateix camí i arribat a resultats extraordinàriament similars, revelant gairebé alhora «algo que flota en el ambiente [...] algo que late en las profundidades de la historia».<sup>1</sup>

Una anàlisi global dels *Estudios poéticos*, formats per textos signats majoritàriament entre el 1873 i el 1875, apuntaria més aviat cap a aquesta darrera direcció. Les afinitats amb Carducci són de filiació i de poètica, no pas directament intertextuals. L'*Epístola a Horacio* denuncia un present dominat per boirosos bàrbars germànics i per malenconiosos decadents contra el qual el poeta eleva un desig de retorn de l'antiguitat, desig que s'articula, al llarg del recull, en grans quadres mitològics de caràcter còsmic o idíl·lic similars als de Carducci perquè han estat apresos a les mateixes fonts, grecollatines i italianes, i en la confecció dels quals Menéndez resta tanmateix més fidel a la juxtaposició acumulativa dels autors antics. El lèxic culte i classicitzant, els arcaïsmes sintàctics, els hipèrbats, la freqüència de termes com «refulgente», «fúlgida», «purpúreo», «ciñen [...] lauros» o «mirtos», «pario mármol», troben explicació en aquelles mateixes fonts o en el filó classicista de la mateixa tradició literària espanyola, que des del segle XVI anava a nodrir-se periòdicament a Itàlia. En la mètrica, Menéndez fa servir hendecasil·labs blancs, heptasil·labs blancs, sàfiques, estrofa de la Torre i sonets, estructures que ni per si mateixes ni per com són desenvolupades no fan palesos contactes amb Carducci.

El recull *Odas, epístolas y tragedias*, de l'any 1883, ofereix interconnexions potser més plausibles, però tampoc ni segures ni nombroses. Les lectures carduccianes haurien pogut afavorir la profusió de la salutació «Salve», pràcticament absent d'*Estudios poéticos*. La formulació d'alguns referents clàssics a *Carta a mis amigos de Santander* («Del Escamandro en las riberas», «himno de Baquílides», «jonio mar»...) planteja de nou interrogants sobre un possible calc carduccià.<sup>2</sup> I l'*Himno a Dionysos* podria derivar, parcialment, de *Preludio* i de *Panteísmo*.

Que els índexs de carduccianisme en la poesia i en l'assagística de Menéndez Pelayo resultin, al capdavant, força minsos no li lleva, en qualsevol cas, el paper aglutinador fonamental que va exercir dins els sectors classicistes i per tant carduccianistes, sobretot pel que fa a la connexió mallorquina. Coneixia tothom i amb tothom es cartejava, no sols amb els amics de tota la vida (Valera, Rubió, Estelrich, Laverde), sinó també —més esporàdicament i més formalment— amb Costa i Llobera (des del 1881), amb Joan Alcover, amb escriptors llatinoamericans de la mateixa corda o amb intel·lectuals italians com Benedetto Croce (des del 1894) i Arturo Farinelli (des del 1892). Els seus reculls poètics van suscitar grans expectatives, com també les tenia, sens dubte, el seu autor, que posava sobre la taula una proposta de renovació de la poesia espanyola, aplaudida per aquells qui compartien amb ell l'avversió per un estat de coses tardoromàntic, becquerià i campoamorià.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Pirandello y yo, «La Nación», Buenos Aires, 15 de juliol del 1923, consultable dins Miguel de Unamuno, *Niebla*, edició a cura de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, p. 82.

<sup>2</sup> Compareu amb *Sogno d'estate*, 3; *In una chiesa gotica*, 64.

<sup>3</sup> Cartes d'Emilia Pardo Bazán (*Epistolario*, citat, vol. VI, 1983, pp. 69-70) i d'Antoni Rubió i Lluch (*ibid.*, pp. 55-56).

## 2.2. JOAN LLUÍS ESTELRICH

### 2.2.1. *Antología de poetas líricos italianos*

Joan Lluís Estelrich i Perelló (1856-1923), natural d'Artà, fill de notari, cursà el batxillerat a Palma, on coincidí amb —entre d'altres— Miquel Costa i Llobera, Joan Alcover i Antoni Maura. La carrera universitària la va fer a Barcelona i a Madrid: a Barcelona hi trobà Menéndez Pelayo i Antoni Rubió i Lluch (1871-1874), i a Madrid desplegà tota la seva desimboltura social per ser presentat a la flor i la nata dels escriptors del moment, entre els quals Valera i Campoamor. L'amistat amb Menéndez i Valera van ser especialment determinants en la configuració dels gustos literaris d'Estelrich i, concretament, en la consolidació del seu classicisme i del seu italianisme, arrelats en la mateixa tradició mallorquina. D'aquesta suma d'estímuls va sortir la principal contribució que es va fer a l'italianisme espanyol a la darrerria del vuit-cents: un llibre de més de 800 pàgines titulat *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, «obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan Luis Estelrich», finançada per la Diputació Provincial de les Illes Balears i impresa a Mallorca per l'Escuela-Tipográfica Provincial l'any 1889. L'Antologia d'Estelrich ha estat analitzada a bastament per Franco Meregalli i María de las Nieves Muñiz. Tots dos n'alaben l'esforç herculi, fet des d'una ciutat de província per part d'un autodidacte en italià i en literatura italiana, però en subratllen els desequilibris i la roba sobrera, que denoten una barreja de bon gust i d'ingenuïtat per part de l'antòleg. Ja Miquel dels Sants Oliver s'hauria estimat més la supressió de moltes mostres reduïdes d'autors secundaris a favor d'un espai més extens per als principals.<sup>1</sup> Muñiz i Meregalli remarquen, a més a més, la descompensació a favor de Leopardi i dels autors vius, entre ells Carducci. Meregalli conclou:

Il criterio di scelta dell'Estelrich, salvi i riflessi dell'angustia della sua mente, è quello stesso di Menéndez Pelayo, cioè sostanzialmente classicistico: d'un classicismo d'origine settecentesca, cosa che spiega la larga presenza della lirica settecentesca e anche la presenza del Carducci, abbastanza precoce, anche se forse limitata da preoccupazioni politiche e religiose, che non impediscono tuttavia al compilatore di inserire *In una chiesa gotica*.<sup>2</sup>

María de las Nieves Muñiz ressegueix la correspondència entre Estelrich i Menéndez Pelayo, que dóna fe de l'encoratjament i l'assessorament del segon en tot el procés de preparació del volum. El que fa Estelrich és, primer de tot, una recopilació o antologia de traduccions: sempre que compleixin uns requisits mínims de qualitat, recorre a les que s'han publicat en el passat o a les que els seus traductors han guardat inèdites, i només n'encomana de noves, als seus amics i coneguts, per als escriptors no traduïts o poc traduïts. Es posa en marxa una amplíssim teixit de contactes en què el bibliòfil de Santander fa de mitjancer i forneix quasi tot el material, o —si més no— les referències:

La vocazione tardoromantica del gruppo maiorchino non riuscì dunque ad accordarsi con quella più decisamente classicistica, bibliografica e moraleggiante del mentore [...] Difatti, nonostante la stima reciproca, la sottile discordanza dei pareri era affiorata qua e là al tempo della collaborazione epistolare, sia attraverso significativi silenzi dell'uno di fronte agli entusiasmi o alle fobie dell'altro, sia mediante esplicite prese di posizione volte nel caso di Estelrich a stabilire la superiorità della coppia Leopardi-Alfieri sulla triade Monti-Manzoni-Carducci e in quello di Menéndez Pelayo a privilegiare i Secoli d'Oro non meno del neoclassicismo settecentesco e della lirica religiosa di Manzoni.<sup>3</sup>

A la correspondència Estelrich-Menéndez es comença a parlar de l'Antologia cap al 1885. Aquest mateix any Estelrich inunda «Museo Balear» de les traduccions que l'engruixiran. «Museo

<sup>1</sup> *La literatura en Mallorca*, edició a cura de Joan-Lluís Marfany, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 175-176.

<sup>2</sup> *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, part IV: *Dal 1859*, Venècia, Libreria Universitaria, 1963; pp. 57-58.

<sup>3</sup> L'«*Antología de poetas líricos italianos*» di Estelrich nell'«*Epistolario*» di Menéndez Pelayo (*Per una storia delle traduzioni della letteratura italiana in Spagna*), «Anuari de Filologia», Universitat de Barcelona, volum XIX, any 1996, secció G, número 7, p. 108.

Balear» (1875-1877 i 1884-1888), a banda del bilingüisme, presentava poques diferències de relleu respecte a la seva antecessora, «Revista Balear», tant pel que feia als noms dels col·laboradors com a la línia editorial, patriòtica, mallorquinista i catòlica, amb un percentatge important de poesia religiosa i florasca, d'un regionalisme tipicista. Continuaven sonant-hi Lamartine, Hugo i Manzoni, i dels espanyols marcava el ritme l'autor de moda, Núñez de Arce, si no Espronceda. S'hi van incrementar sensiblement, però, el virgilisme i l'horacianisme, capitanejat el segon per Josep Lluís Pons i Gallarza, així com l'italianisme: traduccions de Petrarca, Pellico, Leopardi... Joan Lluís Estelrich s'hi estrena el 1877 amb un conte, un poema (en romanç), un article i la traducció d'una *Anacreòntica* de Foscolo. Tindrà un paper rellevant en la segona època de la revista. L'any 1884 hi tradueix un sonet d'un tal Naborre Campanini,<sup>1</sup> professor de la Universitat de Bolonya que es presta a col·laborar amb la publicació mallorquina.<sup>2</sup> Estelrich parla a Menéndez de Campanini el 17 de maig del 1885: «He trabado amistad postal con un profesor de Reggio de Emilia, quien me ha enviado sendos tomitos de sus obras poéticas y críticas, [...] en sus versos, si bien se notan reminiscencias completísimas de Carducci, no deja a veces de estar en tensión y vibrar valerosamente.»<sup>3</sup>

Per bé que Estelrich es proposava d'explotar-lo a fons, la participació del professor Campanini, almenys pel que fa a «Museo Balear», no va ser gaire abundosa. Sí que es van produir, tanmateix, al llarg de l'any 1885, diversos intercanvis poètics.<sup>4</sup> Al número 11, del 15 de juny, és publicat un altre poema de Campanini traduït per Estelrich,<sup>5</sup> i entre les diverses notícies que es faciliten als lectors al final del número, sense firmar, apareix el primer esment a Carducci en tota la revista. S'informa, segurament per via de Campanini, d'un opuscle de poemes de diversos autors sobre el tema de maig i les flors, enllestit amb motiu d'unes exposicions de floricultura celebrades a Bolonya. A títol il·lustratiu, és reproduïda l'aportació de Carducci, concretament l'oda bàrbara *Cèrilo*, escrita el 1883 i no publicada en volum fins a les *Terze odi barbabe* del 1889.<sup>6</sup> Es va publicar per primer cop —però no sencera, sinó solament els tres primers díctics, que són els que reproduceix «Museo Balear»— en aquest *Albo ricordo di floricultura, strenna di primavera del «Resto del Carlino»*, a Bolonya, al maig del mateix 1885.<sup>7</sup> La composició és representativa del Carducci filípic, que aquí ataca les inspiracions fàcils o estèrils en tota obra artística, a les quals contraposa el llegat poètic dels grecs. Tant pel que fa a la mètrica (díctics elegíacs) com al contingut, era un text ben emblemàtic, però la reproducció parcial no permetia d'apreciar-ho adequadament.<sup>8</sup>

L'altra aportació significativa de «Museo Balear» al carduccianisme prové directament, en canvi, de les tasques de preparació de l'antologia d'Estelrich. El 3 d'agost del 1886, sempre des de Palma, l'antòleg demana a Menéndez Pelayo tot el material de què disposi. Adjunta un índex de les composicions italianes que ell personalment ha traduït fins a aquesta data (cap de Carducci) i explica que a Mallorca Joan Rosselló, Joan Alcover i Miquel dels Sants Oliver li han traduït o li estan traduint poemes de Leopardi. Fa una sola referència a Carducci: «Pregunto: ¿conoces otras traducciones de Carducci además de *El buey* soneto traducido por D. José Siles?»<sup>9</sup> En carta del 2 d'octubre del 1888 Estelrich continua posant al dia Menéndez dels progressos de la iniciativa: és aquí que informa que Alcover ha deixat córrer *Le ricordanze* però «me ha traducido algo de Carducci».<sup>10</sup> El dia 27 de novembre d'aquest 1888 fa una llista relativa als autors posteriors a Leopardi, i pel que fa a Carducci llegim: «Carducci: *El buey*, Siles.—*Coloquio con los árboles*,

<sup>1</sup> P. 307.

<sup>2</sup> 1885, p. 39.

<sup>3</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. VII, 1984, pp. 174-175.

<sup>4</sup> Pp. 513-514, 758n.

<sup>5</sup> Pp. 431-432.

<sup>6</sup> A les *Poesie* definitives encetarà el llibre segon de les *Odi barbabe*.

<sup>7</sup> Vegeu les *Testimonianze* de Manara Valgimigli en la seva edició de Giosue Carducci, *Odi barbabe*, Bolonya, Zanichelli, 1959, pp. 191-192.

<sup>8</sup> Cf. Corpus Documental, p. 11.

<sup>9</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. VIII, 1985, pp. 32-37.

<sup>10</sup> *Ibid.*, vol. IX, 1985, p. 308.

Baraibar.—*Primavera clásica*, Alvear.—*A muchos poetas hueros* (imit.), por M. del Palacio.—En catalán la *Fantasia* de las *Odi barbare* por Alcover.»<sup>1</sup> L'antologia acabaria acollint una versió castellana i una de catalana de la *Fantasia*, totes dues obra d'Alcover. Aquí semblaria que la catalana va precedir la castellana, però el cas és que va ser la castellana la que va aparèixer anticipadament al número de desembre d'aquest 1888 del «Museo Balear».<sup>2</sup>

Que el fruit carduccià sembli escàs (només la notícia bolonyesa i la traducció alcoveriana) no implica, però, falta de vigència, com demostra un tercer resultat, un esment totalment fora de context que, donant-li valor de símbol de tota una literatura (la italiana), certifica el grau de prestigi de l'escriptor. Tomàs Forteza, en l'assaig *Observaciones generales sobre la lengua materna*, demana per al català una llengua literària noble, diferent de la llengua parlada, i una llengua comuna per damunt dels dialectes i dels registres:

Sí, debe haber esta diferencia, y la ha habido en todos tiempos. Consta en numerosos textos la *lingua nobilis* y la *lingua plebeia* de los romanos [...] Dejando a la lengua madre, hallamos consignados estos dos lenguajes en todos los diccionarios de todos los idiomas, que señalan un sin número de voces con el de *familiar* y *vulgar*. Y si no, ¿quién se atrevería a asegurar que la fraseología de D. Ramón de la Cruz es la de Moratín, o que el calderero saboyano habla como escribe Carducci, o que poseían el lenguaje de Granada las verduleras de su época?»<sup>3</sup>

L'any 1889 s'enllesteix, amb una certa improvisació, la feina de l'antologia. La impressió s'anava fent sobre la marxa, perquè l'antòleg corregia proves alhora que en preparava la part final. Ens assabentem que Estelrich no coneix Manuel del Palacio, amic de Menéndez, el qual n'hi facilita l'adreça. Des de Santander, el 6 de gener, encara arriben suggeriments: «Está bien el plan que te propones seguir en lo que falta de *Antología*. Debes cargar la mano en Carducci, y te advierto que D. Francisco Abárzuza, estimable poeta (a quien puedes escribir con dirección al Ateneo de Madrid), tiene traducidas dos o tres de las *Odi barbare*.»<sup>4</sup> Estelrich respon el 9 de febrer:

ya escribí, y hasta ahora no me han contestado, a Palacio (Manuel del) y a Abárzuza. Siento de veras que este último no me mande alguna o algunas de las *Odi barbare*. ¿Y cómo se las ha arreglado en la cuestión del metro? ¿Las ha traducido en endecasílabos? Carducci no irá todo lo bien representado que yo quisiera, y por más que crea que la importancia de ese poeta ha de disminuir algo luego, lo cierto es que ahora le tengo en buena voluntad. Por supuesto, que de la época moderna quien me interesaba a mí era mi Leopardi, y creo que no va desairado en mi colección. A éste, Carducci puede servirle de lacayo, aun con toda la buena voluntad que tengo al profesor de Bologna.»<sup>5</sup>

Menéndez devia intervenir en l'afer Abárzuza, perquè des de Madrid, el 18 de març, avisa Estelrich: «Supongo que Abárzuza te habrá enviado su traducción de la oda de Carducci *In una Chiesa Gotica*. Me la leyó hace días y me parece que sigue bien el movimiento rítmico del original.»<sup>6</sup> I el 23 del mateix mes Estelrich: «De Carducci incluiré *In una chiesa gotica*, de Abárzuza, en los Apéndices.»<sup>7</sup> Com que les gestions realitzades encara anaven donant els seus fruits, si rebia traduccions ja no era a temps d'incorporar-les en el cos del volum, així que l'antologia ofereix la curiositat d'incloure, entre d'altres apèndixs, unes «Ampliaciones y enmiendas».<sup>8</sup>

Fins aquí les referències a Carducci en la part de l'epistolari prèvia a la sortida del llibre. Podria ser, fins i tot, que al llarg de la seva elaboració es produís algun contacte directe o indirecte amb Carducci, si hem de fer cas dels agraïments que encapçalen el volum, on Carducci i Campanini són citats entre aquells «con quienes entré en relaciones en virtud del trabajo que preparaba».<sup>9</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>2</sup> Època II, vol. V, núm. 17-18, 15-31 de desembre del 1888, pp. 711-712. Cf. *Corpus Documental*, p. 322.

<sup>3</sup> Època II, vol. III, núm. 8, 30 de juny del 1886, p. 305.

<sup>4</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. IX, 1985, p. 397.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 443-444.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 481.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 486.

<sup>8</sup> *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial, 1889, pp. 740-743.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

Finalment, Carducci hi seria representat amb deu textos, a banda dels esments a les seves traduccions del *Romancero* inclosos a la bibliografia d'autors espanyols traduïts a l'italià que conforma un dels Apèndixs.<sup>1</sup> Els deu textos són: *Fantasia* en català i *Fantasia* en castellà (Joan Alcover), *Primavera y amor* (Cayetano de Alvear), *Panteísmo* (Joan Lluís Estelrich), *Viñeta* (Bartomeu Sureda), *Coloquio con los árboles* (Federico Baráibar), *El buey* (José de Siles), *Santa María de los Ángeles* (Joan Lluís Estelrich), *En una iglesia gótica* (Francisco de Abárzuza) i la 'imitació' *A muchos poetas hueros* (Manuel del Palacio).<sup>2</sup> Per si no quedés prou clar, a la sinopsi biobibliogràfica inicial, que la rellevància literària de Carducci rau sobretot en les *Odi barbare*, Estelrich posa una nota a la traducció de *Fantasia* en què s'excusa pels pocs textos d'aquest recull que pot aportar.<sup>3</sup> Excepte la imitació de Palacio, inspirada en *Ai poeti* dels *Juvenilia*, totes les traduccions que havia recopilat pertanyien, en efecte, a les *Rime nuove*, i havia encarregat, doncs, una 'oda bàrbara' a Alcover —no sabem si una qualsevol o concretament *Fantasia*—. El que és més estrany és que ell no en traduís una altra, sinó altres dos poemes de les *Rime nuove*. En una *iglesia gótica* arribà, ho acabem de veure, ploguda del cel al darrer moment. En la correspondència amb Menéndez Pelayo, a les llistes del 3 d'agost del 1886 i del 27 de novembre del 1888 no hi figura encara cap traducció carducciana d'Estelrich; potser les tenia a mig fer, però —si no és així— la seva tria és força il·lògica, sobretot si pensem que més endavant faria assaigs de mètrica bàrbara. Queda clar, en qualsevol cas, que en aquesta època encara no gosava aventurar-s'hi. Amb motivacions mètriques, precisament, Miquel dels Sants Oliver justificaria les més altes dosis de leopardisme que de carduccianisme d'aquella *Antologia* en la qual ell mateix havia col·laborat: «De Carducci no ha sido posible presentar igual abundancia. Sin duda la versificación exclusivamente prosódica de las *Odas bárbaras* no se presta a la traducción, por cuya trama se evapora el hálito interior del verso. Aparecen, sin embargo, en el libro felices muestras características».<sup>4</sup>

Amb rigor filològic, Estelrich reproduceix, en nota, el primer vers —i, si cal, el títol— del poema original i la referència bibliogràfica, que hem de suposar relativa a l'edició que ell, Estelrich, en coneix, no pas —és clar— a la que cada traductor va consultar. Les edicions en qüestió, totes dues de la casa Zanichelli de Bolonya, són la primera de *Rime nuove* (1887) i la segona de les *Odi barbare* (1878, la primera havia sortit l'any anterior). Cap notícia no es dona de quin és el poema imitat per Manuel del Palacio.<sup>5</sup> A l'Apèndix D s'especifica, sobre cada traducció, si és inèdita o ha estat publicada abans: en el cas de Carducci, són inèdites les dels tres mallorquins, la de Baráibar i la d'Abárzuza. En aquest mateix Apèndix Estelrich reproduceix fragments o dades del carteig amb Abárzuza i Manuel del Palacio, i a la correspondència amb Menéndez comprovem que va ser aquest el qui els va posar en contacte amb l'antòleg. Segurament el mateix va passar amb Baráibar, un dels nombrosíssims corresponents de Menéndez. Pel que fa a les traduccions no inèdites d'Alvear i de Siles, ja és més complicat esbrinar si la informació fou facilitada per l'amic de Santander o té un altre origen. Crida l'atenció que de Manuel del Palacio sigui interceptada la imitació de les *Melodias íntimas* (1884) i no les de *Letra menuda* (1877), que els van passar per alt tant a Estelrich com al seu assessor. El mallorquí no demana a Menéndez l'adreça de Del Palacio fins al 27 de novembre del 1888; Menéndez la hi dona el 6 de gener del 89, el 9 de febrer Estelrich ja li ha escrit, Del Palacio contesta el dia 10 informant —llegim a l'Apèndix de l'*Antologia*— que «ha traducido de este poeta *Primaveras* y *Anacreóntica*», però ja devia ser massa tard per incloure aquests textos. Si hi hagués tingut accés, segurament Estelrich els hauria incorporats, perquè en el cas de Carducci diríem que va publicar tot el que va trobar. Només van ser tres poemes, senzillament, perquè no hi havia gran cosa més: les imitacions de *Letra menuda*, una traducció de *Panteísmo* obra de Cayetano d'Alvear a la qual ens referirem tot seguit i alguna versió llatinoamericana molt difícil de localitzar.

En qualsevol cas, tant per les que van ser fetes expressament per a l'antologia (les dels tres mallorquins) com per la tasca recopilatòria, el llibre d'Estelrich és, pel que fa a traduccions, una de

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 13.

<sup>2</sup> Tots reproduïts a Corpus Documental, pp. 322, 275, 279, 278, 264, 265, 271, 309-311, 244.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 12.

<sup>4</sup> *De la literatura mallorquina en 1889*, «La España Moderna», abril 1890, p. 76.

<sup>5</sup> Aquesta informació la facilitarà Joan Estelrich a la *Bibliografia Carducciana*, cf. Corpus Documental, p. 186.



les principals aportacions a la recepció espanyola de Carducci en termes absoluts, només superada pels volums monogràfics carduccians que encara trigaran dècades a venir. Alhora, però, la valoració de l'escriptor italià respon, com en Valera i en els altres mallorquins, a un entusiasme que no arriba a ser incondicional i que, per tant, posa barreres a l'abast de la recepció. Aquí no sembla que actui cap barrera ideològica, sinó un judici de qualitat: en la carta a Menéndez del 9 de febrer del 1889 Estelrich, prescindint de modes i demostrant una gran clarividència, posa Carducci molt per dessota de Leopardi i preveu la futura davallada de la credibilitat poètica del 'lleó'. De la mateixa manera, i malgrat que no ens consta que Estelrich els fes cap petició, no deixa de tenir una certa importància que ni Menéndez ni Valera ni Costa i Llobera no fessin cap contribució carducciana al volum (val a dir que Valera i Costa cap contribució en absolut, però Valera havia promès la *Urania* manzoniana). Miquel dels Sants Oliver es farà eco de les preferències de tota l'Escola Mallorquina quan digui de l'Antologia, al seu famós volum *La literatura en Mallorca*, que «lo que allí se encuentra de algunos autores, p. ej., Manzoni y Leopardi, da idea del legítimo valor de la obra».<sup>1</sup> Van en la mateixa línia aquests comentaris del barceloní Rubió i Lluch en rebre el volum:

Desde que me convencí que no había nacido para poeta abandoné bastante la lectura de versos, a la cual me había dedicado con furor durante algunos años. Además, todo mi bagaje italiano se reduce a cuatro o cinco cantos de la *Divina Comedia* (no he tenido hasta ahora paciencia para acabarla), o algo de Petrarca y de Boccaccio, muy poco de P. Bolls de Ariosta y lo más vulgar del Tasso, y a los modernos Leopardi, Manzoni y Carducci, los tres y sobre todo los dos primeros, los tengo muy leídos y releídos. Lo supone Miguel Costa que el Carducci que no sin escrúpulos guardo en mi librería, lo debo a recomendaciones tuyas! Por fortuna no me es tan simpático, ni de mucho, como Leopardi y Manzoni entrazados igualmente, como tú dices, por los piísimos pasatos y por los racionalistas implacables.<sup>2</sup>

A banda de Manuel del Palacio i Joan Alcover,<sup>3</sup> els altres traductors carduccians de l'antologia, com el mateix Joan Lluís Estelrich, són escriptors que han deixat en la història literària una petjada molt feble. De Cayetano de Alvear, que també hi aporta dos poemes de Stecchetti, fins i tot Cossío, el millor coneixedor de la poesia espanyola de l'època, diu que només n'ha llegit algun poema publicat en revista l'any 1877 i que té referències d'un recull de «cantares» del 1886.<sup>4</sup> A l'Apèndix bibliogràfic de l'Antologia Joan Lluís Estelrich aclareix que ha tret la traducció d'«un almanaque americano, día 2 de Julio de 1888», informació que repetirà Joan Estelrich el 1921 a la seva *Bibliografía Carducciana*, afegint —però— notícia d'una traducció anterior, del poema *Panteismo*, que sortí a la «Ilustración Nacional» de Madrid el 10 de març del 1887.<sup>5</sup> D'on tragué l'home fort de la Lliga aquesta informació? Del mateix Joan Lluís Estelrich? Joan s'equivoca després en dir que totes dues traduccions van ser incloses a l'Antologia del 1889, perquè només hi va aparèixer la de *Primavera classica*. Com és que Joan Lluís Estelrich no va incorporar el *Panteismo* d'Alvear i el va traduir ell? Perquè no el coneixia en aquell moment?

Els originals de *Primavera classica* i *Panteismo* es llegeixen avui al llibre III de *Rime nuove* (1887), però ja havien estat publicats anteriorment a *Nuove poesie* (1873), que devia ser el volum que utilitzava Alvear, perquè tradueix *Primavera i amor*, que és com es titulava allí *Primavera classica*. Tots dos són poemes que combinen el tema amorós i la contemplació de la natura. Ve la primavera amb la seva florida i el cant dels ocells, però el 'jo' desdenya aquesta bellesa perquè en vol una de superior, la del 'tu', la dona estimada, que, a diferència de la primavera, no torna. Per bé que la mestria rítmica de Carducci salva qualsevol situació, el poema resulta més aviat intranscendent i tòpic, i al lector espanyol fins i tot li podia sonar a pàl·lid becquerisme, lleugerament reforçat en la traducció<sup>6</sup> pel doble futur final i per la contraposició entre «mi frente» i «tu boca» de la tercera quarteta (a l'original el físic del 'jo' no apareix en cap moment). Alvear respecta al peu de la lletra la mètrica original: fa sis quartetes d'heptasil·labs on rimen entre si el

<sup>1</sup> Citat, p. 176.

<sup>2</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1985, p. 305.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 17, i *infra*, pp. 122-136.

<sup>4</sup> José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. II, p. 1346.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 186 i 279.

<sup>6</sup> Cf. Corpus Documental, p. 275.

segon i el tercer, queda lliure el primer i el quart fa rima amb el quart de l'estrofa següent. També la respectarà Hermenegildo Giner de los Ríos quan tradueixi el mateix poema el 1915, però amb una fluïdesa rítmica menys reeixida. Per a resoldre les dificultats que això planteja Alvear agafa la via fàcil, és a dir, manté hiperliteralment totes les rimes italianes que pot: llegeix en «seni» un sentit marítim, a «concento» «contento» i a «tócça» una tercera persona del verb 'tocar', i adapta la resta de la frase a la paraula en rima. Si de cas, es mostra més hàbil i encertat en aquells punts on la possibilitat de la rima literal o hiperliteral li és negada, per exemple al vers 20: «Cara, disciogli tu» / «Tú libre al viento das». No gosaríem retreure-li banalitat en les alternatives adjectivals («tierna», «revueltos», «veloz», «leve», «palpitante», «canora», «melodioso», «bellos», «libre», «dulce») o verbals («crece», «alza», «riza», «parte», «se abre», «colúmpianse»), perquè també els originals substituïts o sacrificats («umidi», «fresco ed azzurro», «caro», «non tócca», «dolce», «vivo», «divino», «rosee», «cara», «inanimi»; «odora», «trillan», «sorríde», «chiedo», «freme», «aulire») serien susceptibles del mateix retret. Sí que queda clar, en canvi, sobretot en la bateria de verbs, un caràcter més actiu de la primavera d'Alvear (inclosos joc i gronxament) enfront d'un gaudi més purament i variadament sensorial de la de Carducci, diferència generalitzable a les tradicions literàries a les quals pertanyien ambdós escriptors i que té les seves pitjors conseqüències no tant en les famílies semàntiques com en l'estructura del poema. Emmarcades per la primera i l'última estrofa, les altres quatre quartetes declaren en Carducci la superioritat de l'estimada sobre la natura primaverenca en quatre àmbits sensorials en els quals rivalitzen. Alvear no sempre planteja aquesta rivalitat. Perd tot el paral·lelisme de la segona quarteta, on el moviment de l'aigua (a l'original la llum del cel) i el raig dels ulls no tenen res a veure i es poden llegir sense ser posats en conflicte. Difícil és també trobar el vincle a la tercera, on desapareix el galze comparatiu, la «mammola». I més endavant, a la cinquena, la comparació és mantinguda, però l'ús del present «Colúmpianse» en lloc de l'imperatiu «Auliscan pur» crea un acord, no pas una contraposició, entre el fullatge i els cabells. El resultat de tot plegat és que la superioritat de l'estimada, tan explícita des de la segona quarteta carducciana, costa més de deduir a la traducció, i que minva radicalment una cohesió estructural que defineix l'essència retòrica del text original.

Bartomeu Sureda, un dels amics mallorquins que van col·laborar a requeriment d'Estelrich, tradueix, a l'Antologia, un poema de Praga i dos de Ricci, a més a més de la *Viñeta*,<sup>1</sup> text també pertanyent al llibre III de *Rime nuove*, signat el 1884 i publicat per primer cop a la primera edició del volum, la del 1887. La tria de Sureda (o d'Estelrich per a Sureda) va recaure en un madrigal ple de ressons petrarquescs, una estampa plàcida d'estimada amb fons primaverat, breu i poc compromesa per al traductor, molt en consonància amb els poemes originals que li coneixem, cosa que demostra fins a quin punt aquest Carducci podia interactuar amb poètiques de respir modest, en què un paisatge crepuscular o la joventut d'una noia contemplada des del punt de vista del 'jo' eren executats segons clixés previsibles i amb fortes implicacions sentimentals, del tipus de la que aquí a la *Viñeta* és introduïda amb l'afegitó, al tercer vers, del verb «amé»:

Feliç dins la rosada,  
poncella enamorada,  
la vida si és per tu somni d'amor  
bull dins ton pit l'ardenta juvenesa,  
i al contemplar ta olímpica bellesa  
l'imatge es veu d'un còr ple de candor.

Per ço si et mir m'alcança  
l'enuig de l'enyorança;  
per ço sempre que et veig plora el meu cor  
per mi no dura el bé més que un sol dia  
i pens que fôra eterna ma alegria  
si tingués ¡ai! com tu l'ànima en flor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 278.

<sup>2</sup> *En un àlbum*, signat «febrer 1899», publicat a «La Roqueta», núm. 22 (1902). Vegeu també, al núm. 20, *Postal de sol*, signat el 1889.

També Sureda és fidel a l'esquema mètric original: vuit hendecasil·labs amb rimes ABB ACC DD. Això comportà, però, una solució com «galas»-«alas» i l'allunyament de la literalitat que en segueix: «alas» introdueix una metàfora en un poema que no en té cap, i el possessiu de «su traje y galas» el lector el relacionarà més espontàniament amb «estación» que no pas amb l'objecte femení que arriba al tercer vers, de manera que el «traje» i les «galas» assumeixen un valor metafòric similar al de les «alas». Cal valorar, en contrapartida, a nivell rítmic i discursiu, les compensacions efectuades en l'adjectivació (es perd un «verde» però es guanya un «dulce», i «gentile» passa de complementar un substantiu a modificar-ne un altre) i en les parelles de sintagmes tan característiques de l'estil petrarquesc (es perd «a l'aeree e a l'acque» però es guanya «la vi y la amé»). En la tria, però, dels adjectius, és sacrificat el camp semàntic de la novetat de l'estació («verde», «novo», «tenera»), paral·lel en l'original a la primícia de la trobada amb la dona, i empobrit en la traducció amb termes més vagament positius («espléndido», «dulce», «fiesta»). Remarquem, finalment, que es repeteix aquí la tendència que ja hem observat en Cayetano de Alvear a fer més activa la placidesa primaveral: el subjecte no sols veu sinó que també estima i recorda (en l'original és el record el que «somriu a la memòria»); abril no brilla, sinó que estén les ales; no són les fulles les que es vinclen i tremolen sota el ventijol, sinó el ventijol el que les «cimbrea», i l'adjectiu «tenera» esdevé «en son de fiesta».

Les versions que es van publicar més endavant d'aquest poema demostren que es podia ser més literal, sobretot a la segona estrofa, però també a la primera i a la tercera; i, per bé que en general, en la traducció entre llengües romàniques, val més fugir de la literalitat per assolir una restitució més completa i més profunda del conjunt d'ingredients que interactuen al text original, una anàlisi comparativa de les diverses traduccions de *Vignetta* aconsella de no donar un valor absolut a aquest axioma.<sup>1</sup>

Una mica més coneguts eren, si més no en els cercles erudits d'aquella època, Baráibar, Siles i Abárzuza. El filòleg basc Federico Baráibar Zumárraga és recordat sobretot per les seves traduccions dels clàssics, concretament de l'*Odissea*, d'Anacreont i d'Horaci, en general ben considerades pels pocs crítics que se n'han ocupat. Havia publicat el 1886, a Vitòria, una petita edició privada de *Traducciones del hebreo, griego, latín, euskaro, portugués, catalán, gallego, italiano, francés y provenzal*. No l'hem poguda consultar. Sí que sabem, però, que de l'italià ja feia temps que traduïa, perquè en una carta a Menéndez de data 2 de juliol del 1878 li fornïa una llista de les traduccions que havia fet, en la qual figuraven dos poemes de Leopardi, una escena de l'*Adelchi*, un sonet de Cesarotti i una comèdia de Goldoni.<sup>2</sup> Aporta a l'antologia, a més del *Coloquio con los árboles*, tots aquests textos excepte el goldonià, un poema de Niccolini i un de Giusti.

*Colloqui con gli alberi* és un dels trenta-quatre sonets del llibre II de *Rime nuove*. Ja s'havia publicat el 1873 dins *Nuove poesie* i respon a un registre molt diferent de *Vignetta* i *Primavera classica*: som ara davant el Carducci més fosc, desenganyat de la vida i dels seus afanys i glòries, que s'aixopluga en l'oblit i en el desig de mort. El 'jo' s'adreça a quatre plantes per dir-los l'opinió que té sobre cadascuna d'elles. No estima l'alzina perquè va servir per coronar els generals destructors de ciutats. Tampoc no aprecia el llorer, que no dona cap fruit i fa ostentació d'una gran vanitat pel fet de ser perenne i d'ornar el cap dels emperadors. Estima el cep, que alegre produeix el vi, el qual ajuda a oblidar, i l'avet, del qual és fet el taüt que serveix per posar punt i final als pensaments angoixosos i als desigs vans.

Baráibar fa un sonet impecable,<sup>3</sup> amb rima encreuada en comptes d'encadenada als quartets i CDC EDE en comptes de CDE CDE als tercets. No cal deixar de fer cap sinalefa perquè surtin els hendecasil·labs, i onze dels catorze versos tenen accent de quarta i vuitena. No els té, però, el darrer, cosa que perjudica lleugerament la cloenda. Observi's, comparativament, que l'original es permet més variacions en l'esquema accentual, però clou amb un vers accentuat a totes les síl·labes parells.

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 330-334, 374 i 384-385.

<sup>2</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. III, 1983, pp. 156-157.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 264.

Per aconseguir el sonet Baráibar posa en pràctica una capacitat de síntesi admirable. Les supressions són ben poques i es poden considerar raonables: «mite» (4), «verdi» (6), «gramo» (7), «pia» (10). L'adjectiu «vano» aplicat al «lauro» (6), a més de permetre fer la rima i de pseudotraduir «mènti» (6), sintetitza «orgogli accampi» (7) i és una recuperació anticipada del «van» al qual s'haurà de renunciar al darrer vers del poema. De la mateixa manera, «mesti» i «solinghe» (1) complementen un substantiu diferent, però no es perden, i «que mi espíritu trabaja» (14) engloba alhora «pensier» i «desio». Canvis de més pes com la desaparició d'un «pensosa» (2) i l'aparició d'un «inculta» (2), o la solució connotada «imperial tirano» per a «emperador romani» (8) no contradiuen el to i les intencions del text. Com es pot comprovar al darrer vers, a Baráibar no li fan por ni els arcaïsmes ni els hipèrbats. No pot aprofitar literalment ni la meitat de les rimes de l'original, i solucions com «ofreces» per a «cedesti» (3-4), «creces» per a «accampi» (7-8), «gallardas» per a «ridi» (10-11), eren difícilment millorables. Hauria estat preferible no repetir per tercer cop «amo» al vers 12, un altre detall que fa que la qualitat dels tercets baixi una mica respecte a la dels quartets. Tot i així, en conjunt, la condició de classicista de Baráibar el va fer actuar amb un rigor i amb una proximitat estilística que els faltaven tant a Cayetano de Alvear i a Sureda com a l'altre traductor que versionarà anys a venir aquest sonet, Hermegildo Giner de los Ríos.<sup>1</sup>

Per la carta a Menéndez del 3 d'agost del 1886 sabem que *El buey* de José de Siles era en aquell moment l'única —i per tant la primera— traducció carducciana de què tenia notícia Estelrich. És també l'única d'aquest traductor que apareix a l'Antologia, i l'antòleg diu que l'ha tret del periòdic madrileny «La Época», sense especificar data. El sevillà José de Siles, poeta amorós amb fama d'imitador, havia publicat, en aquella època, dos reculls, *Lamentaciones* (Madrid, 1879) i *El diario de un poeta* (Madrid, 1885), amb un predomini d'imitacions becquerianes, però també amb madrigals en silva de gust renaixentista i sonets de caire conceptual. En els seus darrers anys (morirà el 1911) s'acostarà a la moda modernista, sobretot a Darío. *Il bove*, el sonet carduccià que va triar, escrit el 1872 i publicat per primer cop en revista l'any següent, segueix *Colloqui con gli alberi*, al llibre II de *Rime nuove*, i també ens porta un Carducci allunyat de proeses èpiques i glòries mítiques, però no enfosquit en desigs fúnebres, sinó refugiat en l'admiració de les feines pacífiques i quotidianes del món rural. És la primera traducció castellana del sonet més traduït i més famós de Carducci, però no pas la millor. També Siles fa un sonet,<sup>2</sup> i varia només —respecte a l'original— la disposició de les rimes dels tercets (CDC DCD en comptes de CDE CDE). Ara bé, s'entesta a reproduir literalment les paraules en rima dels quartets carduccians i fa servir, llavors, un «infundas» agramatical (1). Són menys greus, però tampoc no gaire encertades, les estratègies que adopta per a gestionar el teixit terminològic i sintàctic. Cauen, pel que fa a la sintaxi, tant les distributives «O che [...] o che [...]» (3-6) com el polisíndeton, fonamental per a donar fluïdesa al discurs, que en la traducció esdevé un monòton recitatiu de frases juxtaposades amb una sola conjunció copulativa per introduir la darrera (13), en una cloenda massa abrupta. L'adjectivació és en conjunt molt modificada, amb supressions sobretot al tercet final («mite», «grave», «glauco», «ampio e quieto», «divino»), algun afegitó («profundas», 8; «tenaz», 9) i força substitucions («inno lieto» / «himno blando», «austera dolcezza» / «magnífica expansión de tu dulzura», «sereno aër» / «espacio indefinido»). Els canvis en l'atribució de determinades qualitats o propietats comporten equívocs o falsos sentits rellevants, potser no en el cas d'«umida», que ja no és el nariu sinó l'ull (9 a l'original, 13 en la traducció), o de «dolcezza», que emana no de l'ull sinó del mugit (10), però sí en el cas d'«ágil», que ja no és «l'opra dell'uom», sinó el bou (5-6). Si la dignitat del bou carduccià és indestriable del seu tarannà pacífic, mansoi i reposat en un entorn de les mateixes característiques, Siles força l'equilibri entre *suavitas* i *gravitas* per tal de plantejar una dialèctica oximòrica més barroca que no pas clàssica: «dominas» versus «yugo», «ágil» versus «lento», «blando» versus «tenaz», «magnífica» versus «dulzura». I allà on no és oximòric sona més aviat romàntic, com al vers 11, on per ajudar «si perde» i fer la rima tradueix «aer sereno» com «espacio indefinido».

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 373.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 265.

Pel que fa a Manuel del Palacio, ja hem vist més amunt com la tria —per part d’Estelrich— de la imitació carducciana de *Melodías íntimas* (1884) i l’oblit de les de *Letra menuda* (1877) no havia estat un acte voluntari, sinó fruit del desconeixement. El text que és imitat a *A muchos poetas hueros* ni el declara Palacio ni l’identifica Estelrich. Serà Joan Estelrich el qui a la *Bibliografía Carducciana* parlarà de «reminiscència d’*Ai poeti* dels *Juvenilia*».<sup>1</sup> Poema escrit el 1856, per tant, en la joventut del poeta, és, com llegim al primer vers, una diatriba mordaç contra els poetes arcàdics i romàntics, interpretable com un atac a un estil de fer poesia o bé als subproductes d’aquell i de qualsevol tipus de versaires. Carducci posa més l’accent en la primera interpretació; la imitació de Manuel del Palacio incideix més en la filípica a tots els «poetas hueros».<sup>2</sup> Desapareixen els adjectius delimitatius «arcadi e romantici» de l’apòstrofe inicial i tota referència a la poesia religiosa, alhora que la galeria d’autors-model (Byron, Shakespeare, Schiller, Manzoni) és substituïda per una altra d’estètica menys uniforme (Dante, Quevedo, Cervantes). Només els versos 4-8 defineixen un tipus de poesia, que vol ser la lacrimògena (7-8) i l’arcàdica (6 i 9), amb un afegitó que al·ludiria a la poesia amorosa de baixa estofa (5). Si pensem que Carducci, encara que s’adreça a «arcadi e romantici fratelli», després es concentra de fet en els romàntics, *A muchos poetas hueros* dilueix, en definitiva, l’objectiu en una sèrie de tòpics populars sobre la poesia en general. El to popular i folklòric és, precisament, l’altre punt que separa ambdues composicions. Del Palacio, a més de reduir la quota d’estrangers del llistat de poetes, introdueix les «castañuelas» i els «romances», i allà on Carducci aconsella als poetes mel·lifuls que es castrin com va fer Orígenes d’Alexandria, ell fa una mena de paròdia de la medicina natural (8). És tot més d’estar per casa, com més d’estar per casa és en general la producció de l’imitador. Si l’antisentimentalisme, el voluntarisme, l’esperit de polèmica i l’habilitat versificadora l’acostaven a Carducci, l’ ‘elefant’ ostentava enfront del ‘lleó’ un llenguatge comparativament molt prosaic i una poètica de la senzillesa oberta als registres baixos.<sup>3</sup> Així, doncs, tant en les coincidències com en les divergències, *A muchos poetas hueros* respon plenament a les previsions que ens n’hauríem pogut forjar. No li ho podem retreure, a Del Palacio: *Melodías íntimas* és una antologia del seus millors versos, i incorpora, a més de sonets seriosos i satírics, de cançons i de coples, una sèrie d’«imitacions», terme d’abast molt discutit en el món de la traductologia, però que sens dubte obliga molt menys que el terme ‘traducció’. Si de cas, podem criticar que el text després fos inserit en un volum de característiques molt diferents, on el nom important era el de l’imitat i no el de l’imitador, i on el predomini de les traduccions convidava a passar per alt el terme «imitación» i a llegir tots els textos com si fossin plenament carduccians.

Nascut el 1838, Francisco de Abárzuza s’havia donat a conèixer el 1881 amb una lectura, a l’Ateneo Científico y Literario de Madrid, dels seus poemes socials i polítics —de vegades filosòfics— vinculats a l’escola de Núñez de Arce.<sup>4</sup> Una ressenya d’Armando Palacio Valdés escrita aquell mateix any li aconsellava de reprimir la verbositat:

Convento en que es muy difícil en el arte literario compadecer la brevedad con la belleza; pero contemple el señor Abarzuza cómo Víctor Hugo, Leopardi, Núñez de Arce y Carducci lo consignan sin esfuerzo aparente. Yo le aconsejo, pues, que refrene los ímpetus de su frase y la reduzca a los límites mejores<sup>5</sup>

No sembla, Carducci, un nom gaire adient per a aconsellar brevetat. O bé Palacio Valdés coneixia les *Rime nuove* i no les *Odi barbare* o bé, simplement, va voler assenyalar al ressenyat quatre noms de prestigi i d’actualitat que li poguessin servir de models en tots els sentits. No seria descartable, sigui com sigui, que la traducció hagués estat estimulada per aquell suggeriment. Ja hem vist que

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 186.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 244.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 17.

<sup>4</sup> *Poesías leídas en el Ateneo científico y literario de Madrid el sábado 2 de abril de 1881*, Madrid, 1881.

<sup>5</sup> *Poesías leídas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, por Don Francisco Abárzuza*, dins Armando Palacio Valdés i Leopoldo Alas, *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, Editor, 1882, ressenya posteriorment inclosa en Leopoldo Alas «Clarín», *Obras Completas*, edició a cura de Santos Sanz Villanueva, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, vol. 5, pp. 437-440. La cita és a p. 439.

Abárzuza va entrar per ben poc a l'Antologia (només amb l'oda carducciana), però que, en contrapartida, va rebre un tracte especialment generós per part d'Estelrich, que li va reproduir unes quantes sentències traductològiques i un fragment de carta de data 22 de febrer del 1889 en què explicava que havia hagut de refer la traducció, extraviada, i que havia estat sis anys sense escriure versos.<sup>1</sup> Això col·locaria el primer esbós de la traducció de l'oda com a molt tard el 1883.

La importància de l'aportació d'Abárzuza és ben evident. Tots els traductors s'havien decantat per *Rime nuove*, i majoritàriament, dins *Rime nuove*, per uns registres rellevants dins la polifacètica versatilitat carducciana, però que no il·lustraven el Carducci que s'havia fet cèlebre arreu del món i que podia ser considerat un innovador. Amb la miniantologia carducciana tal com havia quedat enllestida, el lector podia descobrir un bon poeta, però no un poeta nou. Estelrich n'era conscient, però només va aconseguir arrencar una oda bàrbara a Alcover, *Fantasia*, certament representativa, però una de les més breus. En canvi, les setze estrofes d'*In una chiesa gotica* tenen l'eloqüència generosa i la prosòdia incisiva del Carducci més bàrbar. El títol no ens ha d'enganyar: el jo poètic és dins una església gòtica, però el que n'admira és la grandesa militar de l'arquitectura, i de seguida aclareix que ell no hi ha vingut a buscar Déu, que la seva ànsia no és la de les ànimes medievals que hi venien empeses per anhels religiosos, sinó la que li provoca la trobada, dins aquell recinte, amb la seva estimada, Lídia. També Dante va buscar el rostre de Déu en el d'una dona, Beatrice, que pregava enmig d'aquella foscor, de l'encens i del retrò terrible de l'orgue, fins que els raigs de sol van fer que la veiés transfigurada en un ésser celestial que ascendia amunt alhora que rugien les ànimes infernals. El protagonista no hi veu, a l'església, en aquest moment, ni glòries celestials ni dimonis, sinó una llum feble i tediosa, perquè la llum resplendent fuig dels temples d'una religió presidida per la mort, per la tristor i pel turment, i va cap a la natura esponerosa, cap als ulls radiants de Lídia, que ell vol imaginar-se lluny d'aquest indret, ballant amb un cor de verges entorn de l'altar d'Apol·lo, llançant anemones entre marbres i llorers, recitant un himne mèlic.

Casualment, tant Alcover com Abárzuza van triar una oda en estrofa asclepiadeoglicònica, un metre que Carducci utilitza en sis de les més de cinquanta odes bàrbares, el quart més freqüent després de l'alcaica, el díctic elegíac i la sàfica. Conformen l'estrofa tres asclepiadeus menors, resolts amb hendecasil·labs esdrúixols, i un gliconi, resultat amb un heptasil·lab esdrúixol. A *Fantasia* els asclepiadeus són polirítmics (molts són hendecasil·labs sàfics, però no tots); en canvi, a *In una chiesa gòtica*, són tots dobles pentasil·labs esdrúixols, és a dir, decasil·labs cesurats. La gran barrera per a adaptar la mètrica carducciana a una altra llengua romànica rau, precisament, en el fet que és una mètrica que recolza molt en els finals esdrúixols, i cap altra llengua romànica no té la gran quantitat de mots esdrúixols que té l'italià. Alcover i Abárzuza renunciem, com és comprensible, a l'empresa, però agafen camins sensiblement diferents.<sup>2</sup> El mallorquí s'estima més renunciar-hi del tot i procura de fer tots els finals plans (ho són tots en la versió castellana, gairebé tots en la catalana), de manera que podem dir que tradueix *Fantasia* amb l'estrofa de Francisco de la Torre, una estrofa classicitzant sense rimes amb què la tradició castellana comptava des del segle XVI i que integraven, justament, tres hendecasil·labs i un heptasil·lab final, que no calia que fossin esdrúixols. Abárzuza utilitza indistintament finals plans i esdrúixols, és a dir, manté tots els esdrúixols que pot, tant a final de vers com d'hemistiqui, i diem d'hemistiqui perquè assumeix el repte d'atenir-se, al llarg de totes setze estrofes, al decasil·lab cesurat, cosa que aconsegueix en tots els casos excepte als versos 2 i 13, on el segon hemistiqui té sis síl·labes en comptes de cinc (al 54 ens surt el pentasil·lab si llegim «atmósfera»). Els esdrúixols són, la majoria, traduccions literals dels esdrúixols italians, però també quan el traductor no és literal («flébiles», «trémulo», «ténues», «lúgubres», «relámpago», «atmósfera», «apolínea») o quan fa afegitons («inmóviles» al vers 5 arran de la sintetització de «guerra mediti» en «retan») procura de no ampliar el nombre de finals plans. De la mateixa manera actua en els altres fronts que contribueixen a donar al poema un registre elevat i retòric: tradueix tots els pronoms enclítics possibles (17, 42, 43) i compensa els que no pot traduir (13, 22) amb uns altres de nous (18, 27, 35); és literal quan el terme en castellà sona tan o més culte que en italià («péndulos», «ánimas», «cándido», «so tierra»), i, quan no pot o no vol ser literal,

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 12-13.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 309-311 i 322.

també tira cap al cultisme («semblante», «preces»). El resultat, davant d'aquest llistat d'exemples, podria semblar d'un excés de retòrica, però no fóra difícil presentar una llista paral·lela de rebaixaments condicionats per la necessitat de sintetitzar i pels recursos limitats de la llengua d'arribada, començant per «atrevidas columnas», traducció d'«immani ed ardui steli», al vers 2. Sí que criticariem, en canvi, que la recerca —pertinent— d'esdrúixols i d'un registre alt de vegades hagi passat pel damunt del respecte per l'equivalència semàntica. L'abús de gerundis amb pronom enclític (6, 12, 27, 42, 60) té una justificació mètrica, però la sintaxi del vers 12 ratlla la incorrecció o la incomprendibilitat. La solució «lucían lúgubres / En el altar los cirios» (39-40) es desvia del tot del sentit de la frase original. El terme «relámpago» no sembla gaire adient ni per al «bagliore» del vers 46 (menys encara acompanyat de «surca», al text italià «tremola») ni per al «lampeggiano» del 56, i és dubtós que s'apliqui amb propietat el terme «ara» al vers 35 (llevat que es tracti d'una errata i es volgués dir 'arca'). Si es tradueix bé el verb «salire» als versos 10 i 27, per què és canviat als versos 6 i 29, amb el consegüent canvi de sentit?

Fins aquí es tracta d'errors puntuals que no malmeten l'estructura general del text, però també hem de lamentar, com en altres traduccions comentades anteriorment (el 'bou' de Siles), que la primera cosa a què es renunciï per resoldre els imperatius mètrics siguin connectors sintàctics («Io», 13; «Mentre», 28; «con», 31; «Ma», 37; «E», 41; «io», 45; «O», 51), o que es tingui massa màniga ampla amb els possessius ambigus (10, 25, 43). La discursivitat en surt perjudicada tant a efectes de varietat, car llegim massa frases seguides sense connectors o amb el connector copulatiu, com de comprensibilitat, en tant que no queden clars o exigeixen una segona lectura lligams discursius totalment diàfans al text italià. Aquest defecte és més condemnable en aquest poema perquè la impressió que es pot transmetre és que l'alta retòrica fa el text especialment complex i enigmàtic, una impressió que no produeix l'original italià.

Per acabar, però, amb un judici global positiu, remarcarem l'encert de solucions de síntesi com «aleteos» (30), «santos» (38), «encendido» (43), o la introducció d'elements nous en consonància amb l'esperit i l'estil del poema com la nota parnassiana «de nácar» (26). Al capdavall, l'eficàcia en la transmissió de la faceta més 'carducciana' de Carducci va quedar garantida no sols per la mateixa presència de la traducció d'Abárzuza i pels seus esforços mètrics i retòrics, sinó també pel fet que no li tremolés la mà en els moments de més palès anticristianisme, els versos 13 i 49-54, en els quals no va cometre errors i va arrodonir la diatriba amb verbs com «reina», «cierras» i «clavas», no menys violents que els «domina», «escludono» i «cruci» originals.<sup>1</sup>

Hem deixat per al final *Santa María de los Ángeles* i *Panteísmo*, els dos textos que traduí l'antòleg.<sup>2</sup> El primer, escrit el 1886, publicat en revista aquell mateix any i en el volum *Rime nuove* l'any següent, recull les sensacions del poeta en visitar l'església umbra alçada al lloc on morí Sant Francesc. La contemplació de la cúpula, del camp que conreen els pagesos, de l'horitzó plàcid i lluminós fan que el poeta reclami la presència o senyals de la presència del sant, en un homenatge al seu panteisme i a l'actitud amb què va afrontar la mort. I així ho entén Estelrich quan opta per fer una interpretació moral i anímica de les imatges físiques de l'original (3, 8) o per transformar el *poveretto* gairebé en una nimfa (10). L'expressió, però, del desig del 'jo' mitjançant una condicional (6-8) perjudica, si més no, el panteisme: en Carducci l'entorn és propici a la realització del desig, sembla que l'hagi de fer possible, mentre que al segon quartet d'Estelrich la joia d'aquest juliol i la de Sant Francesc poden llegir-se fins i tot en conflicte. Resulten força confusos, d'altra banda, els versos 4 i 7 (quin és l'antecedent de «su»? quin és el subjecte i el sentit d'«inmola»?), sobre els quals deu haver pesat la camisa de força del sonet, que també Estelrich afronta sense cap altra concessió que una diferent però igualment canònica disposició de les rimes (ABAB BABA CDE CDE), unes rimes que aquí el van fer suar de valent. Una altra versió de *Santa Maria degli*

<sup>1</sup> Posteriorment, l'any 1915 i l'any 1957, aquest poema tan emblemàtic va ser objecte de dues noves versions castellanes, per part d'Hermenegildo Giner de los Ríos i Amando Lázaro Ros, amb resultats molt diferents Cf. *infra*, p. 377.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 271 i 279.

*Angeli* va fer Hermenegildo Giner de los Ríos, que va respectar-ne el present de subjuntiu (8), però va cometre diverses irregularitats.<sup>1</sup>

Una mica més fàcil li van fer la feina a Estelrich les rimes alternes dels quatre quartets de *Panteismo*, escrit el 1872 i publicat l'any següent a *Nuove poesie* abans d'anar a parar, el 1887, a *Rime nuove*, que és on els devia descobrir el traductor. El 'jo' no ha dit el nom de la dona estimada a cap dels elements de la natura que, tanmateix, amb llur estat ufanós i rialler, proclamen aquest nom, parlen dels sentiments del protagonista i li asseguren que és correspost. *Panteismo* es presenta explícitament com un contrapunt del Carducci més genuí, el Carducci «fosco» (11), però aquest detall és suprimit de la traducció, només atenta al quadre amè. La mètrica dóna lloc, també aquí, a algunes solucions forçades, concretament als versos 3-6; després, la fluïdesa sintàctica i la compacitat semàntica avancen sense màcula fins a la cloenda, força aconseguida. Es perden pocs termes («sorrir» al vers 7, «divin» al vers 13), perquè n'hi ha diversos que són salvats mitjançant un desplaçament del tot innocu («ombrosi» del vers 9 al 5, «parla» del 10 al 8, «mormora» del 16 al 10), com també és innòcua la recomposició de la bateria d'elements naturals (afegit de «fuente» al vers 10, «silvestres flores» en comptes d'«acacia in fiore» al vers 15). Algunes d'aquestes opcions, i d'altres («felizmente», 14), poden semblar empobridores, però no ho són per a un poema que basa el seu mèrit en un joc al·legòric de gran simplicitat estructural i fidel a la maqueta paisatgística i a l'aparat adjectival de la tradició, fidelitat que també respecta el traductor en iniciatives més aviat enriquidores com «roba» al vers 12 i «hervor» al 16. Una comparació amb la versió de Giner de los Ríos, de tota manera, es dirimeix —excepcionalment— a favor del barceloní, i exemplifica el nus del dilema que planteja la traducció de poemes escrits en metre regular: o mantenir el metre i allunyar-se, amb els necessaris canvis terminològics, de la traducció cap a l'adaptació, o bé flexibilitzar el metre per tal de respectar en un grau més alt la lletra del text.<sup>2</sup> Més endavant aprofundirem en el comentari d'aquesta traducció-adaptació estelrichiana a propòsit d'una imitació que en va fer el mateix Estelrich dins la seva producció pròpia.<sup>3</sup>

Per resumir, el capítol carduccia de l'*Antologia de poetas líricos italianos* es pot considerar un bon tast representatiu malgrat el pes excessiu de *Rime nuove* —o de determinades seccions de *Rime nuove*— i malgrat la contradicció que aquest fet implica respecte a una nota biobibliogràfica inicial que insistia més en el Carducci polèmic i bàrbar.<sup>4</sup> Si la tria s'hagués aturat a *Primavera classica*, *Vignetta*, *Panteismo*, *Santa Maria degli Angeli* i *Il bove* la contradicció hauria estat imperdonable i el lector hauria topat amb poca cosa més que un bon poeta perfectament inscrit en la tradició fressada pels autors que havia llegit a les pàgines anteriors. Que hi hagi, al costat d'aquests textos, *Colloqui con gli alberi*, *Fantasia*, *In una chiesa gotica*, i que aquests poemes en general estiguin més ben traduïts garantia una recepció més completa, que podia donar una idea dels diferents registres de l'escriptor. Hauria estat desitjable que aquests altres registres haguessin tingut un pes més fort. Cal lamentar, també, que *In una chiesa gotica* arribés tard i això obligués a posar-la a l'Apèndix, i que *Ai poeti* fos objecte d'una imitació, no pas d'una traducció. L'element més decebedor, però, és la tria personal de l'antòleg quan es posa a traduir, qüestió sobre la qual tot seguit farem noves puntualitzacions.

A l'*Antologia* Estelrich feia, en una *Requesta* final,<sup>5</sup> una crida a tots els qui tinguessin dades suplementàries sobre recepció de literatura italiana a Espanya. Tot i que la segona edició que ja llavors projectava no va fer-se mai, aquesta tasca de recopilació, en efecte, va continuar, com podem comprovar en la correspondència amb Antoni Rubió, on descobrim l'origen d'una notícia sobre la traducció carducciana d'un tal Roberto de Narváez que retrobarem el 1921 a la *Bibliografia Carducciana* de Joan Estelrich:<sup>6</sup> «Si quieres que te sirva en la traducción de Carducci, me has de dar nota exacta del número y del nombre del periódico en que se publicó. Yo no recuerdo esa *Colombia*

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 372.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 373-374.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 58.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 12.

<sup>5</sup> *Antologia de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, citat, p. 850.

<sup>6</sup> Cf. Corpus Documental, p. 187.



*ilustrada* y por de pronto puedo asegurar que no conservo la colección completa».<sup>1</sup> Per la seva banda, Costa i Llobera comenta a Joan Lluís Estelrich en una carta datada el 21 de març del 1899: «No he visto *Rime e ritmi* que tanto celebras»,<sup>2</sup> nova demostració de fins a quin punt l'amic italianista podia estar al dia de les coses d'Itàlia, car *Rime e ritmi* és d'aquell mateix any.

### 2.2.2. Poetas líricos italianos

A l'epistolari entre Menéndez Pelayo i Estelrich es ressegueixen algunes traces de la difusió que ambdós corresponsals i el cercle de llurs amistats van donar a l'*Antología* a finals del 1889 i al llarg del 1890, incloses ressenyes de Valera a «El Imparcial» i d'Antoni Rubió a la premsa colombiana.<sup>3</sup> Quan encara s'estan duent a terme aquestes tasques de difusió, Estelrich notifica a Menéndez la propera aparició d'«un tomito que se está imprimiendo, primero de una *Biblioteca literaria* económica, la marca del cual es *Poetas líricos italianos traducidos al verso castellano por J.L. Estelrich*».<sup>4</sup> Abans no comencés a minvar, la febre italianista d'Estelrich va donar, doncs, aquest segon fruit: un volum més modest, de 215 pàgines, que la impremta Amengual i Muntaner de Palma va treure al carrer el 1891. En la carta-pròleg a Valera, mestre i amic, l'autor li agraeix la ressenya de l'*Antología* i molt especialment els elogis adreçats a les traduccions fetes de la seva mà. Aquests elogis —argumenta— han estat determinants perquè «el editor de la Biblioteca Literaria me propusiera reunir las en este primer volumen de la misma», idea que ell ha acceptat en la mesura que l'*Antología* «no ha de ser nunca libro popular». El nou volum es compon de les traduccions estelrichianes de l'anterior (cinquanta i escaig), a les quals se n'afegeixen altres de noves (entra ara D'Annunzio, però no Pascoli) i de les quals es resten les que el traductor jutja més insignificants o desencertades. De les dues de Carducci, una cau (*Santa María de los Angeles*), l'altra roman (*Panteísmo*), i s'hi afegeixen *Primo vere*, de les *Odi barbare*, i *Llanto antiguo*, de *Rime nuove*.<sup>5</sup> Per algun estrany error, Joan Estelrich, a la seva *Bibliografia Carducciana*, distret o mal informat, interpreta que totes les traduccions carduccianes de la primera antologia —les d'Estelrich i les dels altres— van passar a la segona. Té raó, en canvi, quan afirma que «*Llanto antiguo* [...] és segurament la més reeixida».<sup>6</sup>

Sobre la supressió de *Santa Maria degli Angeli* és arriscat fer conjectures. Seria lògic deduir que Estelrich no n'estava satisfet, però reapareixerà, sense variants, entre les aportacions estelrichianes al volum *Carducci* que publicarà l'editorial Cervantes cap al 1920.<sup>7</sup> Pel que fa a les dues incorporacions, tenen ja per si mateixes una rellevància molt considerable. *Pianto antico* pertany encara a *Rime nuove*, però no és un poema qualsevol d'aquell recull: és el poema per excel·lència del Carducci elegíac, un dels seus treballs més celebrats en absolut i més recordats llavors i ara. *Primo vere* estava destinat a ser també un dels textos carduccians més coneguts, però no s'havia publicat fins a les *Terze odi barbare* del 1889, un volum que Estelrich no havia pogut fer servir per a l'antologia anterior però que el 1891, com podem veure, ja s'havia fet enviar. Ara sí que, per primer cop, gosava enfrontar-se amb una oda bàrbara. *Primo vere* presentava la mateixa mètrica de la *Fantasia* que havia traduït Alcover, tres hendecasíl·labs esdrúixols i un heptasíl·lab

<sup>1</sup> Carta de data 19/11/1898. Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 380. I a p. 447, en carta de data 13/04/1914: «Adjuntas van traducciones de poetas italianos. Puedes quedarte con todas.»

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>3</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. X, 1986, pp. 73, 199, 201, 208, 232, 239, 260, 470. Vegeu també Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, pp. 109n, 305, 313. A Colòmbia l'antologia fou ressenyada a «La Nación» de Bogotà, núm. 447, 31/01/1890, i a «Revista Literaria», núm. 481, 20/05/1890. Un paràgraf li dedicà G. Llabrés dins el balanç *La collita de les lletres a Mallorca l'any 1889*, «L'Avens», 25/12/1889; i recordem els comentaris més amunt citats de Miquel dels Sants Oliver en els seus dos treballs sobre la literatura mallorquina de l'any 1889 (cf. *supra*, pp. 29, 32, 33).

<sup>4</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. X, 1986, p. 470.

<sup>5</sup> Vegeu Corpus Documental, pp. 332 i 276, respectivament.

<sup>6</sup> Cf. Corpus Documental, p. 187.

<sup>7</sup> Cf. *infra*, pp. 61-62.

esdrúixol, equiparable a l'estrofa de la Torre de la tradició castellana amb la diferència dels finals proparoxítons. Pel que fa aquest darrer punt, Estelrich no pren cap decisió dràstica, recorre a plans o a esdrúixols segons la conveniència, de manera que resulten, al capdavant, si descomptem els quatre «Lálage» que clouen els heptasil·labs i limitem el recompte als hendecasíl·labs, nou finals plans i tres d'esdrúixols, els esdrúixols sempre al tercer vers.

El 'jo' explica a Lálage com la primavera tot just comença a deixondir-se, en una atmosfera de somni que s'objectualitza també en ella, en la dona estimada. A l'hora de triar l'oda, per tant, Estelrich va mantenir una continuïtat amb la línia temàtica més representada a l'*Antologia* del 1889, la de la interacció entre la primavera i l'amor (*Vignetta, Primavera classica, Panteismo*), que té —però— en *Primo vere* una formulació menys convencional, enriquida per un flashback a la tercera estrofa i matisada, a tota la composició, pel sentiment dubitatiu que suscita l'estat molt incipient de l'estació.

Estelrich pot permetre's de ser, en uns quants versos (3-4, 8, 13, 15-16), absolutament literal, i en d'altres de fer molt pocs retocs: al primer elimina «Ecco» i «pigro»; al segon elimina «ancor» (en realitat el desplaça al vers 7) i substitueix «rigido» per «duro»; al vers 9 elimina «candido» i la identitat que el castellà fa entre «sonno» i «sogno» l'obliga a traduir «sonno» per «noche»; a l'11 «tepidi» esdevé «espléndido», i al 14 «bellezza candida» esdevé «faz hermosa». Els canvis sintàctics es concentren a les estrofes intermèdies: el sisè vers («E curiösi al ciel gli occhietti levano») és sintetitzat en «atisbando el cielo», i en contrapartida són afegits el sufix diminutiu i un «ya» al vers anterior; al setè es perd l'article indeterminat i el demostratiu és desplaçat al novè; als versos 9-10 el verb 'somiar' obre la frase i no és repetit, és afegida una conjunció copulativa al vers 10, es perden articles a l'11 i es renuncia al polisíndeton d'11-12.

En consonància amb altres traductors castellans,<sup>1</sup> Estelrich sacrifica, doncs, adjectius sensorials («tepidi», «candida») per altres de més abstractes («espléndido», «hermosa»). Que acusi també ell, el més italianista de tots, aquesta inclinació, demostra fins a quin punt la literatura espanyola oposava resistència a un tret tan definitori de l'hedonisme classicista. A la tendència general s'hi afegeix, en aquest context particular, amb el canvi de «candida» per «hermosa» i la supressió del «candido» del vers 9, la pèrdua de la repetició que Carducci fa d'aquest adjectiu, no gens casual o gratuïta, atès que, juntament amb l'oxímoron «mesta sorride», dona complexitat a la percepció de la bellesa de la dona estimada, que s'obre a una lectura alhora positiva i negativa. Aquesta vaga ambigüïtat és allò que orienta aquest text cap al segle XX i el distingeix de *Vignetta* o *Primavera classica*, que miren més aviat enrere que no pas endavant. Estelrich no perd tota la maquinària d'aquesta ambigüïtat, però sí que en malbarata una eina.

No acaba de copsar, d'altra banda, les pujades d'èmfasi que fa el text original. Que la mètrica passi factura al teixit discursiu ja hem anat veient que, malauradament, és el mal principal d'aquest tipus de traduccions. De vegades en surt malmesa la cohesió sintàctica i, per tant, la comprensió del text. Aquí això només es pot imputar, si de cas, a la caiguda de l'article «una» del vers 7; en la resta dels casos, el dany és menor, només afecta l'èmfasi, i no sempre per causa de la mètrica. Segurament sí que era inevitable renunciar a l'«Ecco» inicial, i difícil repetir a la tercera estrofa el verb, però tan important com la repetició és, en l'original, la col·locació del primer «sognarono» a final de frase i de vers. L'afegitó de la conjunció copulativa al vers 10 per part d'Estelrich no té cap efecte mètric i, diríem, ben poc efecte discursiu. De la mateixa manera, cap inconvenient mètric no impedia de fer el polisíndeton dels versos 11-12, que ajuda a recalcar el tercer dels sintagmes: «e il tuo viso, o Lalage».

La majoria d'aquests detalls no desvirtuen una traducció en general molt correcta, però val la pena assenyalar-los perquè Estelrich tornarà a enfrontar-se amb aquest text més endavant, en una data indeterminada, amb uns resultats sensiblement diferents que es van publicar, entorn del 1920, al volumet *Carducci* de l'Editorial Cervantes.<sup>2</sup> La reescriptura de *Primo vere* té una motivació ben clara: en la primera versió Estelrich havia reproduït la mètrica original en la mesura sil·làbica, però només una part dels finals de vers els havia fets esdrúixols; ara els fa tots. Entremig hi ha hagut les

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 34.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 332.

*Horacianes* de Costa i Llobera i l'assaig del mateix Estelrich sobre les *Horacianes*: les *Adaptaciones de la métrica clásica*, on, tot i criticar-ne alguns extrems, defensava l'esdrúixolisme.<sup>1</sup> Els extrems eren els de l'estrofa asclepiadeoglicònica en el sentit més estricte, és a dir, l'estrofa els asclepiadeus de la qual es componien de dos pentasíl·labs esdrúixols: els d'*In una chiesa gotica*, mentre que els de *Fantasia* i *Primo vere* no fan una pausa enmig del vers i, per tant, només imposen l'esdrúixol al final. Les circumstàncies, a més a més, són especialment favorables en *Primo vere*, atès que «Lalage», «lacrime», «tremula» i «candido –a» disposen d'equivalents esdrúixols literals i deixen per resoldre, per tant, tan sols set finals de vers, dos d'ells verbs pronominals («sciogliessi», «si svegliano») que permeten de recórrer a la tècnica del pronom enclític («despréndese», «írguense»). En tres casos Estelrich porta a final de vers mots castellans esdrúixols que tradueixen literalment termes que no ocupen aquesta posició en el vers italià («rigido», «lenzuolo», «spirito»), i només dues vegades ha de buscar una solució que l'allunya terminològicament de l'original: substitueix «tepidi» per «espléndido» al vers 11 i afegeix «ánimos» al vers 6. L'adjectiu «espléndido» ja figurava a la primera versió, però ni hi era «ánimos» ni «cándido» i «cándida». Els mots «rigido» i «lenzuolo» hi eren traduïts amb paraules planes («duro», «manto»), i «espíritu» o «trémula» no hi tancaven vers. Tot plegat demostra que l'esdrúixolisme no era un principi estratègic actiu en aquella primera versió.

Que sigui actiu en la segona quins sacrificis determina? L'adjectiu «nuda» esdevé «muda» (2), «sonno» esdevé «sudario» (9), «roride» «róseas» (11), i es perd, al cinquè vers, la metàfora del bressol. Ara bé, per què Estelrich va traduir «muda» i «ambiente», i no «desnuda» i «aire»? És a dir, per què no va traduir, al segon vers, 'Y aún tiembla desnuda en el aire frígido', o 'Y aún desnuda tiembla en el aire frígido', o 'Y tiembla aún desnuda en el aire frígido', o 'Y desnuda aún tiembla en el aire frígido'? Tots aquests versos tenen accent de cinquena, i cap hendecasil·lab del *Primo vere* italià, de la primera ni de la segona versió d'Estelrich no té aquest accent. Els asclepiadeus de *Fantasia* i *Primo vere* no ofereixen un ritme accentual tan marcat com els d'*In una chiesa gotica*, però el fet que siguin polirítmics no vol dir que segueixin un ritme indistint. Al text original tots els versos del poema tenen accent de sisena, la majoria també el tenen de quarta i almenys la meitat també de vuitena. A la primera versió d'Estelrich pràcticament podem dir el mateix pel que fa als accents de quarta i de sisena. A la segona versió es perden accents de sisena, però se'n guanyen de quarta i de vuitena, de manera que, tot i que l'esquema rítmic no és tan semblant al del text italià, no deixa de predominar l'hendecasil·lab sàfic. De les propostes que hem fet per al segon vers cap no admet accent de sisena, i només una, la darrera, l'admet de quarta: 'Y desnuda aún tiembla en el aire frígido', però això obliga a fer sinalefa entre '–da' i 'aún', i l'accent en qüestió quedaria llavors esmorteït entre un de tercera (*desnuda*) i un de cinquena (*tiembla*) més forts.

Es confirma, doncs, que en Estelrich les motivacions mètriques passen per damunt de qualsevol altra consideració. A l'antologia del 1889 deixava clar que allò que més li interessava de Carducci eren les odes bàrbares. De moment, no s'hi atrevia, però, veient que d'altres ho provaven (Alcover per encàrrec d'ell, Abárzuza pel seu compte), s'hi va posar, i l'evolució que marquen les seves dues versions va d'un alt grau d'exigència mètrica a un grau encara superior. També es confirma, és clar, comparant totes dues versions, que com més coercitiva és la gàbia mètrica més renúncies s'han de fer. La casualitat possibilita alguna millora: la repetició de «Soñaron» a la tercera estrofa, que la primera versió no feia, i el pas de l'inevitable i acomodaticí «ya», que a la primera versió era al cinquè vers, al primer, on podem considerar que tradueix «Ecco». Persisteixen, en canvi, l'absència de l'article al vers 8 i del polisíndeton als versos 11-12. La restitució del doble adjectiu «cándido –a» hauria estat positiva si el traductor no l'hagués portat, en un dels dos casos, a complementar un substantiu («floreçillas») diferent del que complementa al text original («lenzuolo»). Estelrich interpreta que el desplaçament és innocu, però així desfà la paradoxal coincidència entre la blancor del rostre de Lalage i la blancor de la neu, que és allò que evitava que la repetició fos banal. De fet, és dubtós que el lector espanyol doni a l'adjectiu, en cap d'ambdues recurrències, el sentit cromàtic, i, si ha de pintar d'algun color la «belleza cándida» del vers 14, és

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 58 i 61.

probable que la pinti del «róseo» que tradueix «rorido» al vers 11. L'avinentesa que oferia la recuperació de l'adjectiu es perd, doncs, i guanyen força les sospites que ja ens havia desvetllat la primera versió: la incomoditat del traductor davant la part més moderna del poema carduccià, és a dir, davant les fluctuacions més subtils de l'ambigüitat amorosa. Podria contradir aquesta tesi el «tus» —en comptes de «sus»— del tercer vers, però deu ser més aviat una errata, i tampoc no creiem que Estelrich volgués donar a «cándidas», «cándida» l'accepció negativa de la ingenuïtat, sinó més aviat un sentit de delicat i pur.

Els esdrúixols, no cal dir-ho, puguen el registre de la segona versió de *Primo vere*. Només cal comparar «despréndese» i «írguense» amb «se desprende» y «despiertan», o «ambiente frígido» amb «aire duro», o «bajo el sudario de invernales sábanas» amb «en la noche / de invierno y bajo el manto de la nieve». Inconscientment o conscient, aquesta pujada de registre fa que el traductor es concedeixi més llibertats en l'estil: «con curiosos ánimos», al vers 6, sona ben poc natural, i als versos 11-12 el verb 'soñar' té, a la primera versió, tres complements introduïts per la preposició «en», mentre que, a la segona, el primer és complement directe i els altres dos complements de règim verbal, si és que no volem entendre que el segon i el tercer són complements del primer. És innegable que aquests defectes, com més retòric és el context, poden ser rebuts amb més permissivitat. A les antípodes, contra un sol sufix diminutiu al text italià («occhietti», 6) i a la primera versió («floreccitas», 6), les «floreccillas» (5, 10) i els «ojillos» (7) de la segona aporten unes *cadute di stile* molt característiques —com veurem— d'Estelrich.

Més enllà de defectes o negligències, que ens durien segurament a la mateixa conclusió, el resultat és que, com a lectors moderns, ens decantem a favor de la primera versió. Estelrich, en el pas de l'una a l'altra, no s'acosta a la nostra sensibilitat. No gosaríem dir que anava contracorrent, perquè això seria jutjar-lo amb els nostres criteris i des d'una perspectiva a posteriori, però ja llavors, i dins la mateixa escola classicista, l'esdrúixolisme era motiu de polèmica. Quan Estelrich el defensa i el practica, sembla que vulgui actuar envers Carducci tal com Montemayor i Gil Polo havien actuat envers Sannazaro. La contradicció bàsica del seu assaig sobre les *Adaptaciones de la métrica clásica* és que, per celebrar Carducci i Costa, es preocupa més de buscar-los antecedents que no pas de valorar-ne les novetats. En la dialèctica entre tradició i innovació atorga un valor tan alt d'autoritat a la tradició i a la norma que ell mateix, davant Carducci, es veu com un importador en la línia de tants altres italianistes anteriors, i no es pregunta, doncs, si les condicions i la sociologia de la literatura han canviat o estan canviant.

S'han fet, posteriorment, altres dues traduccions de *Primo vere*: el 1930 en publicà una en català Joan Pons i Marquès a «la Nostra Terra», i dels anys cinquanta és la d'Amando Lázaro Ros, dins la seva traducció completa de les *Odi barbare*.<sup>1</sup> Lázaro Ros, des de la distància històrica, fa en tot el volum un esforç hiperretòric per acostar-se a Carducci, i tot i així en aquesta poema en concret els seus resultats no es poden considerar més retòrics que els de la segona versió d'Estelrich: tota una contraprova de les conclusions a les quals hem arribat en l'anàlisi.

*Pianto antico*, signat el 1872 i recollit a *Nuove poesie* el 1873 i a *Rime nuove* el 1887, no s'aparta de la temàtica primaveral. De fet, els tres textos carduccians de *Poetas líricos italianos* vénen a ser una petita antologia d'aquest tema, però no tancada a una primavera unívoca, com en l'antologia de dos anys abans, sinó oberta a les variacions a què el poeta toscà va sotmetre-la. Aquestes variacions es basen en *topoi* de la tradició, com és en aquest cas el retorn de la primavera i el no retorn —amb ella— dels éssers estimats que han mort. És en la variació sobre el *topos*, en realitat, on Carducci fa la seva aportació, sempre en un to alt i culte, però amb una dicció que va de la cultura més ostentosa i la sintaxi més llatinitzant a la dissimulació dels referents i a formes retòriques d'una gran simplicitat, fonamentalment estructures iteratives i binàries que se succeeixen i s'emmirallen sense caure en la tirallonga popular. Els tres textos de *Poetas líricos italianos* són representatius sobretot d'aquest darrer vessant, i *Pianto antico* n'és una de les realitzacions més extremes.

---

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 333.

Al text original rimen entre si, dins de cada estrofa, el segon i el tercer vers, i, d'estrofa a estrofa, el darrer vers. Les rimes són totes consonants, i els versos tots heptasíl·labs, preferentment trocaics. Estelrich i Díaz Plaza respecten, en les respectives versions, tot el bastiment mètric. Hermenegildo Giner de los Ríos adopta l'heptasíl·lab, però només fa rimar els quarts versos de cada estrofa. Lázaro Ros fa totes les rimes, però allarga el vers, que esdevé octosíl·lab.<sup>1</sup> La flexibilitat que es concedeixen els dos traductors més tardans hauria de revertir en una traducció millor, però els resultats no responen a les expectatives, i ni l'un ni l'altre no superen Estelrich i Díaz Plaza. Val a dir que les dificultats mètriques no eren excessives, sobretot pel que fa a les rimes: les dels quarts versos es podien reproduir literalment, i de les intermèdies només requerien una solució imaginativa les de les estrofes primera i segona. Estelrich a la segona juga amb dos verbs emparentats, el primitiu «vuelve» i el derivat «devuelve», solució en principi criticable, però que té l'avantatge d'acostar-se molt al sentit del «ristorare» original. A la primera estrofa, en la línia d'altres traduccions seves, renuncia a la qualitat sensorial, aquí cromàtica, a favor d'adjectius menys concrets: «lozano» i «encendida». De la casuística cromàtica de *Pianto antico* només queda el «negra» del penúltim vers. Els primaverals «verde», «vermigli» i «rinverdi» es fan implícits en «lozano», «encendida» i «florecer». Una compensació es llegeix al vers vuitè, amb la transformació —en qualsevol cas en favor d'un terme abstracte— de «calor» en «color», si és que no es tracta d'una errata com ho deu ser «extendía» en comptes d'«extendías» al primer vers.

Desapareix «solingo» al quart vers, una conjunció al desè, «albero» és desplaçat del primer al novè i dues metonímies són aplicades al primer («rama» per a «albero») i al quinze («tu faz» per a «ti»). Les metonímies eleven el registre del poema, per l'al·leu complicació sintàctica que la primera provoca (amb el «Del» ja no es manté l'estructura paral·lela, més senzilla, dels versos 1-2 i 3-4) i per la presència del monosíl·lab «faz», d'evident utilitat mètrica però pel qual Estelrich tenia una fal·lera excessiva ('el sol ya no te alegra' o 'ni el sol a ti te alegra' eren alternatives mètricament idèntiques i més literals). També el llatínisme «Extrema» sona més elevat en castellà que en italià: Lázaro Ros tradueix simplement «Última», i Díaz Plaza «postrera», que es correspon més exactament amb el registre i amb el grau de comprensibilitat d'«Estremo» en italià. Es detecta, en resum, una lleugera falta d'elasticitat estilística, com si l'estil del traductor en tant que escriptor o la idea preconcebuda del traductor sobre l'estil de l'escriptor que tradueix li impedissin d'emmotllar-se del tot a les variacions que —com hem dit— en aquest poema toquen les cotes més baixes de la proverbial retoricitat carducciana.

Ara bé, si les deficiències són per si mateixes lleus, encara es fan perdonar més amb determinades contrapartides que les acompanyen. Les metonímies tenen, al cap i a la fi, l'efecte contrari del que criticàvem en el tractament del cromatisme: el canvi —i això s'esdevé molt rarament en les traduccions estelrichianes— és aquí de més genèric a més concret, cosa que en el cas de la «rama» no dubtaríem a dir que millora l'original. Estelrich demostra la seva perícia com a traductor mètric en els petits canvis d'ordre: d'entre els que aquí practica, als versos 3, 6 i 9, el darrer, amb el possessiu tònic darrere del substantiu, té també un efecte contrari del que acostumem a constatar en les seves traduccions: un guany emfàtic.

Potser la modificació més rellevant és la dels versos 13-14. El constatiu «Sei» esdevé l'imperatiu «Queda», una solució d'emergència que comporta un *plus* de connotativitat a mig camí entre la complicitat amb la mort i la condescendència afectuosa. Per un cop, Estelrich va ser més modern que Carducci, i podríem dir que gairebé més pascolià que carduccià (*avant la lettre*, perquè en aquestes dates encara no coneixia Pascoli). Indiscutiblement, però, som davant d'una hipertraducció. Díaz Plaza i Giner de los Ríos, en aquest punt que és el més delicat del text, tiren pel dret i eliminen l'article: «Estás en tierra fría, / Estás en tierra negra». Giner de los Ríos suma així un petit bunyol estilístic als falsos sentits d'una de les seves traduccions més desafortunades. Lázaro Ros resol perfectament «Yaces en la tierra fría, / Yaces en la tierra negra», i gosaríem atribuir a la dificultat d'aquest passatge la seva decisió de traduir el poema amb octosíl·labs. Per mantenir els

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 276-277.

heptasil·labs i les estructures iteratives i binàries que vertebren la sintaxi del poema, només se'ns acut de proposar: «Estás bajo la tierra, / La tierra fría y negra».

En una nota editorial la «Biblioteca literaria» es presentava, amb aquests *Poetas líricos italianos*, decidida a difondre obres cabdals de la literatura estrangera i espanyola —sobretot de la rica collita recent— que fossin difícils de trobar en edicions assequibles. Ja tenien a punt —deien— un Heine, un Schiller, un Leopardi (*Diálogos. Poesías*) i un Alfieri (*Del príncipe y de las Letras*). És fàcil suposar un paper rellevant d'Estelrich en tot el projecte, perquè el 20 de gener del 1893 envia a l'amic Menéndez el *Viaje al Hartz* de Heine, del qual és traductor i anotador. No tenim notícia, però, d'altres números de la col·lecció. En la mateixa carta a Menéndez, el mallorquí explica que s'ha compromès «a entregar a D. Luis Navarro para su *Biblioteca Clásica*, un tomo de líricos italianos del presente siglo, pero como hay que descartar a Leopardi y a Manzoni, el tal tomo me parece que resultaría poco interesante»,<sup>1</sup> així que decideix de fer una contraproposta: en comptes del volum italià projectat, unes *Poesías líricas de Schiller*, recopilació de versions (seves i d'altri) que —pel que hem esbrinat— editarà a Madrid el 1907 la Librería de los Sucesores de Hernando. Es va perdre, doncs, l'ocasió de treure un volum en el qual Carducci hauria tingut un alt protagonisme, i l'ocasió la va deixar perdre el mateix Estelrich, per al qual l'obra dels poetes italians del XIX no mereixia un volum de traduccions si no s'hi incloïen Manzoni i Leopardi.

### 2.2.3. *Primicias, Saludos, Poesías*

La producció original de Joan Lluís Estelrich (els reculls *Primicias* del 1883, *Saludos* del 1887 i *Poesías* del 1900, a més de diverses composicions publicades en *plquette* o en revista) no va aconseguir mai el grau de consens que l'escriptor es va guanyar, en l'àmbit personal, amb els seus gests de generosa amista o, en l'àmbit literari, amb la seva tasca de difusió de les literatures estrangeres. A Josep Sureda el que més li agrada d'Estelrich és l'epistolari i la prosa periodística, «lleugera i espurnejant», no com la poesia, dominada per «l'enfarfec del casticisme a la castellana que mai no l'abandonà», per «la creença que escriure bé en castellà consisteix a escarnir els clàssics castellans dels segles XVI i XVII».<sup>2</sup> Miquel dels Sants Oliver, tot i que matisa que això no val per a les traduccions, troba en general Estelrich «retórico y frío», esclau de la «factura» i de l'«artificio sumo de la versificación», massa vinculat al primer Menéndez Pelayo, el de l'exclusivisme hel·lenollatí, el ressuscitador dels versos de Cabanyes. L'acusa de practicar un conceptisme enrevessat i de revelar-se sovint un imitador exterior, més que no pas un poeta sincer, tant quan els seus models són els clàssics com fray Luis o els italians.<sup>3</sup> Juan Valera, ressenyant el 1901 les *Poesías*, acaba alabant més les *Líricas* de Costa i Llobera (1899) i limitant-se a trobar en el volum d'Estelrich semblances amb el del seu amic «así por el carácter mallorquín que tienen como por el influjo italiano que en ellas se descubren».<sup>4</sup> Menéndez Pelayo alaba de *Primicias*, en calent, el «respeto a la forma, muy raro en nuestros días»,<sup>5</sup> però més endavant en recordarà les asprors, un insuficient domini formal i un eclecticisme confús, per acabar no perdonant a *Saludos* les composicions frívoles i humorístiques d'ocasió i considerant ja incurable la barreja de «cosas verdaderamente poéticas, a vuelta de otras verdaderamente pamplinescas».<sup>6</sup>

Totes les opinions fins aquí resumides s'ajusten a la realitat i es complementen entre si. En conjunt, i sense perdre de vista defectes de base com l'excés de loquacitat i d'eloqüència i una certa tendència dispersiva, podem dir que Estelrich oscil·la, en les seves diverses facetes de poeta galant, humorístic, conceptual i còsmic, d'autor de *chansonetillas* i de grans odes, entre un casticisme que barreja cultismes i col·loquialismes (aquests fins i tot utilitzats en clau antiliterària) i un classicisme

<sup>1</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. XII, 1986, pp. 144-145.

<sup>2</sup> Josep Sureda i Blanes, *El darrer «hidalgo»*, dins Id., *Petites històries*, Palma de Mallorca, Moll, 1971, pp. 98-119.

<sup>3</sup> *La literatura en Mallorca*, cit., pp. 174-175.

<sup>4</sup> Juan Valera, *Obras completas*, vol. II, citat, pp. 1061-1062.

<sup>5</sup> *Epistolario*, citat, vol. VI, 1983, p. 67 (carta a Estelrich de data 22/03/1883).

<sup>6</sup> *Ibid.*, vol. IX, 1985, p. 198 (carta a Estelrich de data 14/05/1888).

d'alta retòrica i fons sovint banal. En aquest segon pol, som, indiscutiblement, davant un intent d'entroncar amb la línia classicista de Menéndez Pelayo i de Cabanyes, però també d'emular el registre literari dels italians en general i de Carducci en particular. D'una banda, Estelrich recorre sempre que pot al cultisme i a l'arcaisme que li ofereix el castellà. Entre els gramaticals, valguin a títol d'exemple el «cuál» i «cuán» exclamatius, el «cual» comparatiu, l'adverbi «ora», preposicions com «so», l'article indefinit precedit d'article definit («la una oreja»), el pronom enclític amb verbs conjugats a l'indicatiu, o les declinacions desusades com «yazga», «huella» o l'imperatiu «sabe». Pel que fa al lèxic, el degoteig és constant: «trocarse», «deliquios», «circular», «ebúrnea», «piélagos», «conturba», «parlera», «consorcios», «alígero», «donada», «ampo», «canglor», entre molts d'altres. Un apartat especial mereixen tant la terminologia classicista («tribunicia», «olímpica», «peplo», per posar només alguns exemples) com els cultismes presumiblement o parcialment suggerits per lectures italianes: «vernal», «occiso», «ínclita», «cerúleo», «fulgores», «fulgente», «miríades», «munificencias», «depone», «escandimos». Menéndez Pelayo desplega un lèxic culte més homogeni i més ric, alhora que poc obert a italianismes. Però les diferències amb l'autor dels *Estudios poéticos* rauen sobretot en la sintaxi. El de Santander, a banda de practicar molt la parataxi i el llistat, no deixa mai de ser, per molt llarga i complexa que faci una frase i per molts hipèrbatons que utilitzi, canònic i transparent en els nexes i en les relacions entre sintagmes. Cabanyes i Estelrich desorienten el lector i l'obliguen contínuament a rellegir. La peculiaritat d'Estelrich, que el diferencia tant del de Santander com del de Vilanova, és que poques vegades es deixa anar a una discursivitat perllongada: domina l'estrofa de quatre versos acabada amb puntuació forta, en la qual no falten les anàfores ni els paral·lelismes. És en aquest sentit que som més a prop de les *Rime nuove* o de les *Odi barbare* que no pas dels *Sepolcri* de Foscolo. La sintaxi, en principi, hauria de ser senzilla, però no ho és per l'extremada llibertat que es concedeix el poeta en la disposició dels elements, en la tria de preposicions, en la supressió d'articles, en la fuga desinhibida de la fraseologia estàndard, en la seqüencialitat equívoca.

Agafi's *Otoño*.<sup>1</sup> Al començament, al segon vers, «en adulto placer» resulta com a mínim un sintagma enigmàtic. Al tercer «podera» és precedida d'article i «peplo» no. A la quarta estrofa, ens esperàriem 'se ve / sentado en ellas al alegre Lio' (17-18): la substitució de 've' per «mira» trenca del tot la formulació natural. A la mateixa estrofa, «el vaso en alto» deixa el·líptica la preposició «con», per tant, quan a continuació llegirem un altre sintagma nominal («y la parlera flauta») difícilment estarem preparats —encara que la coma ens avisi— per donar-li funció de subjecte d'un nou verb, tal com descobrirem que hem de fer en baixar al vers curt. A la cinquena estrofa, «de amores triunfa» (25) tampoc no és la construcció més versemblant per al sentit que es vol transmetre. A la sisena, una frase com «tendido al suelo, / que el batallar del corazón mitiga, / el cuerpo yazga» (27-29) no presenta grans problemàtiques conceptuals, però fins al final no aclarim quin és el substantiu de «tendido», i la subordinada relativa suscita una certa estupefacció, car hem d'interpretar que 'el suelo mitiga el batallar del corazón', tot plegat després d'un «Reposemos en él» en què l'antecedent d'«él» era «Lio». També a la setena estrofa, el subjecte del segon «circula» (32) no descobrim que és diferent del del primer «Circule» (31) fins al darrer vers (35). Es creen sovint un suspens sintàctic o una sintaxi capciosa, canvis de ritme, paral·lelismes i antiparal·lelismes, que en alguns casos extrems, com a la quarta estrofa de *Primavera* (13-16), dibuixen una trama irresoluble.<sup>2</sup> No és estrany, doncs, que Miquel dels Sants Oliver l'acusés d'enrevessat i que Menéndez Pelayo es contradigués diagnosticant primer respecte per la forma i després aspors i imperfeccions formals. Alhora, però, seria injust vincular exclusivament aquestes crítiques a les deficiències i arbitrarietats d'Estelrich. També Carducci dona hiperelasticitat a la sintaxi, i opta sovint per formulacions i construccions que poden considerar-se arbitràries i requereixen una dosi considerable de fantasia exegetica; la diferència és que ell escriu dins una tradició que està avesada a aquest *modus scribendi*, un *modus scribendi* que en la literatura espanyola quedava circumscrit i associat a determinades modulacions del Barroc, no gaire apreciades pels corrents poètics de la segona meitat del XIX. Menéndez Pelayo, per molt italianista

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 9-10.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 7.

que fos, des de la seva sintaxi acadèmica i des del seu nacionalisme difícilment podia tenir una bona predisposició davant les desinhibicions d'Estelrich. Té tota la raó quan parla d'eclecticisme confús, perquè aquest és l'efecte que els diversos registres produeixen en el conjunt de cada recull i perquè el pol castís i col·loquial s'infiltra puntualment en les composicions classicistes. A Estelrich li costa, a més a més, de mantenir la tensió en els poemes d'una certa amplitud, que en algun moment acaben caient en estereotips de baixa estofa: valguin d'exemple les darreres estrofes de *Primavera*. Ara bé, en part el seu fracàs com a poeta també prové d'una no acceptació, per part del públic receptor espanyol, d'una matriu estilística carducciana.

I aquesta no acceptació tant li venia, doncs, del públic culte com del no culte, encara que ell —aquí coincidint amb Valera i Menéndez— descarregués sobretot els seus greuges amb el no culte. A la composició *A los poetas*, signada el 1884, comença potser recordant-se dels retrets de Carducci contra la indiferència del poble per les restes de la vella Roma (*Dinanzi alle terme di Caracalla*, 17-20):

Alzad, alzad la frente,  
restos gloriosos de la edad antigua  
que hoy mira indiferente  
la desdichada gente  
en quien el entusiasmo se amortigua.

Independentment de si la «gente» seguirà l'exemple del poeta o s'envilirà encara més, ell se n'ha de desentendre i de volar cap a les regions de la inspiració. L'exhortació té un to militar i solemne que sona carduccià:

Mas nunca, nunca ceda  
el alma que presiente la victoria!  
La turba retroceda!<sup>1</sup>

En un text anterior, *A un poeta* (1881), de *Primicias*, el motiu del desdeny envers l'èxit popular tenia, concretament, ressons del *Congedo* de les *Odi barbare* en aquests versos relatius a «mi Musa»:

Y más precia en sus muros  
el laurel, a la luz de amiga lumbre,  
que oír los inseguros  
aplausos de la vana muchedumbre.

[...]

Yo vivo aquí colmado  
de soberanos bienes, y más precio  
morir de amor amado,  
que no vivir en el del vulgo necio.<sup>2</sup>

*A un poeta* és una epístola en vers on Estelrich, alhora que deixa per al seu amic Gaspar Núñez de Arce la poètica «guerrera», s'atribueix a si mateix una recerca filosòfica i còsmica de la veritat i un hel·lenisme serè i d'ambient domèstic, anticipador de les «delicias del Edén» i compatible amb el cristianisme. La diferència respecte al *Congedo* són aquests «muros» i aquesta «amiga lumbre», aquest «aquí» que és també el del paisatge de l'illa de Mallorca. El rebuig dels «re» i dels «volghi», que en Carducci tenia com a contrapunt les «belle» i l'«amicizia», el «mattin d'aprile» i els «platani d'Ilisso»,<sup>3</sup> en Estelrich duu a la reclusió en un espai més tancat i més familiar. El poeta d'Artà fa seu un dels dos vessants de l'ambivalent actitud de Carducci envers el poble i, lliure de les

<sup>1</sup> *Poesías*, Palma de Mallorca, Imprenta de José Tous, 1900, p. 119.

<sup>2</sup> *Primicias*, Madrid-Palma, Fernando Fé – Bartolomé Rotger, 1883, pp. 72 i 79.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 338.



contradiccions del classicisme d'esquerres italià, s'esbrava en el menyspreu justament perquè alhora està rebutjant l'altre vessant: tota voluntat de baixar a l'arena política i social. Amb excepcions notables (les *Horacianes*), serà, en efecte, el Carducci no polític i no patriòtic, fonamentalment el Carducci de la serenitat idíl·lica, el que més absorbirà no sols Estelrich sinó tota l'Escola Mallorquina, la qual tanmateix atenuarà el component elitista estelrichià, tant en la teoria, car no retrobarem la contundència dels versos citats, com en la pràctica, on les imitacions de la retòrica carducciana es quedaran tant lèxicament com sintàcticament a mig camí del model. Si bé queda sempre el dubte de saber què hauria passat si hagués igualat el voltatge retòric carduccià un poeta més inspirat que Estelrich, el cas és que el voltatge en si mateix serà rebaixat *de facto* pel conjunt del carduccianisme mallorquí.

Només obrir *Primicias*, el primer rastre carduccià ja remet a l'observació de les estacions: «con las auroras del alegre Mayo, / con los ocasos tristes de Noviembre», cita velada de la cloenda de l'oda bàrbara *Ideale*. Són els versos 18-19 del poema *Introducción* dedicat a Miquel Costa i Llobera, en què el 'jo' proclama els seus «ideales puros»<sup>1</sup> de recerca de la bellesa i de la poesia, nodrits per la terra on va néixer i pel mestratge de l'amic, però no assolits per ell. Escrit en mètrica llatinitzant no específicament carducciana —hendecasil·labs blancs— i dens de conceptualisme i de referències cultes, l'aparat classicista hi marca territori amb les «Musas», els «mármoles», les comparacions del 'jo' amb Sísif i Prometeu, i sobretot amb la personificació de la poesia en una noia rossa, «desnuda y casta», ornada amb «jónica diadema refulgente», que baixa «del helénico monte hacia los llanos»,<sup>2</sup> gairebé una combinació de la protagonista d'*Alla Regina d'Italia* i de la davallada de dones gregues des de l'acròpolis cap a la platja de *Fantasia*. On és indubtable, però, la petja d'una oda bàrbara és —com hem dit— als versos 18-19, que formen part d'una estrofa anterior en què l'ideal es localitza, com en *Ideale*, a la posició de màxima altura, per damunt de tot, fins i tot dels núvols. Al text italià el que hi ha allà dalt és la Madonnina del Duomo de Milà, aquí el pi del cim de la muntanya mallorquina, que no és sinó el pi del poema més emblemàtic de Costa. *El Pi de Formentor* és del 1875, aquesta *Introducción* del 1880. Entremig, ambdós amics han descobert Carducci, tal vegada un dels «genios inmortales» que han aconseguit d'empresonar en «ritmo» qui sap si l'«uman pensiero» que Satanàs deslliurava al vers 164 del seu famós himne:

Hijo del Mediodía, y de una tierra  
que el mar circuye con oscuros fondos;  
hijo de la montaña, en cuya cima,  
más allá de la niebla y los nublados  
la real melena triunfador agita  
a merced de la bruma y de los vientos  
el pino agosto, que suspira y canta  
con las auroras del alegre Mayo,  
con los ocasos tristes de Noviembre;  
la Belleza busqué que engendra y nutre  
la savia del humano pensamiento,  
y en línea o ritmo aprisionar lograron  
los genios inmortales.<sup>3</sup>

El pi de Costa, plenament romàntic, lluitava contra el temporal. El vencia, i acabava fent anar per la ventada les seves «cançons tranquil·les». L'empelt carduccià ajuda a emfatitzar el pi que canta i a posar-lo en sintonia —no en confrontació— amb la natura. Com veurem, aquí rau la principal diferència entre ambdós poetes i en llur respectiva recepció de Carducci.

Dins la serenitat idíl·lica, la vuitena composició de *Primicias*, *Primavera*, en estrofa de la Torre, enllaça a la manera carducciana el tema del títol amb el tema amorós.<sup>4</sup> Pautes d'aquesta manera carducciana són, a banda del voltatge retòric: la reiterada interpel·lació a la dona de nom

<sup>1</sup> *Primicias*, citat, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 7-8.

clàssic (6, 36, 37), el 'ride' (24-25), la centralitat de la llum en el repertori primaveral (25-32), la referència a les Gràcies (32), l'instant de temença (33-36) i la comparació qualitativa final entre la primavera i l'estimada (46-48) en què són reutilitzats versos anteriors (3-4). Val a dir que aquests ingredients conviuen amb d'altres de molt diferent i variada procedència, com ara l'al·legoria personificadora d'entitats abstractes (la Innocència i la Malícia, a versos 21 i següents), l'heura i els cignes modernistes (9-12), o els àtoms científistes (27-28). Aquests motius no carduccians s'integren perfectament, però, en una estructura general que sí que és de Carducci: una celebració sensorial i eròtica en el sentit més estricte —d'un erotisme que trigarem a tornar a trobar a la poesia mallorquina—, basada en un moviment alternatiu de la mirada del 'jo' que va de la dona a la natura i de la natura a la dona i en un ritme sense rimes que recolza molt en les figures de repetició (anàfores, paral·lelismes, concatenacions). El resultat poc reeixit que constatem a l'hora d'inserir l'ombra d'inquietud (37-40) o en les tres estrofes finals on l'alternança esdevé comparació explícita posa de manifest, d'una banda, el grau d'estereotipatge que aquesta temàtica ja contenia en el model, i, de l'altra, la menor capacitat de contrarestar-lo per part de l'imitador, és a dir, una menor capacitat de declinar l'estereotip en variacions dotades de força lírica. «Io chiedo i baci tuoi», diu el 'jo' a la penúltima estrofa de l'oda bàrbara *Ruit hora*, però, encara que en realitat els demani a Lídia, literalment els demana a Lieu, mentre que a ella li diu «Io chiedo gli occhi tuoi, fulgida Lidia» (26). El 'jo' d'Estelrich els demana directament a Lèsbia (36) tot seguit d'haver vingut a dir gairebé que la primavera la sang altera, i encara afegeix «y otros besos dame después» (37-38). A la darrera estrofa l'adjectiu «sabrosos» (46), per habitual que fos en la literatura classicista, posat al costat de «besos» es percep inevitablement com una nota xarona. Són les pèrdues de tensió d'Estelrich, les infiltracions en el seu registre alt dels tics del seu registre frívol i directe, els moments en què traspassa aquella frontera de la banalització amb la qual Carducci sovint flirtejava.

Hem citat *Ruit hora*, entre les diverses odes i composicions que van poder actuar sobre *Primavera*, perquè un altre poema de *Primicias*, el vint-i-novè, *Otoño*,<sup>1</sup> signat el 1879 i dedicat a Vicente W. Querol, dona un gran protagonisme a «Lieo», és a dir, a Bacus, déu del vi. Antropònim horacià, l'havien utilitzat classicistes castellans com Moratín o Valera, i Estelrich, en nota, esmenta el pare Gautruche, el jesuïta francès del segle XVII, autor del famós tractat *L'histoire poétique pour l'intelligence des poètes et auteurs anciens*, però tot i així es fa difícil no relacionar la tria del nom amb les recents lectures carduccianes del poeta. A banda d'algun altre esment circumstancial,<sup>2</sup> «Lieo», sempre comptat com un bisíl·lab, té un paper molt destacat a *Brindisi (Juvenilia, VI)* i a *Ruit hora*, ja publicat a la primera edició de les *Odi barbare*. *Brindisi* és un elogi del déu, que infon conhort, esperança i coratge, esmorteix sentiments de cobdícia i tirania i a l'hora de regular les collites ha demostrat, històricament, un gran sentit de la justícia. *Ruit hora* presenta el 'jo' i la seva estimada sols, acompanyats de l'amor i del vi, fins que la dolçor del moment es vela de la tristor del crepuscle, una sensació de final que mou el 'jo' a demanar-li a ella un bes i una abraçada. A *Otoño*, el moment triat és, en canvi, l'aurora tardorena, saludada amb un entusiasme de despertar primaveral i poblada de personatges mitològics de la tradició dionisiaca. La mateixa aurora és personificada a les estrofes inicials com una noia formosa (en termes no gaire divergents dels que utilitzava Carducci a l'oda bàrbara *All'Aurora*); tot seguit la mirada del poeta es desplaça al cromatisme de les muntanyes, de les valls, dels camps on Àtropos fa caure les fulles dels arbres, i de les vinyes on Lieu assegut beu i toca la flauta. Lieu és el cantor de l'amor exultant, però també aquell qui procura el repòs i el son. A l'alba tornaran les orgies de les bacants, el triomf d'Ariadna i dels silens, els càstigs dels enemics de Lieu, i ell mateix es despertarà per celebrar amb el 'jo' i amb el lector la seva victòria.

Com en Carducci, a *Otoño* Dionís-Bacus-Lieu és descarregat de tota aquella part del mite relacionada amb el deliri místic o la follia, i només l'estrofa dedicada als seus enemics al·ludeix —i encara de manera implícita, car es posa l'accent en les culpes dels castigats— al seu poder venjatiu i violent. Recordem que a *Ruit hora* aquest déu era «l'eterno giovine» que «ride nel cristallo nitido» (5-6), un amic diví (3), «dator di gioia» (26). Pràcticament hi era identificat amb Lídia, en els ulls

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 9-10.

<sup>2</sup> Vegeu el vers 16 d'*A Neera (Juvenilia, II)* i el vers 39 d'*Alessandria (Odi barbare, I)*.

de la qual «trionfa amore» (8), i «Lieto de amores triunfa» llegim al vers 25 d'*Otoño*. La imatge dels braços s'hi duplicava en la metàfora dels turons que «tendono / le braccia al sole occiduo» (21-22) i en la súplica de la cloenda «O care braccia, apritevi» (32), dos versos sintetitzats a *Otoño* en l'ametller «que al aire tiende los abiertos brazos» (34).

Estelrich absorbeix, d'una banda, l'esperit del Lieu de *Ruit hora* i en general del tema del vi en Carducci, i, de l'altra, motius o passatges concrets que són funcionals a aquest esperit. El vi és sempre una font de benestar i d'energia en la poesia carducciana, sigui amb un punt d'exaltació, per exemple política (*Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese, Feste ed oblii, A una bottiglia di Valtellina*), sigui amb un matis d'apaivagament del dol (*Brindisi funebre, Su Monte Mario*) o simplement de les preocupacions (*Ideale, Colloqui con gli alberi*). Com a consol davant el pensament de la mort, a la manera de *Su Monte Mario*, Estelrich l'adopta, per via carducciana o directament clàssica, a les dues darreres estrofes d'una *Anacreòntica* signada el setembre del 1879 i dedicada «A Antonio Rubió y Lluch helenista»:

Bebamos so las sombras  
del ardoroso estío,  
que en pámpanos dibujan  
nacientes los racimos.

Bebamos, que el recuerdo  
de los alegres himnos  
traspasa de la Estigia  
las aguas del olvido.<sup>1</sup>

A *Otoño* la funció apaivagadora, sense temàtica fúnebre, actua a la sisena estrofa (vv. 26-30) i a la nota final, mentre que el conjunt del text fa prevaldre i accentua l'altra funció, la d'una exaltació no patriòtica sinó purament hedonista, equidistant, com en Carducci, tant de les lligues antialcohòliques com —malgrat les orgies, els silens i les bacants que inclou la galeria mítica— de tota disbauxa o excés. El doble efecte d'adormir i desvetllar és treballat a *Otoño* en continuïtat amb les bondats del vi apuntades a la producció carducciana, de la mateixa manera que en són heretats alguns motius satel·litaris, com el brindis (22, 52) i l'amistat (59-60), que sovint acompanyen aquest tema en el poeta italià (*Brindisi d'aprile, Su Monte Mario*).

Si els altres personatges dionisiacs d'*Otoño* no tenen una presència gaire freqüent en el corpus carduccià, la vinculació del protagonista amb el poeta italià no passa només per la sèrie de significats de què és portadora, sinó també pel seu significat: pugem, en efecte, a tretze les recurrències del seu nom en seixanta versos (18, 22-25, 52-55, 59-60), gairebé sempre en repetició anafòrica o fins i tot dins del vers. Al *Brindisi* dels *Juvenilia* i a l'oda *Ruit hora* se'n produeix una, d'anàfora: «Evoe, Lio: tu gli animi / apri, e la speme accendi. / Evoe, Lio: ne' calici / fuma, gorgoglia e splendi» (1-4); «Lieto, l'eterno giovine! [...] Lio, dator di gioia» (6 i 26). Diríem, doncs, que Estelrich decideix de multiplicar l'anàfora original carducciana i d'abandonar-se així a la fascinació per l'antropònim culte i inusitat, atorgant el poder taumatúrgic no tant al déu o a allò que representa com al seu nom. Gustos antropònims d'aquest caire són comuns a tot el corrent classicista, però el tractament repetitiu és típicament carduccià: vegeu l'Ebe d'*Ideale*, la Lalage de *Primo vere*, la Lidia de la mateixa *Ruit hora*. Estelrich l'exagera fins al mal gust, però d'aquesta manera ens ajuda a entendre el sentit de conjur màgic, propi de ritus pagans, que aquesta repetició ja tenia en Carducci.

*Otoño*, com *Primavera*, fa servir l'estrofa de la Torre, la forma llatinitzant que no divergeix gaire d'odes bàrbares com *Primo vere*, que Estelrich va traduir el 1891. Potser les lectures carduccianes van contribuir a encoratjar-lo a adoptar-la, però les divergències no fan palesa una influència carducciana: *Otoño* i *Primavera* fan els finals plans, no pas esdrúixols. L'estrofa de la Torre d'Estelrich coincideix més aviat, doncs, amb la de la tradició castellana, entre d'altres de Cabanyes. Quantitativament, la producció no rimada és minoritària en tots tres reculls que

---

<sup>1</sup> *Primicias*, citat, p. 113.

l'escriptor mallorquí va publicar: cinc de les trenta-vuit composicions de *Primicias* (1883), una de les vint-i-set de *Saludos* (1887) i tres de les setanta-tres *Poesías* (1900). Es tracta sempre d'esquemes ben coneguts en la tradició castellana i que ja hem trobat —per exemple— en la poesia de Menéndez Pelayo: hendecasíl·labs blancs, estrofa de la Torre i combinacions d'heptasíl·labs amb hendecasíl·labs; excepte en el cas de l'oda alcaica *A Carmen Valera*, única composició mètricament carducciana dins —cal aclarir-ho— la producció original que Estelrich edità en volum, és a dir, sense comptar les traduccions (sobretot les que es publicaren cap al 1920 en el volumet *Carducci* de la barcelonina editorial Cervantes)<sup>1</sup> i sense comptar algunes de les composicions originals que sobretot després del 1900 apareguen en publicacions periòdiques, entre les quals almenys una altra alcaica: *An En Miquel Costa acusant rebuda de les «Horacianes»* (1906). Tanmateix, ni de les sàfiques ni dels díctics elegíacs que assajà Estelrich a les traduccions no n'hem trobat rastres en l'obra original, i tant el nombre global de poemes llatinitzants com el nombre concret d'alcaiques resulta decebedor en un poeta que va demostrar, en els seus escrits i en la seva correspondència, un entusiasme tan incondicional per aquestes formes. És ben clar que fins i tot per a ell comportaven una novetat i un esforç no gens fàcils de superar, símptoma ben visible de les poques possibilitats de generalitzar-se que tenien davant la pressió plurisecular exercida per la rima.

El nombre d'alcaiques conegudes es reduiria, doncs, a quatre: *A Carmen Valera*, escrita el 1900; *An En Miquel Costa acusant rebuda de les «Horacianes»*, del 1906, i dues de les traduccions del volum de l'Editorial Cervantes, concretament *Ideal* i *A la mesa del amigo*.<sup>2</sup> L'oda a la filla de Valera és, d'altra banda, l'únic poema dels tres reculls estelrichians que en el paratext esmenta Carducci: una llarga nota comença amb un excurs sobre la història de la mètrica llatinitzant a Espanya abans de donar compte de les *Odi barbare* i de l'estrofa alcaica que ha estat adoptada en el poema de referència. El tema és massa llarg per a tractar-lo en una nota —diu Estelrich— que en efecte, engrescat per la publicació de les *Horacianes* l'any 1906, l'ampliarà en el llarg assaig *Adaptaciones de la métrica clásica* (1906-1907). Allí teoritzarà la seva proposta d'alcaica, que només difereix de la de Carducci en la sistematització de l'esquema accentual del quart vers de l'estrofa, variable en el poeta italià, segons Estelrich eufònic en castellà si duu accents de terceres.<sup>3</sup> I així va practicar ell rigorosament l'estrofa tant a *A Carmen Valera* com a *An En Miquel Costa*, és a dir, amb doble pentasíl·lab al primer i al segon vers, primer hemistiqui pla i segon hemistiqui esdrúixol; un enneasíl·lab pla al tercer vers amb accents de segona, cinquena i vuitena, i finalment un decasíl·lab pla amb accents de tercera, sisena i novena. Algunes variacions presenten, en canvi, les alcaiques que tradueixen *Ideale* i *Alla mensa dell'amico*, com analitzarem més endavant.

Un argument de la nota que també desenvoluparà l'assaig és el del nacionalisme. Estelrich vol demostrar que en castellà es pot fer el mateix que en italià, i té cura de recordar un precedent espanyol en l'ús de l'alcaica anterior al mateix Carducci, el pare Victorio Giner. És un nacionalisme molt de l'escola de Menéndez Pelayo, que es filtra en l'oda ensems amb l'ideal de treballar la «forma puríssima pagana [...] con mano y corazón cristianos»,<sup>4</sup> aquest més aviat circumstancial i en general poc definidor de la poètica estelrichiana. Al mateix recull *Poesías*, en les estrofes manzonianes d'*A la poetisa italiana Carolina Bregante (Elettra)*,<sup>5</sup> el poeta evoca, com un Leopardi o un Carducci, l'època pagana sepultada pel cristianisme, però sense fer cap requisitòria ni contra el segon ni contra l'edat present. Si es compara el text amb *Le nozze del mare*, de *Giambi ed epodi*, Carducci fa seguir al record dels duxs medievals i renaixentistes la filípica contra la Venècia actual decadent, contra els seus costums frívols, però també contra la recent batalla de Lissa closa amb un resultat ben diferent de les victòries d'altres èpoques. Estelrich no afronta la temàtica militar i es concentra en el vessant festiu i hedonista, valorant en la destinatària del poema tant el pudor com la sensualitat (25-30), adjectivant «Grecia» amb «placentera» (14), remarcant l'origen pagà de la cerimònia de les noces de la ciutat i el mar (19-24) i incorporant figures mitològiques gregues com

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 61-75.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 23-25, 45-46, 295-296 i 329.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 59-61.

<sup>4</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epístola a Horacio*, vv. 227-228, dins *Estudios poéticos*.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 21-22.

les Muses i les nàiades (9-10, 15-16). Ja des de la segona estrofa fa prevaldre, de la doble actitud carducciana envers el passat gloriós, no tant el sentiment de pèrdua com el de pervivència. Carducci repetia «Tutto ora tace», al·ludint als cants de nimfes i nàiades, a l'oda *Alle fonti del Clitumno* (77, 105), i acusava d'aquest silenci un cristianisme pintat amb les tonalitats més fosques dels ordes ascètics i penitents. També Estelrich en responsabilitza el cristianisme (7), però sense denigrar-lo, i acaba saludant la unió de la fe cristiana amb l'esperit grec en la persona de la protagonista (33-36). Mira de mantenir el pol cristià amb elements de contenció («púricos», «célicos», «doliente», «*Lacrymae*», «tímidos»), però queda clar que el que duu el pes del poema és l'altre pol, i de cap manera ni aquests versos ni les estrofes cinquena, sisena i setena de l'oda *A Carmen Valera* no desmenteixen el caràcter tangencial i superficial que té la temàtica religiosa en la producció del poeta mallorquí, sens dubte creient, però no preocupat per les grans preguntes al nivell d'altres companys de generació. Cap rastre del tema no vèiem als poemes *Otoño* i *Primavera* que hem comentat més amunt, i ni tan sols no sovinteja en les elucubracions còsmiques. De vegades fins i tot és tractat carduccianament, com en els versos que tot seguit reproduïm d'un poema amorós on de la visió mística és subratllat l'element sensorial, la llum, amb dos adjectius molt del gust de les *Odi barbare*, «fulgentes» i «diamantinos».<sup>1</sup> Un cop més, la desinhibició i l'eclecticisme d'Estelrich, alhora que fabriquen un producte mediocre, giren la vora del model, deixant aquí al descobert una trama d'afinitats entre la lluminositat i la visió carduccianes i el misticisme que els prejudicis dels lectors de Carducci feien difícil de descobrir:

[¿]Qué hondo desasosiego  
al místico no acosa  
si en generoso entrego  
de sí, y envuelto en éxtasis divinos,  
tuvo un momento la visión dichosa  
de los fulgentes cielos diamantinos?<sup>2</sup>

En el cas d'*A Carmen Valera*, els versos 17-28 potser volen complaure una receptora i un pare de la receptora de fortes conviccions cristianes, o simplement emanen —com en Carducci moltes vegades que insereix ingredients cristians— d'una predisposició a emprar tot el material mitològic útil per a fer l'oda laudatòria. No és l'únic text d'Estelrich on es combina mitologia de diverses procedències. A més, el poeta en aquest cas torna a mostrar, com a *Otoño*, interès pels antropònims, de manera que tota l'oda se centra en el nom «Carmen»: en el seu significat —mitjançant el procediment usual de la repetició anafòrica—, però aquí sobretot en els seus significats i en les seves possibles associacions. No és un nom mític, sinó el d'una persona real, per tant, el significat i les reiteracions resulten menys eficaços i s'ha de treballar més el costat semàntic i referencial. Són explotats els sentits de propietat rural enjardinada, d'orde religiós (les carmelitanes), de composició poètica, i les associacions amb la muntanya del Carmel i amb Andalusia, d'on eren originaris els Valera. Els esmentats versos 17-28 exalcen mitologia ascètica i mística (Elies, Jesucrist, Santa Teresa) en uns termes certament impensables per a un Carducci: «la vil materia» (22), «Jehová como Cristo redime» (23), «descalza huella los cardos místicos» (26), «al amor del volcán de sus ansias» (28). Estelrich, com a cristià, no té una visió exclusivament estètica del Cristianisme, i és lògic que el faci servir des de dintre i en tota la seva extensió terminològica. També és indiscutible que el «Salve!» carduccià —o genèricament clàssic— del vers 24 queda cristianitzat i vinculat al misteri de la salvació. Ara bé, no per això aquest «Salve!» —encara que sigui mitjançant un eclecticisme en efecte confús— deixa de quedar integrat en el llenguatge classicitzant del poema, i aquestes tres estrofes no tenen cap mena de centralitat respecte a les altres divuit mancades de tota referència cristiana. No hi falten tampoc les notes sensorials: «carro encendido» (19), «rosas olientes» (27). I el vol i la levitació tenien, al capdavant, una funció sempre enaltidora en el mateix Carducci: no som tan lluny del «carro d'oro» (32) i del Cèfal que s'eleva (47-56) a l'oda *All'Aurora*. Les tres estrofes esmentades, en definitiva, tot i introduir una

<sup>1</sup> Nella piazza di San Petronio, 7; Alla Regina d'Italia, 29.

<sup>2</sup> Poder de amor, dins *Poesías*, citat, pp. 71-72.

dosi innegable d'espiritualitat cristiana, demostren una alta capacitat de conviure amb la bellesa sensible i grecoromana de la resta del poema, abans que res perquè s'hi sumen en una única intenció ditiràmica que, tingui per objecte una noia, l'arribada de la primavera o una aurora de tardor, és un dels pressupòsits del carduccianisme estelrichià, per si sol limitador d'aprofundiments ideològics.

Extraordinàriament interessants les tres estrofes dedicades als *carmina* de la poesia llatina (29-40). Els «ímpetus / del vate latino» (30-31) gairebé s'adiuen més al «vate» de Valdicastello que no pas al conjunt dels poetes llatins: «ímpetus», una mica forçat en aquest context, és un terme clau en el registre heroic i vitalista de Carducci, i un dels pocs finals esdrúixols de tota l'oda emparentables amb el poeta italià.<sup>1</sup> Un sintagma semblant a «perenne / estupor» (31-32) servia, a la composició *Cadore*, de *Rime e ritmi*, per a crear un símil de les glaceres enmig d'un camp de batalla: «Come scudi d'eroi che splendon nel canto de' vati / a lo stupor de i secolì» (II, 17-18). Tot seguit el terme «delícia» (32) endolceix el lèxic, però la tria dels *carmina*, a l'estrofa següent (33-36), deixa de banda els gèneres elegíac i bucòlic per a concentrar-se en «ciclos èpicos», «sentències» i «flechas», afins també al Carducci «vate». El llistat s'estructura de manera similar a l'oda bàrbara *Ragioni metriche*, on es passa breu ressenya de les aptituds de cada metre (els metres no coincideixen), i, per bé que el vers relatiu al iambe (36) es refereixi segurament als *Epodes* d'Horaci, és difícil que no faci pensar en el títol *Giambi ed epodi*. Fins als versos 38-40 no es fa explícit, doncs, l'Horaci líric i amorós. És com si mitjançant els termes «ímpetus» i «vate» el contingut dels *carmina* s'hagués orientat cap a un territori carduccià, i cap a una visió carducciana dels clàssics, territori i visió en general poc freqüentats per Estelrich, però útils per a qui també d'aquells vats es vol proclamar «fiel discipulo» (62). És un territori «grave y solemne» (34) —els adjectius del «bove»—, tant com ho vol ser l'oda en curs encara que no sigui èpica ni estigui escrita en hexàmetres, i és un territori dotat d'aquella energia vital i d'aquell grau d'excel·lència que contribueixen a la idealització ditiràmica encara que sigui a costa d'una dispersió d'associacions i de temàtiques que perjudica la cohesió del poema.

Un altre possible punt de connexió amb Carducci el trobem dins les estrofes nacionalitzadores (5-16, 25-28 i 45-48), motivades per la identitat espanyola i andalusa de la protagonista. Al vers 8 es fa servir per a Granada la mateixa imatge —i la mateixa estructura sintàctica— que s'aplicava a Roma a l'estrofa final de *Dinanzi alle terme di Caracalla*: «la cabeza en el monte apoyada» / «Poggiata il capo al Palatino augusto» (37). I el verb immediatament següent, en ambdós textos, és «extiende» (9), «stende» (39). Granada estén «al mar» els camps esplèndids (9); Roma estén les fortes espatlles «a l'Appia via» (40). Pot ser casual, però l'elogi de la ciutat és encomanat en tots dos casos a la mateixa configuració de l'espai: una muntanya-cap que representa el punt ferm i un cos que s'estén dinàmicament fins a un límit tanmateix mòbil, car en un cas és una «via» i en l'altre el mar, de tal manera que l'espai queda tancat i obert al mateix temps i el moviment no necessàriament s'atura. Conscientment o inconscientment, Estelrich faria aquí palesa una gran capacitat d'assimilació d'elements molt precisos de la complexa semiòtica espacial que, combinant dinamisme i delimitació, defineix el classicisme carduccià i dona lloc —com veurem— a les principals tergiversacions per part de traductors i receptors.

Concomitant amb 'estendre's', el verb 'infondre' (*Il bove, A Virgilio*) també exerceix la seva atracció sobre Estelrich, com demostra aquest segon quartet del sonet *Al club de regatas*, en què és apostrofada l'«escuadrilla» dels regatistes:

Infúndate la noche su callada  
abstracción, y la mar su melodía;  
infúndante las auras su ambrosía,  
y el raudo fuego alumbre tu jornada[.]<sup>2</sup>

O el primer tercet d'un dels *Medallones* musicals del recull *Poesías*, dedicat a *Scarlatti y los clavecinistas*: «Así del arte la rosada aurora / existencia infundió al clavecinista, / inconsciente,

<sup>1</sup> Menys significatiu «espíritu», 1, 41; «vínculos», 45; «rítmico», 73.

<sup>2</sup> J.L. Estelrich (Espinilla), *Saludos*, Palma de Mallorca, Imp. Biblioteca Popular, 1887, p. 108.

sutil, fresca y sonora.»<sup>1</sup> El verb en qüestió és posat al centre d'una composició de *Poesías, El arco de Santa María de Burgos*, signada el 1896, que comença ja amb una salutació carducciana:

Yo te saludo, oh pórtico  
de torres coronado,  
a los severos númenes  
de Burgos consagrado,  
y a las edades póstumas  
favor y admiración!...  
Al gótico y al árabe  
el ítalo se enlaza  
en ti, como en los gérmenes  
de nuestra misma raza,  
y así naciste al ímpetu  
de extraña inspiración.<sup>2</sup>

Una secció del llibre és reservada a sonets i impressions de viatge, propera al Carducci viatger perquè hi és homenatjat un indret toponímicament ben determinat i pel valor patriòtic i etern —de monument nacional, diríem avui— que li és conferit. Especialment carduccià és aquest text en concret pel seu tremp retòric i per l'estrofa manzoniana que, tot i no ser estrictament llatinitzant, alterna heptasíl·labs rimats<sup>3</sup> amb heptasíl·labs blancs esdrúixols. No hi faltaran, doncs, a final de vers termes com «ímpetu», ja citat, o «ínclitos», que complementa «guerreros» al cinquè vers de la segona secció, en la descripció de les figures escultòriques del pòrtic. Ja sabem, però, que la història i les grans gestes no són el fort d'Estelrich, que al començament de la quarta secció es pregunta: «¿Qué afectos a mi espíritu / infunde tu presencia?»<sup>4</sup>; pregunta a la qual dóna, a la resta de la composició, una resposta llarga i massa minuciosa. Aquesta resposta comparteix amb l'admiració carducciana per tota gran arquitectura el sentit de força que emana d'un gegant alhora terrestre i aeri, amb la diferència que aquesta força en Carducci acostuma a derivar cap a imatges militars (*Dinanzi alle terme di Caracalla, In una chiesa gotica*) i aquí és explícitament limitada a l'estètica:

¡Oh, nada, nada a mi ánima  
mayor potencia dióle  
para su vuelo estético,  
como tu propia mole,  
fortísima y aérea...  
¡magnífico titán!<sup>5</sup>

Els efectes lumínics i cromàtics del sol sobre el pòrtic, en bona part subministrats amb terminologia carducciana,<sup>6</sup> són una nova ocasió per a repetir el verb 'infondre', que aquí conserva —com en el segon vers de *Virgilio*— el seu sentit etimològic de 'vessar':

Y el sol de luces pródigo,  
que el tiempo no desmedra,  
con su fulgor rosáceo  
bañó tu faz de piedra,  
y te infundió sus ósculos,  
corona de la edad!<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *Poesías*, citat, p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>3</sup> El segon vers i el quart, el sisè i el dotzè, el vuitè i el desè.

<sup>4</sup> *Poesías*, citat, p. 62.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 65 (secció VIII del poema).

<sup>6</sup> «Leva in roseo fulgor la cattedrale / Le mille guglie bianche e i santi d'oro» (*Sole e amore*, 5-6, de *Rime nuove*); «Bagna i tuoi raggi nel gentil vermiglio, / Bacia, sole immortal, bacia il tuo figlio» (*Brindisi d'aprile*, 51-52, de *Rime nuove*).

<sup>7</sup> *Poesías*, citat, p. 63 (secció V del poema).

La tercera recurrència, ja a la cloenda, recupera d'*Il bove*, a més del verb, les paraules en rima «monumento» i «contento», en principi desviant-les cap al misticisme, però només en aparença, perquè allò que interessa del misticisme és el seu component de goig i de plaer. Si Estelrich s'acosta més que cap altre escriptor ni castellà ni català a l'esperit clàssic de la poesia carducciana és, sens dubte, gràcies a aquest hedonisme i a aquest vitalisme sense esquerdes, al qual s'arriba a subordinar el sentiment religiós:

Eternamente infündeme  
¡querido monumento!  
las fruiciones íntimas  
de místico contento  
[...]  
y lleva a nuestro espíritu  
perpetua juventud!<sup>1</sup>

Per trobar, però, el poema d'Estelrich més proper a *Il bove* hem de sortir dels reculls publicats en volum i anar a buscar el sonet *El relincho*, aparegut a la «Revista Contemporánea» l'any 1903.<sup>2</sup> Som pràcticament davant una imitació. L'alternativa que *Il bove* ofereix entre posició erecta (3-4) i posició acotada (5-8) s'activa aquí en una successió temporal: primer el cavall té el cap ajupit (no per a treballar sinó per a pasturar), després l'alça en sentir alguna cosa i renilla. Ja quan és ajupit, però, les potes són definides com «columnas» (1), i el participi «asentado» (1) reforça la semàntica de la vigoria i de la solemnitat, és a dir, la *gravitas*, que s'apropia de seguida de l'adjectiu «lento» (3) del sonet carduccià. El «De repente» trenca la quietud i atura el moviment. Dues paraules en rima, «levantado» i «erguida» (5-6), subratllen el canvi de posició, potenciador d'una *gravitas* que es perfila cada vegada més com *fortitudo*. Dins aquest gest vigilant queda incorporada l'«abierta nariz humedecida» (7), traducció de «la larga narice umida», ara orientada cap a un objectiu ben precís. No estem envoltats d'un entorn ampli i idíl·lic: els «campi liberi e fecondi» esdevenen aquí «la no florida / hierba escarchada» (3-4), i el «tintineo» o «tañido» (8-9) no acaba de ser identificat, o pot ser associat a un rival en el consum de les pastures. En comptes del final paisatgístic d'*Il bove*, *El relincho* es clourà, com indica el seu títol, amb el desenvolupament del «muggio» que al sonet carduccià ocupava poc més d'un vers. Es confirma, als tercets, el sacrifici de la *suavitas* a favor de la *fortitudo*, expressada en termes de seguretat, potència, virilitat.

Les divergències respecte a *Il bove* no s'entendrien si no es tingués en compte que, en realitat, Estelrich està refonent dos sonets de *Rime nuove*. L'altre és *A un asino*,<sup>3</sup> que ell mateix traduiria o qui sap si ja havia traduït (es publicà en el volum de l'Editorial Cervantes).<sup>4</sup> En *A un asino*, el paisatge hi té un paper molt minso, i l'animal una existència sofrida i dolorosa. Com en *El relincho* («para y explora», 6; «Fija sus ojos», 9), l'acte de mirar precedeix el bram, que tot seguit és objecte de les especulacions del poeta. Carducci es planteja si l'ase enyora altres èpoques i indrets més gloriosos: l'Aràbia dels ases de Job, tan valents i ràpids com els millors cavalls; la Grècia de l'ase al qual Homer comparà Àiax, símbol de resistència. Estelrich, anàlogament, sent en el renill ressons d'altres espais, concretament dels deserts i de les batalles, on els cavalls duen a terme una activitat més heroica.

Remarcables, però, també les diferències. En *El relincho*, la mirada fixa no és una mirada perduda, sinó d'alerta, i la falta de sintonia amb l'entorn no arriba a articular-se en dolor, malenconia o infelicitat. No es fa cap hipòtesi sobre els sentiments de l'animal. I tampoc —almenys d'una manera explícita— sobre els sentiments que suscita. L'objectivitat va més enllà d'*Il bove*, car desapareix el 'jo' de l'*incipit*: és com si comencéssim al tercer vers, on el «vigore» del segon deixa de ser un sentiment i es materialitza en «columnas» i «asentado». Dels versos 7-8 d'*Il bove*, Estelrich agafa «lento», no pas «pazienti», i del primer tercet en tradueix un sintagma, «la larga

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 66 (secció XI del poema).

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 26.

<sup>3</sup> Menys probable és que tingués en compte *A un cavallo*, de *Juvenilia*.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 274.



narice umida», netament descriptiu. Tradueix no pas «umida», sinó «inumidita», perquè està aprofitant dues paraules en rima d'*A un asino*, «fiorita» (2) i «inumidita» (4), però aquest segon participi al vers de referència hi té una càrrega sentimental, cosa que demostra que l'operació d'Estelrich consisteix a descarregar de sentiment *A un asino* anant a buscar material objectivador a *Il bove*, sonet sobre el qual efectua una tria aplicant el mateix criteri. L'afegitó a «fiorita» de l'adverbi de negació corregeix Carducci, car «la siepe [...] fiorita» i «l'ardente Arabia» es contraposen per subratllar la preferència de l'ase per un territori més feréstec, contraposició que aquí és atenuada amb els finals de vers «no florida» i «desierto». La *suavitas* i l'entorn idíl·lic no interessen a Estelrich perquè ell vol crear una correlació —no pas una contraposició— entre aquest cavall i els dels deserts i les batalles. També en aquest entorn el cavall té l'ocasió de ser heroic, i per això mateix el seu renill no enyora, sinó que simplement posseeix («se mezclan», 12) notes heroiques. El passat roman en el present, l'allà és aquí. En comptes d'un paisatge amb el qual fusionar-se plàcidament, convé un entorn que mantingui la tensió heroica, encara que només sigui amb un dring misteriós. És aquesta la garantia del «vigore», que s'expressa mitjançant un renill llançat a l'aire (11), no pas que es perd en l'aire, i que sona no com un «inno lieto», sinó com «rumores bravíos» i «cornetas militares» (13-14). La imatge auditiva, en efecte, ve d'*Il bove*, però és adaptada a les pautes dels tercets d'*A un asino*.

En resum, Estelrich ve a corregir els dos sonets carduccians traient-los el dolor i la placidesa per afirmar-ne la *fortitudo*, traient-los tota mediació o interpretació sentimental a favor d'una absoluta objectivitat. El resultat és —paradoxalment— un sonet menys romàntic i —en diversos sentits— més carduccià que els originals. És també un poema força sorprenent dins la producció d'Estelrich, tant per l'escàs conreu dels dos criteris de poètica assenyalats en un corpus molt marcat pels sentiments del 'jo' i per la recerca d'un hedonisme plàcid, com per la cohesió semàntica i estilística i, en definitiva, per la qualitat del poema, segurament propiciada per la brevetat i la compacitat de l'esquema mètric. Per un cop l'imitador va ser a l'alçada i diríem que fins i tot per damunt del seu model.

Una altra composició no aplegada en volum que, tot i ser de circumstàncies, requereix un breu comentari és la ja citada oda alcaica *An en Miquel Costa acusant rebuda de les «Horacianes»*, publicada a l'agost del 1906 a la revista «Mitjorn».<sup>1</sup> Primer de tot, perquè certifica, als versos 3-4 («grenyal classicisme que, enrera, / saborirem tots dos gota a gota») i 27-28 («les sanes estrofes / que, temps fa, tant de gust nos donaven»), les dates reculades de les aficions classicistes de l'autor i del destinatari del poema: sembla com si per a Estelrich l'època forta de llur classicisme fos aquella de joventut, més que no pas el present. En segon lloc, perquè Estelrich repeteix aquí l'esquema mètric de l'oda *A Carmen Valera* i no es plega, doncs, a les variacions introduïdes per Costa en les tres alcaiques de les *Horacianes*. I en tercer lloc, i relacionat amb el segon punt, perquè l'elogi no li impedeix de marcar distàncies. Per proclamar Costa hereu de l'art etern dels clàssics, tria com a referències cultes la gesta de Troia (és a dir, la fundació de Roma) i una alcaica d'Horaci basada en una altra d'Alceu, la famosa oda XIV del llibre primer, inspiradora —al seu torn, però això Estelrich no ho diu— dels sonets *Passa la nave mia colma d'oblio...* de Petrarca i *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* de Carducci. Si el de Valdiscastello és omès en la cadena, és potser per no ferir la susceptibilitat de Costa, que també l'havia omès en la introducció del seu llibre,<sup>2</sup> o simplement per focalitzar l'atenció en les arrels antigues. Però més interessant és el fet que l'alcaica d'Horaci citada té argument polític. Indirectament, Estelrich està catalogant les *Horacianes* com una renovació del classicisme circumscrita a un gènere, mentre que per al·ludir a la poesia no hel·lènica amplia el llistat a «himnes», «cants» i «llàgrimes» (13). Més endavant, les «hermoses càntiques» (25), les «visions prístines» (26), l'«enyores i penses» (32) atenuen aquella lectura, que torna —però— a les estrofes finals, on l'autor manifesta reticències personals enfront del contingut del llibre del seu amic però no de la seva «harmonia», i per a referir-se al primer utilitza els termes «fíbl» i «força olímpica» que «crea o desfonda» (37-38). Amb el missatge polític catalanista del volum Estelrich, com és lògic, no hi podia estar d'acord, i ja a la segona estrofa s'apressava a

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 45-46.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 91-93.

universalitzar la «pàtria» (5). Més en general, si les estrofes segona i tercera lloaven gestes i filípiques, la resta del poema matisaria que no les lloaven en tant que gestes i filípiques. Ja a la segona estrofa, el fet que la «gesta» (5) reneixi «en verdors i poncelles» (7) posa sordina al seu sentit bèl·lic. Al vers 17 la paraula que es fa servir és «forma», i tot seguit queda clar que l'objectiu no és el realisme, sinó l'estilització o la idealització de la realitat: «rouant d'ennoblida puresa / lo real qu'en la terra se troba» (19-20). Nitidesa, claredat, calidesa, bellesa, sanitat, són els valors que es promocionen en aquestes estrofes. I la cloenda, de manera ben transparent, i en termes no sols relatius a les *Horacianes*, treu tot valor a la «força» de la «idea» per a dipositar-lo en l'«harmonia» formal. Observem, a més a més, els verbs que acompanyen els substantius: «viu i se mostra» contra «crea o desfonda», és a dir, vitalitat i espectacle contra la voluntat òrfica d'intervenir en la realitat. Dit en altres paraules, els «entusiasmes» (15, 35) i les «verdors i poncelles» (7) contra la «gesta» (5) pròpiament dita. La prioritat de l'«harmonia» sobre la «força» va així, com a declaració de principis, més enllà d'una estricta dicotomia entre forma i contingut, i concorda amb la direcció en què es mou —no sense excepcions o contradiccions, com *El relincho*— el classicisme i el carduccianisme d'Estelrich i després el de l'Escola Mallorquina, *Horacianes* excloses.

Un darrer aclariment sobre la producció poètica d'Estelrich: fins aquí només hem pres en consideració el seu vessant classicitzant, fora del qual és més excepcional trobar rastres de Carducci; de vegades, tanmateix, apareixen de la manera més imprevista. Dins *Poesías*, el recull més heterogeni de l'autor, hi trobem des de balades i llegendes alemanyes fins a cançons platòniques, sonets sobre mites basats en passatges homèrics o odes a la manera de fray Luis, i tampoc no hi falta l'ombra de Zorrilla. Ni pel llenguatge («mohíno y girocho», «mozo»), ni pels antropònims (Inés i Jimena), ni per la forma mètrica arromançada, *Recuerdo de juventud*,<sup>1</sup> signat el 1893, no té una aparença carducciana, i tanmateix és una imitació del *Panteismo* de les *Rime nuove*, traduït —recordem— pel mateix Estelrich per a la seva *Antología de poetas líricos italianos*. N'agafa tot l'esquelet temàtic i estructural: el 'jo' veu bocabadat com el seu secret amorós s'escampa entre els diversos elements de la natura. Com a prova intertextual, valgui «omnivedente Apolo» (26), «onniveggente sol» (2). Les diferències ajuden a comprendre, però, que aquí no es tracta tant d'acostar-se a la poètica carducciana com d'acostar Carducci a una altra poètica. Són onze quartetes d'octosíl·labs en el mallorquí contra quatre quartets d'hendecasíl·labs estrictament lírics en l'italià, una amplificació que s'articula en una primera secció narrativa i en una moral final. A *Panteismo* el secret és viscut en la intimitat del 'jo', que —no se sap com— ha transcendit. A *Recuerdo de juventud* aquella intimitat esdevé una escena donjoanesca: el 'jo' ha passat la nit a la cambra de la seva estimada i fuig sigil·losament pel jardí fins a saltar la tàpia, mentre ella l'acomia de lluny estant. En aquesta fuga és sorprès pels arbres, pel ventijol del matí, pels ocells, per un ànec i pel sol, que adopten una actitud de tafaneria i de burla. La reacció del protagonista és d'averkonyiment, un averkonyiment que, si passem a la segona secció, encara es manté en el record de l'episodi, valorat —doncs— en tant que vivència emblemàtica de la millor època de la vida, la joventut, contemplada ara des de l'enyorança. En Carducci no hi ha ni «aventurilla de mozo» (II, 8) ni tafaneria ni averkonyiment. Estupefacció sí, però més aviat retòrica, perquè la intenció principal, tal com declara el títol, és fer una fal·làcia patètica, és a dir, establir una correlació entre les belleses naturals del món exterior i el goig del sentiment interior. Per molt que el 'jo' es vulgui guardar el seu sentiment, la natura el proclama amb la seva gran simfonia d'amor. És, doncs, una estupefacció sense recança, que Estelrich ja portava, en canvi, cap a la contrarietat en la seva traducció, amb la bateria lèxica «charla» (8), «murmuran» (10), «rumores» (13), i sobretot amb l'adjectiu en rima «inoportuna» (6). No va desvirtuar la centralitat del quadre de natura amena,<sup>2</sup> però va demostrar un interès per l'anècdota del secret escampat que després es va cuidar de desenvolupar pel seu compte en aquest *Recuerdo de juventud*, ja del tot desvinculat de l'esperit 'panteista' del text carduccià. En el nou poema la relació entre el 'jo' i l'entorn natural és feta derivar cap al conflicte per tal de transformar l'esdeveniment en una experiència aventurera, dramàtica i formativa.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 20-21.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 40, i Corpus Documental, p. 279.

#### 2.2.4. *Adaptaciones de la métrica clásica*

Les *Adaptaciones de la métrica clásica*<sup>1</sup> representen la contribució teòrica més rellevant que s'hagi mai fet a l'Estat Espanyol a una poètica carducciana, o potser seria més exacte dir a una mètrica carducciana. En l'entorn hispànic només la superaria, a Mèxic, *La métrica latinizante* de Tarsicio Herrera Zapién.<sup>2</sup> Motiu del llarg article és l'èxit que han tingut a Catalunya les *Horacianes* de Costa i Llobera. És l'èxit d'un llibre que respon a l'estètica d'Estelrich i en el qual Estelrich ha influït. És —també— l'èxit que ell no ha aconseguit, i s'ha esdevingut en un marc i en una cultura, el de la Renaixença catalana, en el qual ell no ha volgut participar. Estelrich, però, s'alça per damunt de possibles prejudicis i enveges i aprofita la tribuna que té a la «Revista Contemporánea» per celebrar amb entusiasme el triomf del seu amic, per promocionar aquest triomf en àmbit espanyol i per fer una gran apologia de la mètrica classicitzant i del moviment panllatinista posant-se sota el paraigües de l'autoritat d'altres dos vells companys, Juan Valera i Menéndez Pelayo, constantment esmentats al llarg de l'assaig, sigui amb motiu del record dels anys universitaris a Madrid, de l'oda *A Carmen Valera*, dels estudis mètrics de Menéndez o de la carta del mateix Menéndez acusant recepció de les *Horacianes*. Tot i que en aparença el tracte és d'igual a igual, els dos autors perifèrics, menys coneguts, compten així amb els auspicis de dues personalitats consolidades. En tot moment queda clar, d'altra banda, que l'amistat és personal i literària, és a dir, que comparteixen uns gustos i una poètica ben determinats.

Quin coneixement de Costa devia tenir el lector de la revista? Estelrich el presenta com un gran valor internacional, però la subtil diferència que fa entre la seva fama a Catalunya i les alabances que ha rebut a Castella per part d'uns quants intel·lectuals demostra que la hipèrbole sobre la fortuna del pollencí apunta més cap a allò que hauria de ser que no pas cap a allò que és. En tota la sèrie d'articles l'estratègia és, d'alguna manera, la de parlar de Costa com si tothom el conegués perquè tothom l'hauria de conèixer.

Estelrich comença traduint el pròleg de les *Horacianes*, on Carducci és vilment silenciats, o camuflat rere un genèric «novell hel·lenisme italià».<sup>3</sup> La sèrie d'articles d'Estelrich servirà, entre d'altres coses, per a desfer aquesta injustícia: el principal model de Costa és Carducci, i Costa ha volgut emular aquí l'operació que ha fet Carducci a Itàlia. Els articles van tenir, des d'aquest punt de vista, un valor inestimable, perquè, tot i que no acostumen a ser gaire citats, han marcat tota la crítica costailloberiana, que ha anat repetint les afirmacions d'Estelrich, a qui s'ha d'agrair que tingués la deferència de donar el seu testimoni de primera mà sobre la gestació de les *Horacianes*. Va maximitzar massa, empès pels seus gustos, la filiació italiana del llibre? El que és indiscutible és que Costa l'havia minimitzada.

En el repàs de la producció anterior del poeta sorprèn la poca atenció dedicada a les *Líricas* castellanés. Estelrich hi detecta, sí, per primer cop, la influència carducciana, i el considera el segon llibre més important de l'autor, però el liquida força de pressa. Frisa per arribar a les *Horacianes*, i potser també per deixar enrere aquells episodis on ell ha intervingut menys. Si cap al 1878-1879 Valera va posar a les seves mans les *Odi barbare* i això desencadenà tot l'afer de l'*Oda a Horaci*,<sup>4</sup> el 1900 els mateixos protagonistes van encendre el ble del llibre definitiu de Costa amb les alcaiques carduccianes de l'oda en honor de la filla de Valera, oda sobre la qual el mateix Valera va fer unes observacions a Estelrich per carta. Tot i que el lligam amb les *Horacianes* no queda gaire clar, s'entén que Costa, que era al corrent de tot això, va optar per seguir la mateixa via. La comparació entre l'estrofa asclepiadeoglicònica de *Vora una font* i la d'*In una chiesa gotica* confirma, per a Estelrich, que el seu amic no parteix només d'Horaci i de la literatura llatina.

Al final del primer lliurament de la sèrie, l'autor abandona l'actitud de documentalista per agafar per un moment la de polemista. Abandona, també, el passat recent per parlar del futur i del

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 49-62. Vegeu una ressenya de l'assaig a «Empori», vol. I, númm. 1-5, gener-maig 1907, p. 44.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 472.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 91-93.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, pp. 76-80.

passat llunyà. Pel que fa al futur, les innovacions mètriques de Costa poden ser un bon antídote contra els desgavells del Modernisme. L'atac es repetirà en els capítols posteriors, amb imputacions a la perniciosa influència francesa, i és fet en termes molt negatius. Estelrich no es tanca a cap innovació, però sempre que la innovació respongui a un ordre i a una disciplina, i, malgrat que procuri d'abstenir-se'n, se li escapa de tant en tant l'esperit preceptista. Allò que no li agrada són «las formas amorfas», la «métrica sin posible clasificación», la renúncia —s'entén que per incapacitat o per mandra— a «la disciplina y técnica artística de la palabra sujeta a ritmo y medida»,<sup>1</sup> en definitiva, el vers lliure o les primeres llibertats que portaven cap al vers lliure i que ell ja començava a entreveure en el romanticisme, amb el qual és menys abrandat però també crític, sense estalviar ni tan sols Bécquer.

Pel que fa al passat llunyà, recorda que l'adaptació de la mètrica clàssica no neix amb Carducci i Costa, sinó que té molts altres antecedents en la història literària de les llengües modernes. D'aquesta manera, disminueix una mica el mèrit dels seus dos ídols, però en realitat el seu propòsit és furnir-los d'una tradició —una tradició sovint oblidada que ell decideix de treure a la llum— i reivindicar el paper de la literatura castellana dins d'aquest passat. S'ocupa molt poc dels traductors internacionals d'Horaci i se'n va a buscar, en els preceptistes castellans dels segles XV-XVI, propostes anticipadores de les de Carducci, que troba, una mica forçadament, en Nebrija i en el Pinciano. Concloure, del fragment de Nebrija, que proscriu la rima és tibar una mica massa la cita, i el Pinciano proposa prescindir de la quantitat, no pas substituir-la per l'accentuació. Més endavant, a propòsit de l'hendecasil·lab, Estelrich defensa que, tot i que va ser importat d'Itàlia, ha donat millors fruits en castellà que en italià.

El gruix de l'assaig s'atura en la història de cada metre o estrofa. Concretament és dedicat un capítol a: l'hexàmetre, el pentàmetre, l'estrofa safoadònica, l'estrofa de Francisco de la Torre, l'alcaica, l'asclepiadeoglicònica i el dímetre i el trímetre iàmbics. Carducci els ha conreats tots; Costa tots excepte els dos primers, dels quals Estelrich parla perquè s'hi sent obligat: del pentàmetre ho fa breument, en un to molt neutre, però sobre l'hexàmetre escriu set pàgines en les quals ostenta el seu disgust per tots els exemples i totes les estratègies d'adaptació que s'han provat des del Pinciano i Villegas fins als traductors francesos de l'Eneida o el mateix Carducci. Acaba complaent-se pel fet que Costa no l'hagi assajat.

Expressa alts nivells d'aprovació, en canvi, per la llarga i densa collita espanyola i italiana d'estrofes sàfiques, amb el punt d'inflexió que significà l'oda *Al Céfitro* de Villegas. També, és clar, per l'estrofa de Francisco de la Torre, producte autòcton al creador del qual no escatima elogis, fins al punt d'erigir-lo, mitjançant un *clin d'œil*, en model i exemple de l'escola neopagana que ell i els seus amics han activat: «Con alma de artista comunicó a sus estancias el sabor de *odre viejo* con sentimiento propio e inspirado».<sup>2</sup> Considera desvirtuadors els qui han conreat l'estrofa de la Torre amb rima, i fa palesa alguna reticència envers Cabanyes, en el qual veu més una promesa que no una realitat. El punt més discutible del capítol, però, és aquell en què salta d'Espanya a Itàlia per dir que allà també hi era coneguda, l'estrofa de la Torre, tot aportant —però— només un exemple, Carducci, del qual cita *Fantasia*. Certament, tal com constata Estelrich, l'única diferència entre el sistema mètric d'aquesta oda i l'estrofa de la Torre rau en els finals esdrúixols. Això planteja, però, una pregunta òbvia: Carducci la va importar d'Espanya? Estelrich no ho afirma pas; opta, amb molta cautela, per una breu formulació de compromís i per callar, és a dir, per no afrontar la qüestió. Li agradaria —intuïm— poder dir-ho, però sospita que no és una hipòtesi versemblant. En efecte, deixant de banda possibles influències italianes que hagués pogut rebre al segle XVI Francisco de la Torre, i tenint en compte l'escassa regularitat accentual tant de la seva estrofa com de *Fantasia*, només cal, en realitat, mirar-se l'estructura llatina de l'asclepiadeu (— — — u u — // — u u — u u) i del gliconi (— — — u u — u u) per adonar-se de com era fàcil, a l'hora d'adaptar l'estrofa asclepiadeoglicònica, decidir de convertir el primer en un hendecasil·lab i el segon en un heptasil·lab.

<sup>1</sup> J.L. Estelrich, *Adaptaciones de la métrica clásica*, «Revista Contemporánea», agost del 1906, pp. 163-164. Cf. Corpus Documental, p. 52.

<sup>2</sup> J.L. Estelrich, *Adaptaciones de la métrica clásica*, «Revista Contemporánea», desembre del 1906, p. 659.

El màxim entusiasme del metricista se l'enduu, però, l'estrofa alcaica, que ha gaudit d'adaptacions a les literatures italiana o alemanya, però que ha trigat —es plany— a arribar a la literatura castellana. Un sol cas aïllat, el del Pare Victorio Giner (1811-1864), precedeix el poema *A Carmen Valera* del mateix Estelrich, basat en el model de Carducci i inspirador al seu torn de les alcaiques de Costa.

Menys partidari es mostra de l'asclepiadeoglicònica, per la qual entén no l'estrofa de *Fantasia*, sinó la més restrictiva d'*In una chiesa gotica*. Deixa clar que, per bé que el vers asclepiadeu (i vol dir el decasíl·lab cesurat sense rimar) es conegués des de Moratín, l'estrofa en conjunt arriba, també en aquest cas, de la mà de Carducci, el qual sí que comptava amb alguns precedents a Itàlia. La practica poc el mateix Carducci, atesa la seva dificultat: tres decasíl·labs cesurats amb tots els hemistiquis esdrúixols, i un heptasíl·lab final també esdrúixol. Costa la imita a *Vora una font*, i Estelrich n'aplaudeix l'esforç i el resultat, però subratlla els *tours de force* que ha hagut de fer el poeta per superar el repte dels esdrúixols. Si no dubtava a fer-li propaganda a l'estrofa alcaica, tampoc no dubta a excloure una generalització, tant en castellà com encara més en català, d'aquesta altra estrofa. Els esdrúixols, però, són un ingredient important en totes les adaptacions de mètrica clàssica, així que, si algú no havia entès que la condemna d'Estelrich només afectava l'estrofa asclepiadeoglicònica, el capítol següent, sobre el dímetre i el trímetre iàmbics, conté una decidida rèplica, sostinguda amb un llarg reguitzell d'exemples, contra els qui, inclòs Menéndez Pelayo, neguen importància a l'esdrúixolisme en la tradició de l'heptasíl·lab i l'hendecasíl·lab castellans. De fet, fora d'un breu paràgraf inicial, el capítol no s'ocupa ni poc ni gaire dels dímetres i trímetres de Costa.

Quatre pàgines finals de conclusió són coronades per la carta que Menéndez Pelayo escrigué a Costa arran de la recepció del llibret. Com el mateix Costa i com Estelrich, també Menéndez destaca, per damunt de totes les provatures, les alcaiques, però, si el primer paràgraf de la carta se ceneix als mateixos continguts de l'assaig, el segon fa el que Estelrich no ha fet en cap moment: vincular la mètrica a una poètica de conjunt que es defineix per «una onda de afectos cordiales y de grandes ideas», per un «casto y reposado sentimiento de la belleza antigua», per una «diáfana visión de la naturaleza», per una «noble y altiva dignidad del pensamiento», per una «suma distinción y sabor exquisito». L'elevació dels adjectius no té un sentit simplement superlatiu, sinó que indica un registre i una actitud que Estelrich només en alguns moments escadussers és a punt de copsar: «significará maciza cultura y noble y levantada aspiración de poesía!».<sup>1</sup> Quan discuteix l'estrofa asclepiadeoglicònica de *Vora una font*, el mallorquí es fixa en les dificultats, no en els efectes. Cita els *Singlotes poètics* de Pitarra per tal d'il·lustrar la gran quantitat de monosíl·labs que té el català i que el fan poc apte per a una estrofa tan farcida d'esdrúixols, sense entrar a considerar els objectius íntimament antipitarrescs de provatures com les de Costa.<sup>2</sup> Constata i defensa que el català busqui la seva mètrica pròpia, però no va més enllà: escriu un assaig estrictament tècnic.

### 2.2.5. El *Carducci* de l'Editorial Cervantes

Les aficions germàniques no van aconseguir d'apagar l'italianisme estelrichià, revifat periòdicament per estímuls com la publicació de les *Horacianes* o, més endavant, l'establiment de nous contactes amb Itàlia. Des de Cadis, el 13 d'octubre del 1908 Estelrich escriu a Menéndez: «Para Mele he de escribir en cuanto pueda un artículo de las influencias de Carducci en España, y de la estrofa manzoniana otro.»<sup>3</sup> El 27 de febrer de l'any següent, també des de Cadis: «Eugenio Mele me pidió algunos datos sobre influencias de Carducci en España, y al recogerlos he formado un artículo que te enviaré para que ahí se publique en alguna revista, si te parece bien.»<sup>4</sup> No en

<sup>1</sup> *Ibid.*, gener del 1907, p. 21. Cf. Corpus Documental, p. 61.

<sup>2</sup> J.L. Estelrich, *Adaptaciones de la métrica clásica*, «Revista Contemporánea», gener del 1907, pp. 18-21. Cf. Corpus Documental, p. 60.

<sup>3</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. XIX, 1989, p. 525.

<sup>4</sup> *Ibid.*, vol. XX, 1989, p. 121.

sabem res, d'aquest article, però sí que sabem que les dades van arribar a Mele, professor napolità de l'entorn de Croce i enèsim corresponsal de Menéndez Pelayo, autor —en el decurs de l'any 1910— de *Per la fortuna del Carducci in Ispagna*, publicat a «La Critica», i de la sèrie d'articles *La poesia barbara in Spagna*, publicada a «La Cultura». L'autoria del primer d'aquests treballs seria més just atorgar-la a Estelrich, perquè Mele comença declarant al lector que mig li traduirà mig li resumirà l'escrit que ha rebut del mallorquí: un seguit de notícies principalment de traduccions carduccianes al castellà,<sup>1</sup> acompanyades d'algunes mostres i de poques consideracions crítiques, especialment negatives envers Manuel del Palacio i envers les odes publicades a «Revista Contemporánea» per Jacinto Avitrano i Adalmiro Montero. *La poesia barbara in Spagna*, dedicat «all'amico Don Juan Luis Estelrich», sí que és un estudi de Mele, molt centrat en les provatures en mètrica llatinitzant del mateix Estelrich i de Costa.<sup>2</sup> El 21 de gener del 1910 Costa i Llobera havia enviat versos seus al napolità, que li havia contestat el 9 de febrer: «Sono veramente grato al comune amico D. Juan Luis Estelrich d'avermi fatto conoscere un amico come Lui».<sup>3</sup> Per la seva part, Antoni Rubió, que el 19 d'octubre del 1901, en rebre les *Poesías* d'Estelrich, havia aplaudit «la oda asclepiadea (!) dedicada a Carmen Valera, excelente imitación de Carducci»,<sup>4</sup> tornarà a recordar ara aquella composició en rebre segurament l'opuscle en què Mele va agrupar, el mateix any 1910, els articles publicats a «La Cultura»: «Tengo también el trabajo de E. Mele sobre la poesía *barbara* (¿es así?) en España, donde se te cita como uno de los más ilustres contaminados. Díganlo si no tus asclepiadeos (??) a Carmen Valera. Olé!!!»<sup>5</sup>

Encara del 1910 és una altra dada, registrada al diari de Costa i Llobera, que no concerneix Carducci però sí l'evolució de l'Estelrich italianista: «11 juliol 1910: Carner se despedeix. Estelrich visita. Llitx article. Llegim Pascoli!!!»<sup>6</sup> El 15 de novembre del 1912 Mele publicarà al diari romà «Il Giornale d'Italia» un article titulat *Giovanni Pascoli in Ispagna*, en què descobrim que Joan Lluís Estelrich ja ha fet, en efecte, aquesta nova i important adquisició. L'article ofereix algunes mostres de versions pascolianes de l'infatigable traductor mallorquí: «Uno dei più noti tra i poeti spagnuoli viventi, Juan Luis Estelrich, che con le sue belle traduzioni ha reso popolari in Ispagna molte *Odi barbare* del Carducci e moltissime liriche di poeti nostri antichi e moderni, intende ora a propagare la conoscenza di Giovanni Pascoli tra i suoi connazionali».

Tot seguit es produeix un buit, en les dades que ens faciliten els epistolaris, fins al 15 de març de 1921, dia en què Rubió escriu a Estelrich: «Admiro tus ensayos de metrificación bárbara».<sup>7</sup> La frase, tota nua, es presta a diverses lectures, però diríem que s'ha de vincular no a les velles provatures de *Poesías*, sinó al volum *Carducci* publicat a Barcelona per l'Editorial Cervantes calculem que entorn del 1920. Estelrich era considerat una autoritat en Carducci i en la primera recepció de Carducci, i per això van acudir a ell primer —ja ho hem vist— Eugenio Mele, més endavant els responsables de l'Editorial Cervantes i segurament també Joan Estelrich. Algunes de les informacions de la *Bibliografia Carducciana* del 1921 (per exemple les que afecten Roberto de Narváez i Martí Miquel)<sup>8</sup> sembla que només poden procedir de les recerques de Joan Lluís posteriors a les antologies, cosa que ens duria a pensar que Joan no va desapropitar l'ocasió de fer-li una sèrie de consultes, per bé que el paràgraf que li dedicà a ell concretament és força escàs i molt asèptic. Els qui no hi ha dubte que van recórrer a ell van ser els responsables de l'Editorial Cervantes (el mateix Fernando Maristany?) a l'hora de preparar el volum dedicat a Carducci de la

<sup>1</sup> Després les incorporarà Joan Estelrich en la seva *Bibliografia Carducciana*, citant Mele i aclarint que *Per la fortuna del Carducci in Ispagna* resumeix «una informació de Joan Lluís Estelrich» (cf. Corpus Documental, pp. 189-190), cosa que ens fa sospitar que aquest darrer no va publicar la seva recopilació de dades sinó a través de l'article de l'estudiós napolità.

<sup>2</sup> Posteriorment aquest article ha estat analitzat en profunditat per Miquel Batllori, cf. Corpus Documental, pp. 226-230.

<sup>3</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 199n.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 512.

<sup>8</sup> Cf. Corpus Documental, p. 187.

col·lecció «Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas». Una nota d'agraïments deixa constància de les fonts a les quals s'ha acudit, entre les quals l'«*Antología de poetas líricos italianos*, por Juan Luis Estelrich». En realitat, però, si observem el contingut del volum, constatem que els seus anònims curadors van anar a totes dues antologies d'Estelrich —també a la del 1891— i van posar-se directament en contacte amb ell, perquè del traductor mallorquí no sols editen *Panteísmo* i *Santa María de los Ángeles* (1889), sinó també *Primo vere* i *Llanto antiguo* (1891) i altres dotze peces que converteixen Estelrich —de llarg— en el principal traductor del volum (setze de les trenta-dues traduccions totals) i el volum en la més rica mostra de traduccions estelrichianes del poeta de Valdicastello. A les velleses, doncs, Estelrich va veure premiada, amb tota justícia, la seva llarga fidelitat a l'escriptor toscà amb un ben merescut protagonisme dins un volum exclusivament carduccià que gaudiria d'una difusió comercial, a Espanya i a Llatinoamèrica, que no havia tingut cap de les seves empreses anteriors, circumscrites a una circulació més aviat limitada a Mallorca i, fora de l'illa, als *addetti ai lavori*. Només queda el dubte de saber si les dotze traduccions inèdites van ser traduïdes expressament per al nou volum, en una revifalla de carduccianisme provocada per l'estímul extern, o bé havien estat realitzades anteriorment per iniciativa pròpia i desades en un calaix.

De les quatre traduccions no inèdites, tres presenten, respecte a les publicacions anteriors, només alguna variant en la puntuació, potser no d'autor sinó d'editor. Una, *Primo vere*, és reescrita gairebé de cap a peus. I els dotze inèdits són: *A la rima*, *Al soneto*, *El soneto*, *Justicia de poeta*, *A un asno*, *Preudio*, *Ante las termas de Caracalla*, *Ideal*, *A la mesa del amigo*, «*Vere novo*», *Egle* i *Despedida*. Estelrich no es mou de *Rime nuove*, a les quals pertanyen els cinc primers, i de les *Odi barbare*. En conjunt, doncs, sumant poemes nous i vells, la seva aportació al volum és de vuit 'rimes noves' i vuit 'odes bàrbares'. Ell mateix es cuida d'aconseguir, doncs, per a aquesta antologia, allò que hauria volgut i que no havia acabat d'aconseguir trenta anys abans en la seva: que les *Odi barbare* hi anessin ben representades. Més estrany és, però, que Estelrich es limiti, al llarg de tota la seva trajectòria, a dos reculls (tres si comptem que les odes les va conèixer almenys en dues tongades: *Odi barbare* i *Terze odi barbare*).<sup>1</sup> A la carta de Costa del 1899 que hem citat més amunt, sembla que haguem d'entendre que ha llegit *Rime e ritmi* (o només en té notícia?).<sup>2</sup> Els vuit poemes de *Rime nuove*, a més a més, pertanyen tots a les tres primeres seccions del llibre (llibres I-III), cosa que implica un rebuig, per exemple, envers les llegendes històriques (llibre VI) o envers els sonets de *Ça ira* (llibre VII). Una altra limitació —comprensible en un traductor mètric, però limitació al capdavant— la marca l'extensió de les composicions: Estelrich busca sempre poemes breus, també a *Odi barbare*, on només els trenta-dos versos d'*Ideal* i els quaranta d'*Ante las termas de Caracalla* (a *Rime nuove* tenim els seixanta-cinc d'*Alla Rima*) il·lustren l'ampli cop d'ala que fan les odes carduccianes més arquetípiques.

Entre els inèdits estelrichians del volum *Carducci* ben bé la meitat són textos metaliteraris: *A la rima*, *Al soneto*, *El soneto*, *Justicia de poeta*, *Preudio* i *Despedida*. L'oda *A la rima* fa un viatge en el temps acompanyant la rima des dels seus orígens populars, en les danses que els camperols ballaven després de la feina, fins a l'èpica francesa i espanyola, la lírica provençal i finalment la *Divina Comèdia*. El viatge pròpiament dit es descabella de l'estrofa tercera a la novena. És emmarcat per dues estrofes inicials, que destaquen la versatilitat de la rima, conreada tant en l'àmbit culte com en l'àmbit popular, tant per a cantar el passat com el futur, i per dues estrofes finals on el 'jo', que no havia fet acte de presència fins aquí, s'identifica com un poeta que li és rebel però no per això deixa de venerar-la i de conrear-la. Les estrofes inicials i finals comencen amb la salutació llatina d'aquell qui, des d'un classicisme que l'ha portat a la metrificació bàrbara, homenatja l'element que d'una manera més clara és deixat de banda en aquesta metrificació i que, en canvi, més distingeix la mètrica romànica. L'oda es publicà per primer cop el maig del 1877 a «*Nuova Antologia*», com a resposta a un assaig que contra la rima havia publicat en aquella revista el crític Domenico Gnoli (*La rima e la poesia italiana*). Aquell mateix any, Carducci la posà com a cloenda de la primera edició d'*Odi barbare*, que és on Estelrich la degué llegir per primera vegada,

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 41.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 41.

abans de retrobar-se-la al pòrtic de les *Rime nuove* del 1887. Carducci, fidel al seu esperit polèmic, surt, doncs, al pas dels qui són massa papistes dins el mateix carduccianisme. Ell, en efecte, va alternar sempre mètrica bàrbara i mètrica tradicional, i el darrer llibre, *Rime e ritmi* (1899), proclama des del mateix títol la doble pràctica.

No és estrany que, a banda de Giner de los Ríos, que tradueix senceres les tres primeres seccions de *Rime nuove*, prenguessin la decisió de traduir *Alla Rima* dos traductors de poesia especialment interessats en temes mètrics: Estelrich i el doctor Luis Marco, metge madrileny amb aficions literàries, molt actiu a les revistes durant la darrera dècada del segle XIX amb articles, producció original (sobretot sonets) i traduïda (Mérimée, Zola, Leopardi...)<sup>1</sup>

Conseqüentment amb els seus interessos, tots tres traductors d'*Alla Rima*<sup>2</sup> van respectar rigorosament la mètrica original, cosa que té el seu mèrit: onze estrofes de sis versos, el segon i el cinquè tetrasíl·labs, els altres octosíl·labs, amb rimes consonants totes planes segons esquema 'aabccb'. El màxim de llibertat que es permeten Estelrich un sol cop, a la primera estrofa, i Giner de los Ríos set vegades, és el de fer un final agut en comptes de pla. Les rimes, en general, compliquen la feina més que no pas la mesura sil·làbica, car en un text com aquest, llarg i amb consonàncies a tots els versos, obliguen el traductor a distanciar-se contínuament de la terminologia original. Sense comptar alteracions morfològiques, el nombre de paraules en rima que, de les 66 originals, els diversos traductors mantenen és força similar: 30 Marco, 38 Hermenegildo Giner de los Ríos, 32 Estelrich. No cal dir que la majoria són les mateixes, i que el centre d'interès de l'anàlisi s'ha de focalitzar en les decisions que prenen a la resta dels casos. Luis Marco opera sobretot en el sector dels adjectius, traient-ne, posant-ne, substituïnt-ne. El seu llistat alternatiu és: «rapaci» / «traviesos» (8), «lieta» / «juguetona» (13), «vasti» / «fuerte» (15), «sereno» / «amena» (15), «gran» / «alto» (30), «irta» / «ruda» (32), «fiel» afegit (33), «balda» / «altivas» (36), «bella» i «snella» / «valiente» i «esplendente» (37-38, complementant altres substantius), «dolci e soli» / «amadores» (41), «felice» / «gran» (56), «combattuta» / «fiero y rudo» (58), «sacra e diletta» / «Bendición te dan secreta» (63). D'eliminacions en fa ben poques: «bella» (1), «gran» (28), «austero e pio» (51). Si a les primeres estrofes Hermenegildo Giner de los Ríos converteix la rima en una noia frívola i seductora,<sup>3</sup> Marco en fa més aviat una nena juganera. El principal defecte d'aquest *incipit* —i segurament de tot el poema— és, però, la traducció de «trovatore» amb «juglares» (3), que anul·la l'oposició entre poesia culta i poesia popular. La pèrdua del pol culte té una continuació o un correlat en l'enriquiment del camp semàntic èpic, o del costat més salvatge del camp semàntic èpic, que s'observa en la bateria d'adjectius («ruda», «valiente», «esplendente», «fiero y rudo») i en algun substantiu («alaridos» per a «virtudi», 21). Com a element atenuatiu només constatem «harmonía» al vers 28, mentre que es perden diversos adjectius que haurien pogut exercir aquesta funció: «austero e pio» en l'estrofa dedicada a Dante i «snella» i «dolci» en l'estrofa dedicada als provençals, on, a més a més, els jardins («verzieri») desapareixen a favor del terme menys líric «vates» (43). Encara més significativa, a l'estrofa de Jaufré Raudel, la transformació dels llavis de la comtessa en «la lucha que no cesa» (48).

Aquesta rima que és entremaliada i juganera es mou, doncs, en ambients rudes i és cantada per joglars, per ànimes populars, per forts segadors, per guerrers sanguinaris, per «vates» tolosins, per moribunds lluitadors i, finalment, per un jo «rebelde fiero y rudo». La repetició de «rudo» als versos 32 i 58 és una de les poques relaxacions mètriques que es concedeix Marco, però no passa desapercebuda. El participi «combattuta» de l'estrofa italiana és ambigu, pot ser 'combattuta da me' o —com acostumen a entendre els exegetes, que hi llegeixen una al·lusió a l'assaig de Domenico Gnoli— 'da altri'. Tant se val, perquè Marco resol aquest adjectiu que complementava la rima amb dos adjectius que complementen el «rebelde» i posen el 'jo' en consonància amb els subjectes èpics i populars de les estrofes anteriors. També permeten de fer aquesta associació els versos originals,

<sup>1</sup> El 1891 signà a «Revista Contemporánea» (15 d'abril i 30 de juliol) l'article *Nuestros políticos poetas* on, a banda de demostrar els seus coneixements de poesia italiana, comentava en profunditat l'estudi d'E. Benot *Versificación por pies métricos*, publicat l'any anterior a «La España Moderna».

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 259-261.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 369-370.



en els quals és més present —però— el debat mètric, debat que en la traducció de Marco, on «fiero y rudo» es fan sentir tant o més que «rebelde», passa a un segon terme. De la imatge pública de Carducci es veu més aquí el vat agre i lluitador que no pas l'autor d'odes classicistes sense rima: un bàrbar en el sentit convencional més que no pas carduccià de la paraula. El «secret» de l'estrofa següent sí que agafa tot el seu sentit si entenem que la producció més coneguda del 'jo' és la que no fa rimes, però intuïm que Carducci mai no hauria relegat la producció rimada a activitat semiclandestina, i aquest element, en qualsevol cas, no equilibra la balança, decididament inclinada de la banda de la sageta en detriment de la flor, de la banda de la rudesia popular i guerrera en detriment de la lírica culta. Tot plegat —aclarim-ho— desenvolupat amb un estil perfectament i impecablement culte, el mateix que utilitzava Marco en la seva producció, d'una retòrica més enganxosa que la de Carducci i empitjorada per tocs de moralina, defectes que es perceben menys en les seves versions («fiel», 33), contrarestats pels autors que traduïa.

Confirma aquest judici qualitatiu el fet que la traducció que acabem de comentar no fos superada ni per Giner de los Ríos ni per Estelrich. En el text del mallorquí, correcte en línies generals, ensopeguem de tant en tant amb frases que produeixen un efecte estrafolari. No són solucions fàcils com les de Giner de los Ríos, però sí enganyadores per al lector. Es localitzen sobretot en l'ús de la sintaxi verbal: «Te comparte / Y persigue el trovador» (2-3); «Y rebotas / Del pueblo al intenso amor» (5-6); «entraste / En vasto pecho en desvelo» (14-15); «El montante quebrantando / de Rolando» (25-26); «Date traza / De serme sacra y aceta» (62-63). Ja ho hem comentat a propòsit de la seva producció original: són aquells usos lingüístics de gust ranci que, tractant-se de traduir Carducci, podrien ser aplaudits si Estelrich poués més sovint les seves formulacions en la tradició castellana i optés menys per confondre l'alta retòrica amb una flexibilització de la sintaxi oberta a l'arbitrarietat i a la pèrdua de propietat en el discurs. *A la rima* de Luis Marco demostra, comparativament, com es podia utilitzar un estil culte sense necessitat de recórrer a aquests expedients.

Dit això, observem ara les alternatives presentades per Estelrich: «zampilli» / «rebotas» (rebotas?, 5); «rapaci» / «en los excesos» (8), «canoros» (afegit, 16), «orribile» i «virtudi» / «los hechos rudos» (19-21), «notte e giorno» / «eterno» (29), «nera» / «fiera» (32), «balda» / «grandes» (34), «bella» i «snella» / «arrogante» i «abundante» (complementant un altre substantiu, 37-38), «dolci e soli» / «más cantores» (41), «ardente» / «profundo» (47), «bella imperatrice» / «prepotente diosa» (55), «combattuta» / «seguda» (59), «diletta» / «aceta» (63). Emergeixen, del llistat, tota una sèrie de termes («excesos», «rudos», «arrogante», «prepotente») que es presten a una interpretació ambigua, tant negativa com positiva, i que curiosament són tots susceptibles d'una crítica ètica. No tomben, certament, l'elogi de la rima, però en alguns moments (primeres estrofes) poden fer dubtar de la intencionalitat del poema. És com si Estelrich hagués decidit, sí, traduir la composició, però a l'hora de la veritat la seva adhesió a la mètrica bàrbara l'hagués frenat i li hagués impedit de ser incondicional en l'entusiasme laudatori. A la darrera estrofa, és el rebel bàrbar el qui dóna flors i sagetes a la rima, i és la rima la que s'ha d'esforçar a ser-li «sacra y aceta», mentre que a l'original el 'jo' ho afirma, que la rima li és «sacra e diletta», i li demana a ella les flors i les sagetes.

Que a Estelrich se li noti la preferència per la mètrica bàrbara enfront de la rima no treu, és clar, que, per damunt de tot, com hem observat a les *Adaptaciones de la métrica clásica*, valori la mètrica enfront de la no-mètrica, o —dit d'una manera més precisa— el rigor enfront de la negligència. No podia, doncs, deixar d'estar d'acord amb els atacs de Carducci als enemics del sonet, poetitzats a *Al sonetto*, un text que hauria tingut plena raó de ser en el context de la 'batalla del sonet' lliurada dins la literatura catalana al començament del segle. No sabem del cert quan el traduí Estelrich, ni ens consta que es referís mai a la 'batalla' esmentada, però pocs dubtes tenim sobre la posició que hi hauria adoptat.

En *Al sonetto* la majoria de les paraules-rimes són transvasables al castellà, i van aprofitar aquesta circumstància tant Estelrich com l'altre traductor, Giner de los Ríos,<sup>1</sup> amb variacions poc allunyades del terme italià, algunes compartides per tots dos («superiores» per a «migliori» al segon

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 262.

vers i el canvi de temps verbal als versos 9 i 12), d'altres només practicades per un d'ells: «fácilmente» per a «levemente» al vers 1 en Giner de los Ríos, «fulgores» per a «resplandores» (5) i «desfrena» per a «desenfrena» (13) en Estelrich. L'adjectiu «lente» (6) i l'adverbi «fuori» (8) eren els únics termes que per força requerien una manipulació profunda. Per al primer tots dos van optar —era l'opció fàcil, però estilísticament la més pobra— per un altre adverbi en '-mente', Hermenegildo «lentamente», Estelrich «duramente»; per al segon Hermenegildo afegí «y colores», Estelrich substituï «trarne vita fuori» per «le da ardores». Rítmicament tots dos traductors van fer una feina impecable, amb accents de sisena a pràcticament tots els versos tal com els fa Carducci. Estelrich no comet les deficiències discursives de Giner de los Ríos,<sup>1</sup> car manté la sintaxi original del primer tercet, i al segon, tot i que també es desvia de la conjunció «onde» traduint-la amb una adversativa, té la precaució d'eliminar l'adversativa «Ma» del vers anterior. Si Giner de los Ríos es devia recolzar en les notes de la seva edició italiana per resoldre el vers 11, Estelrich les devia fer servir per transformar el «rio corrente» del vers 4 en el Sorga provençal. Al vers 12, en canvi, va optar, curiosament, per suprimir tot esment de Virgili («Maro») i per reduir els dos autors al·ludits, Milton (el Virgili anglès) i Camões (el Virgili portuguès), a un de sol, repetint l'adjectiu «épico» del vers cinquè. És molt improbable que les notes no l'informessin d'aquests referents o que ell no els sabés identificar. Tampoc no creiem que volgués ajudar el lector, tot i que certament «el épico luso» és molt més explícit que «il lusiade Maro». Diríem que allò que el va condicionar va ser més aviat l'ús i la sintaxi del verb en rima «complace». Potser va pensar que, al capdavant, Anglaterra ja quedava prou representada amb Shakespeare i que la referència a Virgili quedava implícita en el posterior esment a Bavio, el seu enemic.

Emblemàtica de les diferències de to que marquen el carduccianisme d'Estelrich i el de Giner de los Ríos és la solució del segon vers: tots dos sintetitzen «mondi altri migliori» en «mundos superiores», però, no podent traduir literalment «pensier» a la primera part del vers, l'un baixa gairebé al col·loquialisme amb «magín» i l'altre fa una frase de ressons platònics amb «idea». No menys interessant, a títol comparatiu, és que, al vers sisè, quan tots dos opten per allargar l'adjectiu final en un adverbi en '-mente', Estelrich aconsegueixi de recollir tant «aspre» com «lente» i prengui la iniciativa d'atorgar la posició de rima al primer («y lento y duramente»), que és el que, en canvi, Giner de los Ríos («y lentamente») elimina. El barceloní esborra gairebé del tot, en la seva versió, el camp semàntic de la lluita i la sofrença del treball artístic; Estelrich el manté i fins i tot el potencia amb aquest canvi d'ordre i reforçant «pugnò», al vers vuitè, amb l'addició de «vence». Estelrich és sensible al temperament turmentat de Tasso i Miquel Àngel, i la seva defensa del sonet —*mutatis mutandis*, de la mètrica bàrbara— insisteix, com hi insistien els parnassians de l'època de la 'batalla', en l'assoliment de la victòria mitjançant la imposició d'un esforç. A Giner de los Ríos això li és aliè. Amb una mica de malícia, podríem anar més enllà i concloure que el grau de consciència de l'esforç és proporcional, en l'un i en l'altre, al mateix grau de l'esforç que esmercen en la traducció dels sonets carduccians.

*Il sonetto* segueix la mateixa estructura del poema anterior, tres estrofes d'elogi històric, aquí concentrades en autors italians (Dante, Petrarca, Tasso, Alfieri, Foscolo), i una estrofa final programàtica i militant en la qual irromp el 'jo', aquí un 'jo' que proclama la seva fidelitat als pares literaris i la seva voluntat d'innovar en la línia que ells van marcar, encara que treballi en solitud i ningú no se l'escolti. Tan o més agònic és, doncs, que *Al sonetto*, i és llàstima que ni Estelrich ni Giner de los Ríos ni Carlos López Narváez<sup>2</sup> no aconseguissin recollir més literalment el «memore innovo» del darrer vers, tan emblemàtic de la dialèctica entre innovació i tradició. Giner de los Ríos desactiva l'oxímoron, «recuerdo evoco», com si el 'jo' es resignés a ser un poeta arqueològic. Estelrich sintetitza d'alguna manera la crida al passat i la potencialitat de futur en el verb «invoco», i també compensa una mica la pèrdua de l'«innovo» quan tradueix al present els verbs en rima dels quartets, per bé que la maniobra devia obeir a altres intencions (defugir les rimes masculines) i crea una alternança entre els presents i els dos pretèrits perfets (1 i 9) que no acaba d'encaixar del tot.

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 370.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 263. La versió de l'escriptor colombià Carlos López Narváez és consultable a: <http://amediavoz.com/carducci.htm>.

Tornant a la darrera estrofa, Estelrich entén «di» com plural de 'dio' —també López Narvéz, mentre que Giner de los Ríos simplement suprimeix el sintagma—, un error de comprensió que el duu, tanmateix, a una frase prou eficaç: «a mis dioses tutelares invoco solo». Remarquem, a la mateixa estrofa, que, havent de renunciar a una de les cinc temàtiques relatives als cinc poetes celebrats, sacrifica la nota sensorial: el «profumo».

Pujant als quartets, el fet que es conservi «éter» al segon vers (Giner de los Ríos tradueix «aire»), que al quart l'acció de murmurar es resolgui amb l'adjectiu «flébiles» i que al cinquè la mel esdevingui «néctar» i les muses siguin anomenades «Camenas» denota una voluntat clara de buscar el cultisme. Aquí Estelrich el busca, però, sense cometre ni baixades de tensió ni exageracions que ratllin la paròdia, cosa que fa d'aquest text una de les traduccions carduccianes —seves i en absolut— que agafa amb més exactitud el to i el grau retòric de l'original. Discussibles, tanmateix, el pseudoarcaisme «querubino» (1) i, com és habitual, algunes construccions difícils de desxifrar: «por las Camenas, lo confunde Torcuato» (6-7); «de acanto materno lo corona en sus hogares» (els «hogares» de qui?, 10-11).

*Giustizia di poeta* és un elogi de Dante, de qui Carducci, sense tocar el tema del cristianisme, aprecia el rigor moral, la consciència crítica, l'actitud de jutge i censor envers les conductes reprovables. Tot i que aquí el 'jo' no intervé en cap moment, és innegable que Carducci s'havia revestit de la mateixa funció, i potser el títol i la darrera estrofa ens volen convèncer del fet que la justícia dels poetes té un valor superior i més durador que qualsevol altre tipus de justícia. Estelrich<sup>1</sup> reforça lleugerament aquest concepte amb l'ús del verb «perdura» en lloc d'un verb sensorial, «fuma» (13), i amb un «sobrepuja» que fa alguna cosa més que «non estinse» (12). Mentre que als quartets pot conservar gairebé totes les rimes italianes i ser també a la resta del vers molt literal (l'únic canvi rellevant és «vista austera» per a «pupilla nera», també en detriment d'un terme sensorial), als tercets les ha de fer totes noves, amb solucions brillants en tots els versos: afegeix «de improvviso» però comprimeix molt bé «les sellaba» dins el vers següent, amb un «lago eterno» que demostra el seu bon coneixement de la *Commedia*. Només al vers 9, tot i haver trobat una paraula en rima molt propera semànticament a l'original «pinse», incorre en una sintaxi enigmàtica, de manera que, en comptes de recollir la cita velada que aporta «la vita nova», repeteix «amor» —ja emprat al vers 5— amb un possessiu de difícil adscripció: «tan ligera / que un ángel, en su amor, fácil dibuja».

*A un asino* és un altre dels textos que il·lustren l'aposta retòrica d'Estelrich en aquestes seves darreres traduccions.<sup>2</sup> Manté equivalents literals, a final de vers, que són més cultes que els originals italians: «fuyente» (7) i «parangones», aquest dins una sintaxi discutible (13). En dos casos, «vuoi» al vers 12 i «crescesti» al 10 (cap obstacle no impedia de dir «creciste»), es decanta per un sinònim més elevat, «te place» (12) i «medraste» (10). Giner de los Ríos, en canvi, resol aquests mots amb «vehemente», «comparación» i «creciste», i baixa «padiglioni» («pabellones» en Estelrich) a «tiendas» (9). El barceloní demostra que els versos 2 i 5 podien traduir-se pràcticament al peu de la lletra, i si el mallorquí no ho fa és potser per evitar al 2 una assonància entre «espino» y «florecido» i al 4 per evitar l'adverbi en '-ment'; en qualsevol cas, la seva solució és més elevada que la formulació italiana. Afegim encara, acarant totes dues versions: «vega» en Estelrich enfront de «seto» en Giner de los Ríos (1), «al oriente» enfront d'«hacia Oriente» (3), «brillante pupila» enfront d'«ardiente ojo» (4), «la ardiente Arabia» enfront de «la cálida Arabia» (9). Tampoc aquí no falten, en Estelrich, usos sintàctics forçats, com «nace la carrera» (10-11) i la frase final «por Homero al fin te parangones / al telamonio, resistente Ayace» (13-14), amb una flexió verbal, «parangones», difícil de justificar. Es pot aduir que «emulo audace / e di corso e d'ardir con gli stalloni» o «chiamando Omero che ti paragoni / al telamonio resistente Aiace» tampoc no responen a una sintaxi canònica, però el present de subjuntiu «paragoni» es pot fer dependre de «chiamando», mentre que «te parangones» ni tan sols no pot sortir de «te place». *A un asino* —sense arribar al nivell de *Pianto antico*— pertany a la potència baixa del voltatge retòric carduccià, i en aquest sentit la traducció d'Estelrich, prescindint del grau d'incorrecció de determinades solucions, pot

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 272.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 274.

semblar hiperretòrica en conjunt i sobretot en algun vers (el segon). Si tenim en compte, però, d'una banda la impossibilitat de recollir en castellà els petits matisos de registre que l'italià pot desplegar en la morfologia, i de l'altra algunes pèrdues que s'han produït en el transvasament (l'hipèrbaton «Non dunque è amor» al vers cinquè o el cultisme «pugnace» al dotzè), és indiscutible que, tot i que es fa molt difícil mesurar amb precisió l'esmentat voltatge, Estelrich s'hi acosta amb èxit.

L'acarament entre l'«asno» d'Estelrich i el «jumento» de Giner de los Ríos es revela molt útil en un vers en concret, el dotzè. L'original «scampar» té un sentit de refugiar-se, però és inevitable que, per bé que no coincideixen en l'etimologia, hi soni el sentit d' 'escapar'. Giner de los Ríos es deixa transportar per aquesta suggestió, tradueix «huir» i reforça aquest verb amb un «sin riendas» que no té cap correspondència al text original, on l'adjectiu «pugnace» complementa «Ellade». Estelrich, en canvi, reprimeix la temptació i es deixa endur, justament, per l'etimologia («campo»): prescindeix del sentit de refugiar-se i basteix un pont amb els «pabellones» del vers 9. El verb «te place», a més a més, dóna plasticitat al «sueñas» (9), és a dir, el lector és col·locat dins del somni. L'original, al capdavant, es limita a dir «pensi» (9) i «vuoi» (12), reduïts per Giner de los Ríos només al «piensas». Els quartets recullen, sí, el descontentament de l'ase en la seva vida actual, però, traduint «scampar vuoi» amb «acampar te place», Estelrich, a diferència de Carducci i de Giner de los Ríos, no el reprèn al darrer tercet; s'estima més oblidar-lo i potenciar la placidesa del somni, atorgar-li un present absolut, deslligat de l'altre present, el de la «cansada vida». Si un dels eixos definitoris de la poesia carducciana és l'allunyament del present cap a un passat mític, Estelrich en aquest text el desenvolupa més carduccianament que Carducci, més a la manera de *Fantasia*, per exemple, com si el coneixement de les *Odes bàrbares* influís en el traductor a l'hora de versionar les *Rime nuove*.<sup>1</sup>

Si d'*Al sonetto, Il sonetto, Giustizia di poeta* i *A un asino* només tenim, a banda de la versió d'Estelrich, la que forma part de la traducció completa que Giner de los Ríos va fer dels primers llibres de *Rime nuove*, de les *Odes bàrbares* augmenta el nombre de versions: en tots els casos la de Lázaro Ros, que va traduir totes les odes; en alguns casos de nou la de Giner de los Ríos, que en va traduir sencera la primera part, i sovint la de tercers traductors, aquests perquè van triar concretament una o diverses odes específiques. Recordem que abans, d'aquest llibre, Estelrich només havia traduït *Primo vere*, en estrofa asclepiadea. Ara hi afegeix tres odes sàfiques (*Preludio, Dinanzi alle terme di Caracalla, Congedo*), dues en díctics elegíacs (*Egle, Vere novo*) i dues alcaïques (*Ideale, Alla mensa dell'amico*).

L'alcaïca carducciana —i aquests dos poemes no en són cap excepció— s'enceta amb dos decasíl·labs formats per dos pentasíl·labs cadascun, el primer hemístiqui pla (o agut) i el segon esdrúixol, amb un esquema accentual irregular. El tercer vers és un enneasíl·lab pla amb accentuació fixa de segona, cinquena i vuitena. El quart un decasíl·lab pla amb un esquema accentual diferent segons el poema, en aquest cas irregular a *Ideale* i amb accent de quarta a *Alla mensa dell'amico*. Estelrich respecta pràcticament del tot el model, amb molt poques variacions respecte al paradigma que acabem de descriure. Als decasíl·labs inicials es permet un primer pentasíl·lab esdrúixol al vers 22 d'*Ideale*. Els decasíl·labs que tanquen estrofa, en el cas d'*Alla mensa dell'amico*, en Estelrich són dobles pentasíl·labs i en Carducci no, cosa que només es pot percebre, però, a la darrera estrofa, és a dir, al vers 16, on, si fem la cesura-pausa en Carducci, ens quedem amb nou síl·labes, mentre que en Estelrich l'hem de fer per no excedir-nos i no arribar a un hendecasíl·lab. A *Ideale*, com ja hem dit, no tots els decasíl·labs finals de Carducci segueixen el mateix ritme; en quatre de les vuit estrofes, però, tenen accents de tercera i setena, i en total sis tenen accent de tercera. En Estelrich sis tenen accent de tercera i de sisena. El de la quarta estrofa (vers 16) és, estranyament (una distracció?), un enneasíl·lab idèntic al de tots els tercers versos, i el de la cinquena estrofa és, sí, decasíl·lab, però té accents de primera i de quarta. Recordem que a *Adaptaciones de la métrica clásica* l'escriptor mallorquí defensava l'accentuació de terceres al decasíl·lab final de l'estrofa alcaïca com la que més s'esqueia al castellà contra la que el pare Giner havia importat segurament de Chiabrera, amb accent de setena, la qual a ell li semblava «una

<sup>1</sup> El poema d'Estelrich *El relincho*, en bona part inspirat en *A un asino*, segueix unes directrius molt properes a les que acabem de comentar: cf. *supra*, pp. 56-57.

acentuación inusitada en castellano» i li produïa «un traspíe metódico».<sup>1</sup> Alhora, rebutjava la síl·laba de més que hi introduïa Costa i, quan practicava l'estrofa en la seva producció original (*A Carmen Valera* i *Acusant rebuda de les «Horacianes»*), s'ajustava estrictament a l'estructura que teoritzava. A l'hora de traduir, és més flexible: no superposa el seu decasíl·lab final al de Carducci en *A la mesa del amigo*, i sí que l'utilitza quan el mateix Carducci li dona —a *Ideale*— més llibertat, però tampoc en el cent per cent dels casos. Actua, de tota manera, amb no menys regularitat que el poeta italià. El vers 16 d'*Ideal* s'escapa de la norma, però el decasíl·lab cesurat que clou *A la mesa del amigo* i els sis decasíl·labs amb accents de terceres d'*Ideal* tenen un *plus* de norma respecte al text original.

*Alla mensa dell'amico* permet un grau de literalitat alt, cosa que dona rellevància a l'escàs nombre de desviacions.<sup>2</sup> Cap dels dos traductors, Estelrich i Lázaro Ros, no sap recollir l'adjectiu «effuso» del vers 3. Lázaro Ros l'empobreix amb un «brillando», però manté un terme sensorial, mentre que Estelrich, involuntàriament, el converteix en un adjectiu sentimental, «efusivo», que segurament el lector aplicarà al 'jo', no pas al «Sol». Potser Estelrich no va entendre el terme italià, o bé va voler donar a «efusivo» un sentit etimològic que acaba passant, de qualsevol manera, molt desapercebut. Al primer vers, davant «spirai», on Lázaro Ros és literal, és el mallorquí el qui empobreix, perquè canvia de sensació, fent-la visual. Al setè, l'acció lúdica de brindar esdevé, en Estelrich, l'acció moral i espiritual de lliurar-se a l'amic. En la seva traducció lúdica és més aviat el tiberi, del qual es remarca l'abundància («opípara») per damunt de la bellesa («adornano»), amb uns nens actius, no simple nota decorativa (14). Tant Estelrich com Lázaro Ros aclareixen amb un adjectiu («grato» i «benéficos») el sentit d'«auguri» al vers 13, la qual cosa després els obliga a supressions: Estelrich elimina «dolci fiori» (14); Lázaro Ros l'adjectiu «baldi» del vers 16, que en canvi el mallorquí reforça amb un doble «fuertes y audaces». Un cop més, en definitiva, la bellesa sensorial perd terreny davant de les qualitats vinculables a un codi ètic o civil o fins i tot al benestar material.

*Ideale* ens porta ja de ple al cor de la genuïtat de les *Odi barbare*, i aquí Estelrich se sent en el seu terreny.<sup>3</sup> La carcassa 'bàrbara' és determinant a l'hora de posar-lo en òrbita carducciana. Empès pel rigor mètric, és l'únic traductor que no acaba el primer vers amb el terme «ambrosía»: necessita un sinònim esdrúixol, i és com si aquesta modificació el desinhibís de la literalitat, de manera que opera, al llarg del poema, més atent al trasllat d'unitats de sentit i a la fabricació d'un aparat estètic classicista. Quan no pot ser literal, recorre, per als esdrúixols finals, a verbs amb el pronom enclític (2, 9, 10, 29), però també a la incorporació de substantius (6, 14). Les iniciatives les pren tant al final com a l'interior del vers: «Trasvolata» / «Por el éter» (4), «su 'l capo» / «en mis éxtasis» (6), «fluire» / «licuarse» (8), «risursero» / «ora remózanse» (10), «dulce lume» / «ojos brillantes» (11), «rinnovellare» / «próspera vida» (12), «Volenterosi» / «con nuevos ímpetus» (14), «sale» / «surge» (15), «Con doppia al cielo fila» / «Entre cornisas de orlas» (21), «faville» / «estrellas» (24), «sopra l'alpe» / «alpinas» (28). Comparar aquest *Ideal* amb el de Giner de los Ríos, que tradueix «lume» amb «lumbre» (11) o «faville» amb «chispas» (24), pot il·lustrar amb escreix, més enllà dels errors, els perills de la literalitat. Estelrich comet, en tots trenta-dos versos, molt pocs contrasentits (16, 21, 26), una sola irregularitat en la puntuació —potser no imputable a ell— al vers 31 i pràcticament cap caiguda de registre. Observi's com al vers 22 es perd el cultisme «estremo», però és compensat amb la substitució del verb «Sta» per «se eleva». Les modificacions fan palesa, en general, una clara pujada en els equivalents castellans respecte als originals italians. Sembla talment com si l'alcaica empenyés el traductor no ja a allunyar-se —inevitablement— del text original, sinó a allunyar-se'n dins un to, dins una atmosfera i una escenografia, una atmosfera que fluctua entre la consistència i la inconsistència material («éter», «éxtasis», «licuarse») i una escenografia tan o més clàssica que gòtica («cornisas con orlas»). No és solament en l'ordre mètric, en definitiva, que Estelrich esdevé quasi més carduccia que Carducci. Fins i tot en l'antiromanticisme actua, aparentment, amb més convicció. En l'original, a les quatre primeres estrofes, els pretèrits (primera i tercera) s'alternen amb els presents (segona i quarta) per indicar una

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 56.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 329.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 295-296.

percepció olfactiva puntual els efectes de la qual perduren. En la traducció, els pretèrits són homologats tots a presents, i aquest empobriment estilístic té una sèrie de conseqüències a nivell semàntic: en primer lloc, la percepció es transforma de puntual en habitual, de manera que, més que no pas una acció que ha deixat un estat, tenim una acció que es repeteix; en segon lloc, és pràcticament eliminat el sentit de fuga, amb un punt de melangia, que «Trasvolata» i «via» donen al vers 4; i, en tercer lloc, la realització present del ressorgiment de l'ideal clàssic arriba, ja abans de la quarta estrofa, a la tercera, amb un «remózanse» reforçat amb un adverbi «ora». Estelrich no perd el sema 'sorgere', perquè troba la manera de traslladar-lo al vers 15, ni la repetició de «novello» als versos 12 i 13, que ell trasllada a 13 i 14, desplaçaments que li permeten d'afegir, respectivament, «remózanse» i «próspera vida». L'aposta per la renovació es fa, en una paraula, més decidida i més confiada, menys fràgil a possibles fugues en l'espai o en el temps.

El grau de materialització augmenta amb l'«éter» del vers 4 i el «licuarse» del 8, com també augmenten l'empenta i la superlativitat emotives amb l'afegit d'«éxtasis» (6) i amb la substitució de «cure» per «afanes» (6) i de «volenterosi» per «ímpetus» (14). Al vers 8, l'hel·lenisme no flueix tranquil·lament, en la traducció, sinó que és objecte d'un procés de transformació, de liquació. Tot seguit, a la tercera estrofa, la personificació dels anys és potenciada, i, a la quarta, són ells els qui saluden Hebe, no pas a l'inrevés. Al vers 26 «aéreas» són les messes, no pas la Mare de Déu; i al 29 els núvols no volen a l'entorn d'ella, la cenyeixen en vol. Els satèl·lits s'acosten més a l'ideal, li arrabassen una mica de protagonisme i demostren més capacitat d'acció a expenses de l'estat de serenitat i de placidesa. La mateixa Mare de Déu, que en Carducci «Sta su l'estremo pinnacol», en la traducció «se eleva» (22). Si al vers 4 és censurat un petit contrapunt romàntic, la resta del text decanta el poema cap a un afany d'elevació impulsiu, animat i dinàmic, segurament afavorit per l'ingredient gòtic i per una identificació entre Hebe i la Madonnina que a Estelrich no li devia desplaure i que el va dur a atenuar imperceptiblement la *suavitas* classicista i a donar al títol un sentit més proper a l'idealisme alemany, no pas absent de l'original carduccià, on aquest sentit actiu queda circumscrit —però— a les estrofes tercera i quarta. Assolir i gaudir de l'ideal, totes dues són temàtiques llargament carduccianes, però aquí preval la segona, mentre que el traductor va tendir a reforçar la primera.

La versió estelrichiana de la primera alcaica de les *Odi barbare* va ser plagiada o —més exactament— va ser traduïda al català sense fer constar el nom d'Estelrich, tal com si la traducció s'hagués fet directament de l'italià, al «Diari d'Igualada» del 20 d'abril del 1934.<sup>1</sup> El robatori, signat per Joan Lladó Bausili, va tenir altres dos agreujants a la breu nota de presentació que precedeix el poema. El primer és que el nom de fonts de Carducci, com tantes vegades havia passat dècades enrere, encara és confós amb Giuseppe. El segon és que Lladó ofereix el poema com una mostra il·lustrativa del significat que Carducci dona al mot 'bàrbar', és a dir, d'«aplicació al vers modern de la prosòdia clàssica». Insinua, a més a més, que en realitat li hauria agradat traduir *Alle fonti del Clitumno*, així que entenem que, davant les dificultats mètriques, s'ha decantat per una oda més breu. La sorpresa ve quan llegim la traducció i ens adonem que no és mètrica, o que no és estrictament mètrica. Lladó utilitza octosíl·labs, enneasíl·labs o decasíl·labs indistintament en qualsevol posició. Com a màxim, concedint-li tot un seguit de sinèresis i dièresis inversemblants, podríem arribar a dir que és un poema en enneasíl·labs blancs amb —tanmateix— uns quants hipòmetres i hipèmetres. Tampoc l'esquema accentual no segueix una regularitat clara, ni la posició de la cesura als versos inicials de l'estrofa. Lladó, simplement, tradueix Estelrich al peu de la lletra, fent canvis d'ordre i petits afegitons d'una manera instintiva, sense un criteri sistemàtic. De vegades el resultat és bo: les estrofes segona i quarta poden considerar-se —salvant la qüestió dels finals esdrúixols— veritables alcaiques carduccianes, i no ho serien si el traductor no hi hagués afegit «jo» (6), no hagués esquivat una sinalefa invertint l'ordre dels mots «dulcemente licuarse» (8), no hagués allargat «Los» en «I aquests» (13) i no hagués intervingut —tot i que amb força poca traça— sobre «Temblante, salúdanle, róseo» (16). En altres casos, però, els afegitons allarguen massa el vers: «aquest» (3), «tan» (23), «de rou» (27). O una supressió els escurça massa, com la de

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 196 i 296-297.

«Villas y» (25). I l'«aclari» que tradueix «sereno» al primer vers demostra que Lladó no va acabar d'entendre el funcionament de la cesura-pausa. Alguna cosa devia llegir sobre Carducci a banda del volum de l'Editorial Cervantes, perquè *Alle fonti del Clitumno* no hi és ni traduït ni citat, però res no demostra que conegués la versió italiana d'*Ideale*, ni que hagués analitzat a fons la mètrica de l'*Ideal* d'Estelrich. Si algú es va prendre la cura d'analitzar el seu, d'*Ideal*, sense coneixements sobre la matèria, es degué pensar que la mètrica carducciana i la mètrica clàssica consistien a fer versos lliures d'una mesura similar i organitzats en estrofes uniformes. Lladó procura, amb més o menys èxit, que els versos no li quedin massa curts o massa llargs, i es queda en aquell punt intermedi entre la traducció mètrica i la traducció en prosa caracteritzat per una vaga tendència a la regularitat. No li retriem tant l'estratègia com la confusió a què indueix el paràgraf introductori, perquè l'estratègia s'adopta sovint actualment i, al cap i a la fi, ens ofereix una de les poques versions que, en la llarga història de la recepció de Carducci, flexibilitzen l'esquema. La llàstima és que això es va obtenir fent trampes i sense mirar-s'hi gaire.

Sí que va adonar-se, Lladó, de l'estil culte del text, tal com constatem a «argentífers» («argénteos», «argentei», 25) i en l'hipèrbaton del darrer vers, que no fan ni Estelrich ni Carducci («i als de tardor tristos capvespres», 32). I el va influir el *plus* d'energia que diagnosticàvem en el mallorquí, perquè sense els «ímpetus» del vers 14 segurament no hauria interpretat «rayo» com «llamp» (15) i no hauria canviat «temblante» («tremolando») per «amenaçador» (16); en altres paraules, no hauria transfigurat Hebe, per un moment, en un Zeus temible, tot just abans de qualificar-la, sense voler, de «rosa», un «rosa» que difícilment el lector llegirà com un adjectiu de «llamp» («rayo [...] róseo», «raggio [...] roseo») i que, en qualsevol cas, encara queda més aïllat i resulta més desconcertant que en Estelrich.

Segurament també sense voler, en un altre punt, en canvi, Lladó potser s'acosta més a Carducci, quan tradueix «anhelosos» com «freturosos» («agognanti»), al vers 12. No fa una traducció literal perquè al vers 6 ha utilitzat «anhels» per a «afanes». El que és més significatiu, però, és que al paràgraf introductori ja ha fet servir tots dos termes com a sinònims, i en el mateix ordre, primer «anhel» i després «fretura», per a referir-se a la voluntat carducciana de «ressuscitar les grandeses de l'antiga Roma» i «la vella mètrica greco-llatina». Es creava, d'aquesta manera, un paral·lelisme entre poema i paratext que subratllava el valor programàtic del primer. Lladó recollia la correlació d'Estelrich i la duplicava, secundant així, mitjançant la insistència en el desig, la lectura propensa a l'idealisme del mallorquí. No era una bona traducció, «afanes» o «anhels» per a «cure», terme que no és —a *Ideale*— en correlació amb «agognanti». De fet, el mallorquí i l'igualadí, més que una correlació, creen una contradicció, perquè primer els anhels són negats i després afirmats. Al paratext de Lladó, però, aquesta contradicció no existia, i podia ajudar, doncs, a atreure l'atenció més en la repetició dels sinònims que no pas en el seu sentit precís dins el context.

Tornem, però, a Estelrich per a aturar-nos, ara, en les traduccions de les odes en díctics elegíacs. El metricista mallorquí expressa, a *Adaptaciones de la métrica clásica*, reticències ben clares envers aquesta estrofa, tot i que no acaba d'explicar-ne els motius. Passa molt de puntetes, en resseguir els diversos metres bàrbars, per l'hexàmetre i el pentàmetre, i es congratula del fet que Costa no els hagi assajats.<sup>1</sup> Sorpren, per tant, de trobar, entre les seves aportacions al volum de l'Editorial Cervantes, dues odes que els adopten: *Egle* i *Vere novo*.<sup>2</sup> Potser va canviar de parer, amb el temps, i ara sí que la seva oïda transigia amb «semejantes gollerías»; o bé van pesar la brevetat d'ambdós textos i llur temàtica primaveral: l'un precedeix i l'altre segueix *Primo vere*, amb el qual vindrien a configurar una trilogia.

Els díctics d'aquests dos poemes no s'aparten dels criteris enunciats pel mateix Carducci: «Nel fare gli esametri seguono una certa mia regola: la prima metà è un senario o un settenario o anche un quinario, la seconda è un novenario; per i pentametri è un quinario e un settenario, o due settenari.»<sup>3</sup> En *Egle* tots els hexàmetres estan formats per un «settenario» i un «novenario», el «settenario» sempre amb accent de primera i en tres dels quatre casos de quarta, el «novenario»

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 53-54.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 331 i 334.

<sup>3</sup> Citat de Tarsicio Herrera Zapién, *La métrica latinizante*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, p. 124.

sempre amb accent de segona i de cinquena; tots els pentàmetres estan formats per un «quinario» i un «settenario», i l'heptasíl·lab té sempre accent de quarta (de novena dins el conjunt del vers). Tots els finals d'hemístiqui i de vers són plans. El mateix model de pentàmetre es repeteix a *Vere novo*, però els hexàmetres tenen composicions diverses: «quinario» més «novenario» el primer, «settenario» (amb accent de quarta) més «novenario» el segon i el tercer (el «novenario» també aquí sempre amb accents de segona i cinquena). Tots els finals d'hemístiqui i de vers són també aquí plans amb una sola excepció (un final agut) al darrer vers del poema. Estelrich segueix al peu de la lletra l'*Egle* original, en la mesura, amb heptasíl·lab més enneasíl·lab a l'hexàmetre i pentasíl·lab més heptasíl·lab al pentàmetre, i en l'accentuació, amb sis accents a l'hexàmetre i cinc al pentàmetre, disposats d'una manera pràcticament idèntica a la del text carduccià, amb un respecte rigorós envers l'accent de segona i cinquena als enneasíl·labs i envers l'accent de quarta als heptasíl·labs dels pentàmetres i a tres dels quatre heptasíl·labs dels hexàmetres.<sup>1</sup> També a *Vere novo* la rèplica d'Estelrich és exacta, inclòs el primer hemístiqui breu de l'hexàmetre inicial.

Si aquestes traduccions conviden a replantejar-se les reticències expressades el 1906 enfront del díptic elegíac, els resultats obtinguts més aviat les justificarien, car es tracta segurament de les 'odes' més fluïxes d'Estelrich. A *Egle* aplica un recurs que caracteritzarà els pitjors traductors carduccians, però que no és habitual en ell: fa desaparèixer un bon nombre d'articles definits (el còmput global és de tretze d'italians contra sis de castellans), amb conseqüències estilístiques força nefastes. Si això obliga —entre d'altres perjudicis— a afegir una estranya coma al segon vers, la sintaxi del poema té un cop de gràcia final al setè, amb una formulació incompreensible que desvirtua del tot la frase carducciana. El text sucumbeix del tot, com en cap altra traducció d'Estelrich, a la reproducció de la mètrica original. O bé cal atribuir al díptic elegíac una dificultat tècnica superior que hauria esdevingut insalvable, o bé la poca predisposició del traductor davant d'aquest metre va fer que s'hi esforçés menys i pràcticament deixés —aquí i a *Vere novo*— unes versions a mig embastar, útils —de qualsevol manera— per exemplificar, dins l'antologia, tant el model estròfic com la temàtica primaveral.

Més enllà dels defectes, remarquem que l'adjectiu «serena» del vers 5 és desplaçat al vers 4, «en paz de», i que al vers 5 és reemplaçat per un «nueva». L'explicitació «que nos dan» del vers 6 no és especialment aconseguida, però en conjunt, a diferència del modernista Maseras,<sup>2</sup> el classicista Estelrich reforça el motiu temàtic i el radi connotatiu de la promesa primaveral. És, a més a més, l'únic traductor que no li canvia el color al cel del tercer vers, és a dir, l'únic que no tradueix «turchino» per «turquesa». A *Vere novo* és l'únic que clou el poema, com Carducci, amb el pronom possessiu, i en aquest punt la seva versió és superior a les altres dues que coneixem, la de Pons i Marquès i la de Lázaro Ros.<sup>3</sup> Cal aplaudir-li també el terme «ecos» del tercer vers, que vol recollir el prefix 'ri-' dels verbs italians «ricanta» i «ridice» (4-5). Molt poc encertat es mostra, en canvi, als versos 1 i 4, on l'afany retòric ja ultrapassa el límit del rebuscament i de la pedanteria (afegim-hi el literal «redice» del vers 5) i on es viola del tot la sintaxi original, i no precisament per a bé, car la formulació esdevé pràcticament incompreensible. Com és habitual, el text italià no és mancat de tocs retòrics (la sintaxi del primer vers, l'adjectiu «verzicanti» del tercer), però molt atenuats per la sintètica simplicitat del teixit discursiu, que Estelrich només salva —massa *in extremis*— al vers final. Potser es van produir intervencions editorials en la puntuació i un seguit d'errates desafortunades. Sigui com sigui, el resultat és, en conjunt, poc llegible.

Arribem, per acabar, a les tres odes sàfiques: *Dinanzi alle terme di Caracalla*, *Congedo* i *Preludio*. De les diverses formes mètriques bàrbares, l'estrofa saficoadònica era la més familiar per als traductors i lectors de llengua castellana. Havia estat, segurament, una importació d'Itàlia,<sup>4</sup> però que datava del segle XVI; es consolida amb l'oda *Al Céfiro* de Villegas i no para de conrear-se, amb més o menys intensitat, fins a la recepció de Carducci, i, més enllà, fins als nostres dies. En

<sup>1</sup> Potser al darrer vers hem de conjecturar una errata, una possible caiguda d'un article «las», atès que, si hi fos, no caldria que féssim la dièresi «viejás».

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 266-269.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 156.

<sup>4</sup> Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, 1986<sup>7</sup>, Editorial Labor, p. 212.



Carducci no ofereix variacions importants respecte a les tradicions italiana i castellana: tres hendecasil·labs i un pentasil·lab, tots quatre versos amb accent de quarta i els tres hendecasil·labs, a més a més, de sisena i/o de vuitena, amb prevalença de l'accent de vuitena. Molts versos també accentuen la primera síl·laba, i tots els finals són plans. Estelrich no sols segueix estrictament el model sàfic carduccià, sinó que fa gala d'un rigor mètric superior al de l'original. Si la preceptiva diu que a l'hendecasil·lab és preferible l'accent de vuitena però és admissible el de sisena, fa ús d'aquesta potestat en menys ocasions que Carducci. Alguna anomalia es detecta en l'accent de quarta, però molt comptades: al vers antepenúltim de *Dinanzi alle terme di Caracalla* podem fer-lo secundari, però al sisè de *Preludio* difícilment accentuarem el «con», de manera que aquest vers marca un contrapunt força abrupte. Al mateix poema, més endavant (11-12), no és esquivada una assonància especialment infeliç.

A *Preludio* la gàbia mètrica impedeix a Estelrich de ser tan literal com ho és Giner de los Ríos, però tampoc no es revela tan agosarat com, per exemple, Víctor Oliva.<sup>1</sup> Al vers més potencialment pornogràfic, l'onzè, suprimeix la valoració comparativa i agafa «vezzi» en la seva accepció menys transgressora: «halagos». També rebaixa fisicitat o concreció amb les solucions «derrengados» per a «flosci» (2), «caricia» per a «amplessi» (4), «virtual» per a «vigile» (5) i «brega» per a «torcesi» (10). La traducció no viola en cap moment el sentit de l'original ni n'altera de manera ostensible les intencions, però és menys explícita i menys provocadora. Es mou en la direcció contrària a la d'Oliva, aplicant al text una certa censura. I fa palesa, un cop més, la preocupació de Joan Lluís Estelrich pel registre. Aprofita equivalències literals que sonen més altes en castellà que en italià: «saltante» (5), «plauso» (6), «nevoso» (10), «freme» (16); i introdueix cultismes allà on no n'hi havia: el ja citat «virtual» (5), «undosa» per a «in lunga onda» (15). Tot i els desencerts mètrics assenyalats i d'altres de sintàctics que hi podríem afegir (la repetició «vulgo»-«vulgar» als versos 2-3, la reformulació del vers 6 i el desplaçament de la coma del vers 15 al final del 14), l'efecte de conjunt del *Preludio* d'Estelrich, a efectes tant de mètrica com de registre i de solucions semàntiques, l'apropa al *Preludio* carduccià més que les altres dues traduccions esmentades. Una comparació, en canvi, amb la versió de Lázaro Ros demostra que el treball en l'àmbit del registre permetia solucions més elaborades. Lázaro Ros recorre sovint a l'hipèrbaton, mentre que Estelrich té una certa tendència a normalitzar tant la sintaxi com la relació entre la sintaxi i la mètrica: evita l'encavalcament entre els versos 2 i 3, inverteix l'ordre de verb i subjecte en la transició entre els versos 7 i 8 i desplaça la coma interna del vers 15 al final del vers 14. D'altra banda, i sobretot, Lázaro Ros defuig la literalitat abusiva en favor de termes alternatius propis de la retòrica castellana: només cal comparar, al darrer vers, «freme a los vientos» amb «trémula al viento», aquest segon un sintagma estereotipat, certament, però no gaire més que l'italià «fremono a' venti». Tots dos traductors s'instal·len dins el registre retòric, però l'un naturalitza, dins d'aquest registre, i l'altre, Estelrich, opta més pel doble joc entre literalitat i llibertat fraseològica.

Davant el tema de la mort, a *Congedo*, Estelrich fa una operació comparable a la que efectuarà Pons i Marquès,<sup>2</sup> tot i que més mesurada, d'acord —afegiríem— amb les ben diverses dosis de cristianisme presents en la producció de l'un i de l'altre. Se cenyeix més a l'original amb les solucions «vuela / desde el pasado al porvenir» (5-6), «enrama» (13), «serena imagen» (14) i «a ti» (15). Al vers 13, però, com farà després Pons, canvia la preposició inicial, transforma el sintagma nominal del plural al singular i substitueix l'amistat per un altre sentiment. En el seu cas la preposició triada no és «enllà de» sinó «tras», i el substitutiu de l'amistat no és l'amor sinó l'afecte. Al vers següent, si per complir amb la mètrica Pons hi afegia un article, Estelrich conjuga el verb «volar» no al present, sinó al futur. En la versió del poeta d'Artà la preposició «tras» en realitat ja havia aparegut anteriorment, al vers 11, on traduïa «chiudere» per «traspasar», en un context no relatiu a la mort, però si admitem que la reincidència d'un terme o d'un camp lexical en un text li atorga una especial rellevància encara que s'apliqui a conceptes diferents, la *Despedida* d'Estelrich concedeix aquesta rellevància a un prefix, a una preposició que suggereixen inevitablement la idea

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 221-222 i 375-376, i *Corpus Documental*, pp. 293-294.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 157-158, i *Corpus Documental*, p. 338.

de transcendència. Es deixa sentir, com es deixarà sentir en la versió catalana de Pons i Marquès, el pes del cristianisme, que no pot entendre l'intent de presentificació i de familiarització de la mort que assaja Carducci a la darrera estrofa de la darrera oda del llibre. Per a Estelrich la mort pertany al futur, i ve després o darrere de la copa. No es produeix, en el seu text, el moviment d'elevació en què reincidirà Pons i Marquès, però sí el moviment 'enllà', en la forma d'un «tras» potser menys religiós, però més filosòfic, sobretot si pensem en aquell 'transmón' que havia estat objecte de les ires de Nietzsche i els seus seguidors. La capacitat de Carducci de sostreure's a la influència de la cultura cristiana troba una contraprova, doncs, en la dificultat que tenien els seus traductors catòlics per a emular-lo, una dificultat que també afecta la concepció del temps. En el *Congedo* original els verbs es conjuguen tots al present; tots tres traductors coincideixen, en canvi, a traduir els subjuntius de la primera estrofa amb imperfets d'indicatiu. Estelrich, a més a més, fa el «volará» del vers 14, i Pons i Lázaro Ros, que respecten aquí el present, afegeixen al darrer vers un verb que conjuguen a l'imperfet. La virtut de dialogar de tu a tu, aquí i ara, amb un clàssic o amb un medieval, com si fos present, per damunt de la mort i de la distància temporal, l'exercien els humanistes, i tota la poesia històrica de Carducci vol ser no pas una evocació arqueològica, sinó una operació humanística de presentificació del passat. Els mallorquins van fer una aposta classicista ferma i decidida que no veien en contradicció amb llur fervent cristianisme, però en la pràctica la contradicció existia i, en el fons, acabaven demostrant que se sentien més còmodes amb el primer gran autor italià del qual havien acusat recepció, Manzoni, que no pas amb els més actuals Carducci o Leopardi.

Estilísticament, la *Despedida* presenta petits empobriments, com la sintaxi paral·lela dels versos 7-8, on és substituït «de la bellezza» per «las mujeres». Als versos 2-3 es redueix «lungo il petto» en «largos» i s'elimina l'adjectiu «roche», però el to pejoratiu se salva sobretot gràcies al terme «vulgo», que els altres dos traductors citats atenuaran en «pobles» i «pueblo».

Com és habitual, Estelrich té cura d'introduir cultismes, la majoria per la via de la literalitat o semiliteralitat: «grita» (4), «colmada» (7), «nono» (12), «enrama» (13). D'altres vegades dona corda a la sintaxi, com al vers 9 quan utilitza «abril» amb funció d'adjectiu. Al vers 3, en comptes de repetir —com fa Carducci— el «diano» de la ratlla inicial, varia el verb amb un «concedía», i al vers 6 potser li va semblar massa baix «yo pido», que hauria deixat més clara la contraposició amb la primera estrofa. Al cap i a la fi, «a las mujeres» (8) es pot considerar que fa caure el registre tant com l'hauria fet caure «yo pido». Tant Estelrich com Pons i Lázaro Ros, curiosament, introdueixen una diferència temporal entre la primera i la segona estrofa, i, en canvi, tots tres eliminen el «jo» (6) i rebaixen d'alguna manera la distància moral i psicològica que marca Carducci amb el pronom a la segona estrofa i amb el mode subjuntiu i termes pejoratius com «volghi» i «roche strida» a la primera.

Un dels inconvenients que presenta la recepció de Carducci és la tendència dels traductors a triar composicions breus. És una tendència ben comprensible, car tots practicaven la traducció mètrica. Ara bé, malgrat que tots els reculls carduccians alternen composicions de dimensions variades, les que més singularitzen la poètica de l'autor són les llargues odes evocadores de l'antiguitat, de les quals malauradament ens han arribat poques mostres en traducció, de vegades només les que per força van haver de fer els qui van rebre l'encàrrec de traduir un volum carduccià sencer, és a dir, Giner de los Ríos i Lázaro Ros. Hem d'agrair, doncs, que, en el cas de *Dinanzi alle terme di Caracalla*, disposem no sols de les versions d'aquests dos traductors, sinó també d'una d'Estelrich, que segurament va voler equilibrar, amb aquest poema, amb *Alla Rima* i amb *Ideale*, una selecció en general massa basada —també en el seu cas— en els sonets i les odes de poca volada.

*Ante las termas de Caracalla* supera els obstacles mètrics a costa de ben pocs sacrificis.<sup>1</sup> Són suprimits diversos articles (1-2, 8, 26, 27, 38-39) i uns quants termes o sintagmes: «tristo» (2), «stanno» (3), «cineree» (5), «per l'aure» (15), «qui» (19), «o dea» (23), «a sera» (27), «aperte» (38). Al vers 5, amb bon criteri, el traductor s'estima més explicitar la sintaxi afegint un «cogido».

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 307-308.

Al 15, en perdre's «per l'aure», és afegida una conjunció copulativa, i al 34 un «deja» perquè «picciole cose» ha quedat sintetitzat en un sol mot. Amb l'excepció dels canvis d'ordre (3, 13, 21-24, 27, 33, 37, 38), tampoc no són constatables gaires modificacions sintàctiques: canvi d'adscripció de l'adjectiu «fosche» (1), canvis de plural a singular (7, 24) o de singular a plural (27) i la conjugació d'un participi en una forma personal (37). L'escassa incidència de totes aquestes operacions en certifica, en general, la plena eficàcia. Només les supressions d'articles suscitaven alguns dubtes relatius a la correcció estilística o, fins i tot, en algun cas (26), a la comprensibilitat. També és una mica capciós el sintagma «cabeza lacia» dels versos 23-24 («reclinato capo» a l'original). Però el punt on queda més compromesa la transmissió de sentit és «al quívite», al vers 29. El terme original «quirite», referit als ciutadans de Roma, també el té, idèntic, el castellà. Que «quívite», no registrat per la lexicografia castellana, és una lliçó del traductor pràcticament ho podem, però, assegurar, perquè si Estelrich hagués escrit «el quirite» el vers sortiria dodecasíl·lab. Com a màxim, podem considerar errates la 'v' i «al» per 'el'. Amb l'«al», sigui com sigui, el subjecte de les accions de l'estrofa (és a dir, tornar, mirar la ciutat i entonar el «saturnio carne») ja no és el ciutadà romà, sinó el riu Tíber. La modificació, a més a més, de la puntuació final al vers 32, independentment de la seva autoria, transforma les dues estrofes posteriors, les darreres del poema, en un «saturnio carne», i els atorga més protagonisme, com si tant el parèntesi com els versos anteriors al parèntesi hi vinguessin a parar. Tot plegat té resultats contraproductius i de confusió discursiva, confusió que ofereix, salvant-ne la indiscutible criticabilitat, l'al·licient de convidar a identificar el 'jo' que invoca la Febrer al vers 19 amb el Tíber que recitava el «carne» antic.

Un altre efecte segurament involuntari té lloc a la darrera estrofa, els dos verbs de la qual, «apoya» i «tiende», admeten una doble lectura, en mode indicatiu i en mode imperatiu, que no fan possible ni la resta de traduccions ni el mateix original, on es tracta indiscutiblement d'indicatiu. En aquells pocs punts en què innova o simplement s'equivoca, no sembla que Estelrich perdi de vista, doncs, la complexa dialèctica que estableix Carducci en la relació entre passat i present. En l'original es barregen, d'una banda, plany i veneració per la Roma antiga, i, de l'altra, el sentiment de record, de pèrdua d'una cosa adormida o passada, i la voluntat que es desperti, torni i actuï. Estelrich dóna al cabdell un parell de voltes addicional i és, per tant, com si s'allunyés des de dintre del text, secundant sobretot la part actualitzadora i activa del missatge. Recordem que no sols en «apoya» i «tiende» (37) pot ressonar l'imperatiu de «rechaza» i «deja» (34), sinó que ni «deja» ni «apoya» no apareixien al poema italià: el primer és un afegitó i el segon transforma en verb actiu un participi passiu.

El *modus operandi* retòric és, també aquí, el que planteja més interrogants. Emblemàtica de les actituds dels diversos traductors de l'oda és la decisió que prenen davant «Se ti fûr cari» o «Se ti fu cara», als versos 21 i 25: Giner de los Ríos escriu «Si [...] te fueron caros» i «si te fue cara»; Estelrich «Si te placieron» i «Si te fue cara»; Lázaro Ros «Si [...] te ablandaron» i «si querida te fue». Giner és el més literal i Lázaro Ros el que més naturalitza; Estelrich se situa a mig camí: en «Si te fue cara» el registre alt és producte de la literalitat, en «Si te placieron» (en realitat seria «pluguieron») és producte de la recerca d'una retòrica més genuïnament castellana. No se'l pot acusar de caure massa sovint en desnivells —més freqüents en la seva producció original—; allò que desvetlla més reticències és el grau d'adequació al context i sobretot el grau de propietat de les solucions. Observem, per la banda de la literalitat: «fosco» (1), «fluctuando» (10), «augur» (14), «Álzanse» (12), «a qué» (14), «llorantes» (21), «me escucha» (33). I, per la banda de la collita pròpia: «cual si airada diga» (13), «testa» (37). Afegim-hi, encara, les supressions d'articles que hem assenyalat més amunt. La casuística és ben àmplia i mereixeria una anàlisi terme per terme i llicència per llicència, però és evident que no per a tots es poden trobar precedents en la història del castellà i que —almenys en part— Estelrich duu a terme una operació importadora mitjançant el mecanisme del calc.

## 2.3. MIQUEL COSTA I LLOBERA

### 2.3.1. *Mi Musa* i *A Horaci*

Joan Lluís Estelrich ens deixa ben clar, a les *Adaptaciones de la métrica clàssica*, com i quan va saber de Carducci, durant els seus anys d'estudiant a Madrid.<sup>1</sup> Valera li deixà la primera edició de les *Odi barbare*, però quan ell l'encarregà a Itàlia ja n'hi va arribar la segona, que és la que utilitzarà com a referència bibliogràfica a l'*Antología de poetas líricos italianos*.<sup>2</sup> És del 1878; la primera havia sortit el 1877; per tant, la conversa amb Valera va tenir lloc en algun moment d'aquests dos anys. Afegim-hi, de la correspondència entre Estelrich i Miquel Costa i Llobera (1854-1922), aquesta carta escrita el 26 de maig del 1878 per un Costa que s'avorreix redactant ordenances municipals a Pollença:

Mis lecturas son lo único de que puedo hablarte; si bien, careciendo del interés de actualidad, no se prestan mucho para que de ellas escriba a quien vive en esa Corte donde diariamente se ofrecen nuevas publicaciones al aficionado. Esto me hace pensar con cuánto placer entraría contigo en casa de *Duran* o *Bailly-Baillièere* para pasar revista a los libros nuevos, entre los cuales escogería sin duda el reciente tomo de G. Carducci que tanto me recomiendas. Tu recomendación y el elogio indirecto que de este nuevo poeta italiano hace Valera en su artículo sobre Querol, son los únicos indicios que tengo del sucesor de Leopardi. Esto me basta para darme vivos deseos de conocer a tan peregrino ingenio que viene a probar una vez más la inagotable fecundidad de Italia.<sup>3</sup>

Costa es refereix a la primera referència carducciana que hem trobat en el corpus de Valera, la ressenya del 1878 de les *Rimas* de Vicent W. Querol, ressenya que —sabem per una carta del 28 de març on encara no és esmentat Carducci—<sup>4</sup> Estelrich li havia enviat per correu. Un factor de pes que degué contribuir a desvetllar l'interès de Costa era no sols el seu afany d'estar al dia sobre literatura europea, sinó, en concret, el seu italianisme. S'havia estrenat amb la ploma, entre el 1869 i el 1871, imitant —entre d'altres— Manzoni i Aleardi;<sup>5</sup> havia estudiat o estudiava italià de manera autodidacta amb l'ajut de gramàtiques i diccionaris;<sup>6</sup> havia traduït sonets de Petrarca; a Madrid s'havia fet una col·lecció de clàssics italians per cinc rals el tom que li permetien de llegir en llengua original la poesia i el teatre de Manzoni i els *Canti* de Leopardi,<sup>7</sup> i havia escrit a Rubió, el 22 de setembre del 1877, que només la lectura dels «clásicos latinos y los grandes poetas de la moderna Italia» el distreien del «fastidio» que li provocava una Pollença-Recanati rubricada amb cita leopardiana.<sup>8</sup> Tampoc no és un detall indiferent que llegís el nom de Carducci en un text de Valera sobre Querol, perquè en els dos cursos universitaris que havia seguit a Madrid, 1875-1876 i 1876-1877, havia fet menys vida social que el mundà Estelrich, però tanmateix havia freqüentat punts de trobada d'intel·lectuals com la Universidad Libre, l'Ateneo de Madrid o el Senat i el Congrés, i justament l'únic poeta amb qui havia fet amistat havia estat el valencià Querol, i les conferències literàries i els discursos al Senat de Valera l'havien interessat més que els de ningú altre.<sup>9</sup> A Madrid, pel que sembla, no va sentir parlar encara de Carducci, o si en va sentir parlar no li va quedar a la memòria. Potser tampoc Valera no el coneixia encara.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 49-50.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 32.

<sup>3</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 52.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

<sup>5</sup> Miquel Batllori, *La trajectòria estètica de Miquel Costa i Llobera*, Barcelona, Editorial Barcino, 1955, p. 15.

<sup>6</sup> Antoni Rubió i Lluch, *Alguns recorts personals meus de Mossèn Costa*, «Catalana», any V, núm. 129, 31/10/1922, p. 480.

<sup>7</sup> Josep Sureda i Blanes, *Aprenentatge i romiatges del jove Miquel Costa*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1980, pp. 100-110.

<sup>8</sup> Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, edició a cura de Bartomeu Torres Gost, Barcelona, Editorial Selecta, 1947, p. 989.

<sup>9</sup> Josep Sureda i Blanes, *Aprenentatge i romiatges del jove Miquel Costa*, citat, pp. 80-87 i 90-91. Quan torni a Pollença i escrigui a Madrid a Estelrich li donarà records per a Querol i per als mallorquins i celebrarà que Estelrich s'hagi fet amic de Valera: Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, pp. 48-50.

El 6 de desembre del 1878, havent sabut que Estelrich ja és a Mallorca de vacances, Costa el convida a anar-lo a veure, i afegeix a la carta un *post scriptum*: «Si tienes las poesías de Carducci haz el favor de traerlas.»<sup>1</sup> Estelrich així ho devia fer: la velocitat en la recepció de les *Odi barbare* per part del nucli classicista castellà i mallorquí resulta, en una paraula, sorprenent.

I la cadena, és clar, no s'aturarà aquí. A través d'Estelrich i Costa, Carducci arribarà a tota l'Escola Mallorquina, i no sols a l'Escola Mallorquina. La primera prova de l'impacte de les odes sobre Costa la trameté l'interessat a l'amic barceloní Rubió i Lluch el 10 de març del 1879. Li diu que ha començat a imitar el poeta bàrbar en una composició que correspon segurament a *Mi Musa*, que Costa no inclogué en cap recull però Bartomeu Torres Gost conservava manuscrita amb data final coincident amb la de la carta a Rubió:<sup>2</sup>

Últimament he llegit un llibre italià que m'ha produït gran efecte, les *Odi barbare* del novíssim poeta Carducci, notabilíssimes com a execució poètica, si bé detestables per son esperit filosòficament pagà i contrari al cristianisme. La bellesa d'aquestes poesies és tanta, que, a pesar del paganisme que respiren, un no pot menys d'admirar-les i aprendre-les de memòria, com s'admiren i aprenen les obres dels antics. Jo no he vist mai en la vida cosa més clàssica i al mateix temps més inspirada. Carducci ha restaurat los metres d'Horaci amb mà de mestre. L'exemple seu m'ha induït a escriure una poesia en estrofes sense rima, com les de Cabanyes; és possible que no agradi a ningú. Res més he fet per ara; i ja veus que això és ben poca cosa. No sé què donaria per a tenir més entusiasme, talent i aplicació<sup>3</sup>

Anys a venir Rubió recordarà, en una carta a Estelrich signada el 8 de juny del 1919: «He leído con grandísimo interés, porque lo tiene, todo cuanto me dices de la formación de tu vocación poética. ¡Lo que son las cosas! Yo conocí a Carducci por Miguel Costa, creo que por los años de 1880, poco más o menos; antes por supuesto de su vocación sacerdotal.»<sup>4</sup> I en una carta del 1926 a Joan Rosselló, recordant la seva correspondència amb Costa: «¡Quants escriptors em féu conèixer! Vaig comprar el Carducci en 1879, per consell seu o suggestió seva; i tenc exemplars de l'Anatole France, i de Leconte de l'Isle, regalats per ell.»<sup>5</sup>

Pel que fa a l'oda *A Horaci*, la història és ben coneguda.<sup>6</sup> Duu data «maig 79» i Costa l'envià al seu amic Ramon Picó i Campamar el 3 de juny:

Rebí a son temps la carta que arribat a Barcelona m'escrigueres, i per contestar-t'hi, he volgut enviar-te qualque cosa en lloc de la traducció d'Horaci que'm demanes. No te la puc remetre encara perquè ha de mester llima; té uns quants sàfics que no poden anar.—Molts n'hi ha de poetes que's contenten de fer aquesta casta de versos com a senzills versos d'onze, sense més regla que accentuar les síl·labes quarta i vuitena; però jo crec que el sàfic vertader ha de tenir accentuada la primera síl·laba i ha de poder fer *cesura* després de la quinta, de manera que les cinc primeres síl·labes formin sempre un vers adònic igual al darrer de l'estrofa.—Això fa que l'accent de la quarta síl·laba haja de caure precisament en paraula plana, lo qual no sempre és fàcil d'aconseguir en la nostra llengua, sobretot quan se tracta de traduir amb fidelitat.

En l'oda que t'incloc veuràs com sempre m'he subjectat al que t'acab de dir. A pesar de tot l'oda pot ser que no t'agradi; parla-me'n amb franquesa i dóna'm també l'opinió que en formi el Sr. Amer.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 55.

<sup>2</sup> Torres Gost la publicà a *Versos inéditos de Costa y Llobera. Mi Musa*, «Studia», vol. IX, núm. 100, octubre 1937, pp. 148-149; i després la incorporà a Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, citat, pp. 788-789.

<sup>3</sup> Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, citat, p. 993.

<sup>4</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, pp. 496-497. Vegeu també Corpus Documental, p. 191.

<sup>5</sup> Carta de data 12/07/1926, citada per Bartomeu Torres Gost, *Miquel Costa y Llobera 1854-1922. Itinerario espiritual de un poeta*, Barcelona, Editorial Balmes, 1971, p. 572n.

<sup>6</sup> Als treballs crítics i als epistolaris citats en les notes anteriors i posteriors hi afegim Bartomeu Torres Gost, *Centenari de l'oda «A Horaci». Relaciones epistolares i personals de Costa i Llobera i Menéndez Pelayo*, Mallorca, Edicions Cala Murta, 1979, i Maria del Carme Bosch, *Horaci a les Illes*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XXXII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 149-169, i *Presència i vivència dels clàssics en Miquel Costa i Llobera*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, vol. I, pp. 189-207.

<sup>7</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera amb Ramon Picó i Campamar*, Mallorca, Ediciones Biblioteca Bartolomé March, 1975, pp. 102-103. La traducció aquí esmentada, segons Bartomeu Torres Gost i Maria del Carme Bosch, podria ser l'única d'Horaci que se li coneix a Costa, la futura «horaciana» IV, *Calma*, en estrofes

Picó i Campamar hi posa objeccions: l'oda traspua uns ideals pagans i, per tant, ell hi ha entrevist les vacil·lacions religioses que han assaltat Costa en el passat. Costa al·lega que no és pas aquest el sentit que l'hi ha volgut donar, que ha provat de crear una ficció i de posar-se en el lloc d'un pagà. Picó replica, en carta del 15-20 d'agost del 1879, des de Barcelona, que —a diferència d'altres gèneres— en una oda parla inexorablement la veu del poeta:

En virtut d'aquesta facultat podrà per lo tant el poeta identificar-se ab els personatges pagans d'una tragèdia, poema, etc., i parlar per ells sense mai córrer perill d'ésser tengut per pagà, no així si fa una oda pagana, puix aleshores sí que s'exposa que el creguin més o menys tocat de paganisme o de catolicisme si l'oda és catòlica com li succeí a Carducci amb sa *Lauda spirituale del Corpus Domini*. [...] En una oda no hi ha més personalitat que la del poeta, no s'hi veu ningú més que ell; [...] per això és que jo no podia prendre el paganisme de l'oda en qüestió més que per un paganisme formal fins a cert punt, com t'he dit, però no fingit.<sup>1</sup>

La *Lauda spirituale* s'havia publicat, amb el títol *Per la processione del Corpus domini 11 giugno*, al primer recull de Carducci, les *Rime* del 1857. Al volum definitiu de *Poesie* la llegim a la secció dels *Juvenilia*, de la qual segurament ja formava part en l'edició *Poesie* del 1871. Davant la processó de Corpus, Carducci canta el rei vencedor de la mort i del dolor des d'una adhesió admirativa certament insòlita, que inclou fins i tot una breu 'fantasia' del Paradís. No hem trobat cap altre esment a aquesta 'lauda' en tota la recepció catalana de Carducci, i no sabriem dir si Picó va llegir-la en algun dels reculls esmentats o —en la hipòtesi que no la llegís— d'on va treure la informació que facilita, ni si aquesta informació ja era compartida anteriorment per Costa. En qualsevol cas, la comparació devia ajudar a fomentar els dubtes en el destinatari, tot i que Picó, en la resta de la carta, afluixa molt les seves acusacions: deixa clar, d'una banda, que són una opinió personal, i que les poques persones a qui ha llegit o ensenyat el text (Miquel Victorià Amer, Pons i Gallarza, Verdaguer, Marian Aguiló i Francesc Matheu) no han tingut la mateixa reacció, al contrari, s'han entusiasmat incondicionalment. Ell mateix, si com a cristià ha de «fugir per força de l'ideal d'Horaci», com a poeta admira les obres del Venusí. Costa, però, en carta del dia 1 de setembre, apunta una tímida defensa, agraeix a Picó les seves crítiques i acaba demanant-li que estripi o amagui el poema. En la tímida defensa ve a dir que molts autors ben catòlics com l'amic Rubió han escrit anacreòntiques i odes horacianes i així han contribuït a donar patent de validesa a la ficció també en el gènere líric:

Ja veus, pues, que no és cosa nova, entre classicistes, manllevar sentiments i pensaments, fins i tot en poesia lírica o subjectiva.—Això no vol dir que jo ho aprovi dins l'ideal de l'Art, en sana estètica; vol dir senzillament que és un fet ja tan repetit que a ningú estranya. Així és, que sense advertir el poeta classicista que el seu paganisme és fingit, tothom el pren com a figurat, en no ser que ell faci constar com Carducci, que el seu paganisme és real i vertader, impugnant la religió cristiana.<sup>2</sup>

Un segon viatge havia fet l'oda de Pollença a Barcelona el 22 de juny justament per correspondre a la tesi doctoral sobre Anacreont que Rubió havia enviat a Costa. A la carta que l'acompanyava el pollencí presentava per primer cop *A Horaci* com la «introducción de una coleccioncita de líricas imitadas y traducidas del latín que aun se halla en proyecto» i reiterava l'esquema accentual de l'estrofa sàfica que li havia exposat a Picó: «A esta regla obedecen los famosos sáficos de Villegas; pero nuestros poetas se han contentado generalmente en hacer los sáficos acentuados en la cuarta y octava.»<sup>3</sup>

A Joan Lluís Estelrich, en canvi, no la hi va enviar. En una carta signada al juliol (sense dia) li diu que no té res per a fer-li llegir:

---

sàfiques, que és signada —però— «agost 1904-setembre 1905». Vegeu *ibid.*, p. 103n, i Maria del Carme Bosch, *Horaci a les Illes*, citat, pp. 158-159.

<sup>1</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera amb Ramon Picó i Campamar*, citat, pp. 130-131.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>3</sup> Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, citat, pp. 993-994.

si bien me sobra tiempo para todo, aún no he podido concluir unos versos sueltos empezados ya no sé cuándo. Había también querido escribir una oda de forma *carducciana*, y habiéndome caído entre manos los *Preludios* de Cabanyes, he visto que el trozo que tenía hecho se parecía demasiado a la oda I del malogrado poeta para no pasar por imitación, y que era demasiado inferior a ella para no ser considerado como inhábil remedo.<sup>1</sup>

Està parlant de *Mi Musa*, perquè la hi transcriu, ara sí, en una carta del dia 27 d'agost. A aquesta versió, respecte a la que publicaria temps després Torres Gost i es pot llegir a les *Obres completes*, només li falta l'estrofa final, i presenta poques variants d'importància: «Néctar que embriaga en inefables éxtasis» > «el néctar santo embriagador del éxtasis» (22); «escucha los cantares» > «escucha a las sirenas» (31); «sobre el dormido mar» > «sobre celeste mar» (35).<sup>2</sup> Els «versos sueltos», en canvi, si és que realment pertanyen —com fa suposar el «también»— a una altra composició, són un misteri: segons Torres Gost són *A Horaci*,<sup>3</sup> i si té raó potser hem d'interpretar la seva condició d'inacabats com una excusa per a no enviar-los. Rubió, però, ha donat a Estelrich notícies de l'oda, així que en la carta del dia 27 d'agost Costa se sent obligat a justificar-se, i al costat d'altres pretextes (són versos en català, un «*jeu d'esprit*» més que no pas «verdadera poesía», i no en guarda còpia) fa seus els retrets de Picó: «Además, la oda a Horacio me disgusta porque puede parecer dictada por un espíritu favorable al paganismo». I els fa seus envers si mateix i envers els altres, perquè Rubió ha correspost al regal amb «una poesía dedicada al *anciano de Teos*, quizás más anacreóntica de lo que conviniera al acendrado catolicismo de nuestro amigo». *Mi Musa* ve a ser, doncs, un obsequi que supleix el de l'oda horaciana:

En su lugar te mando otra poesía (?) cuya forma te recordará a Carducci, aunque mis versos están lejos de la perfección de los del vate italiano, como mi intento lo está de la abominable tendencia moral del cantor de *Sátana*.

[...]

Aquí estaba la poesía, cuando habiendo caído en mis manos un ejemplar de los *Preludios* de Cabanyes, vi, no sin algún descontento, que mis versos podrían pasar por degenerada imitación de los magníficos de la oda primera de aquella colección tan notable como injustamente olvidada. Así quedó mi poesía sin terminar, y ni siquiera he querido empeñarme en corregir sus numerosos lunares. Ahí la tienes, pues, incompleta e incorrecta, como prueba de mi falta de pretensiones literarias y de mi espontaneidad con los amigos.<sup>4</sup>

El que no es podia esperar Costa és que Rubió, sense avisar-lo, hagués enviat l'oda *A Horaci* a Menéndez Pelayo, el qual en va anar parlant molt positivament amb altres corresponents seus.<sup>5</sup> Una primera carta de Costa a Menéndez, de data 19 de març del 1881, curta i formal, no fa cap referència a la qüestió: segurament en aquest moment Costa no sabia que el de Santander tenia la seva oda.<sup>6</sup> És el 8 de maig del 1885 que li escriu alarmat per una carta en què Rubió li fa saber que en la nova edició d'*Horacio en España* el bibliòfil té intenció d'inserir l'oda inèdita «cuyo original destruí por parecerme de sabor más pagano de lo que hubiera querido». Havia demanat als amics que tenien còpia d'aquells versos que els cremessin o que, si més no, no els publicuessin, i ara li arriba aquesta notícia. Es mostra amoïnada i molt insistent: renega de la paternitat de l'oda.<sup>7</sup> Menéndez, la resposta del qual —del dia 14 de maig— no s'ha conservat, parlarà de la qüestió, temps a venir, amb Rubió: «Ni siquiera me acuerdo de los términos en que se me quejó Costa y Llobera de la publicación de su oda. Lamenté sus excesivos escrúpulos y nada más. Pero ya se irá curando de ellos en Roma.»<sup>8</sup> I una opinió similar van expressar al seu dia Rubió i Estelrich.<sup>1</sup> En la

<sup>1</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, pp. 56-57.

<sup>2</sup> La primera lliçó correspon a la carta a Estelrich (*ibid.*, pp. 60-61); la segona a la versió de les *Obres completes*, que transcrivim a Corpus Documental, pp. 5-6.

<sup>3</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 56n.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>5</sup> *Epistolario*, citat, vol. IV, 1983, pp. 54 i 169.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 511-512. Vegeu també vol. VI, 1983, p. 210.

<sup>7</sup> *Ibid.*, vol. VII, 1984, pp. 161-162.

<sup>8</sup> Citat per Rubió en el seu *Estudio preliminar* a Miguel Costa i Llobera, *Horacianas. Visiones de la Palestina*, traducció de José Vargas Tamayo, Barcelona, Gustavo Gili editor, 1928, p. 24. Vegeu també Corpus Documental, p. 191.

contrarèplica, escrita el 22 de maig, Costa agraeix a Menéndez les explicacions que li dona i rebutja les «frases de elogio que estoy muy lejos de merecer, por mi mal». Els problemes de consciència emergeixen aquí encara amb més força, i arriba a insinuar que el seu interlocutor es deixa endur massa pel seu classicisme.<sup>2</sup> Deduïm que el llibre o bé s'estava imprimint o bé ja s'havia imprès. Té data 1885 i l'oda clou el breu apartat dedicat als *Traductores catalanes de Horacio*, precedida d'uns mots de presentació que estaven destinats a fer-se cèlebres.<sup>3</sup>

La gènesi pràcticament paral·lela de *Mi Musa* i *A Horaci* ha focalitzat l'atenció dels crítics sobre aquest poema castellà. Batllori va concretar-ne el carduccianisme en els finals esdrúixols que s'alternen amb els plans.<sup>4</sup> En realitat, aquesta alternança sistemàtica (finals plans als versos senars i esdrúixols als versos parells) no es dona ni en Cabanyes ni en Carducci: quan el mateix Costa parla de «forma carducciana», o quan Batllori parla de l'estrofa de Cabanyes modificada per influx carduccià, volen dir, si de cas, que odes asclepiadeoglicòniques com *In una chiesa gotica* o *Fantasia* on tots els finals són esdrúixols van influir en la decisió d'adoptar, aquí, un sistema híbrid d'una alternança sistemàtica. *Mi Musa*,<sup>5</sup> escrita —efectivament— en estrofa de la Torre, és una professió de fe classicista elaborada mitjançant una al·legoria personificadora de la Musa del títol. Les novetats són el metre bàrbar, el tema metapoètic i l'aparat classicista, és a dir, les referències a uns llocs, uns objectes, uns noms propis, uns valors de filiació grecolatina. En tots tres punts anticipa *A Horaci*, una part de les *Líricas* i totes les *Horacianes*, i se separa, tant com de la producció anterior, de la resta de la producció posterior del poeta. També anuncia alguns trets que caracteritzaran el desenvolupament d'aquestes novetats: una mètrica amb variacions respecte al model però amb una regularitat superior, un classicisme exterior força estereotipat i escolar i, finalment, encara que no sempre serà així, l'ocultació de tot referent cristià. Alhora, però, mostra allò que roman del Costa de les primeres poesies: el gust per paratges apartats i solitaris d'una bellesa idíl·lica —tret, al capdavant, horacià— i l'anhel «de inmensidad, de luz y gloria».

Abans que el primer conegués l'obra del segon, la poesia de Costa compartia amb Carducci l'interès pels indrets, un interès alhora estètic i històric. Dins l'interès estètic, tots dos tendeixen a humanitzar i divinitzar els elements naturals, admiren l'amplitud de l'espai i la grandesa, i privilegien la primavera i la posta de sol. No li falta tampoc a Costa, tot i que té alguns textos pacifistes, sensibilitat per l'heroisme i pel registre èpic. Tant en la humanització de la natura com en la seva exploració històrica, però, es decanta pel llegendari: fades, dones d'aigües, dracs, monestirs abandonats, assalts de pirates, episodis èpics de la Pollença medieval, prodigis fantàstics, intervencions de fantasmes de difunts; i en la mètrica per formes properes al romanç i a la cançó. La nota de l'enyorança i la melangia tenen un cert pes en aquesta producció, i, tot i que en general el context és el de la calma mediterrània, es busquen atmosferes de misteri vagarós, llocs recòndits poc freqüentats, amb una especial predilecció pels abismes, els cingles, els avencs, els fondals, les caveres, les coves, la grandesa dels quals és atribuïda a mans sobrenaturals i a «vells misteris ignorats pel món».<sup>6</sup> És una poesia en què s'alternen la voluntat d'«espaiar»<sup>7</sup> i abraçar («més alt a l'horitzó dins la serena amplària», «l'eixamplitud de terres»)<sup>8</sup> i la voluntat de perdre's i endinsar-se en espais sense fi i sense fons. La primera, l'afany per nodrir-se «d'espai i d'heroisme»,<sup>9</sup> l'hauria subscripta Carducci, però no pas la segona, que acabava revelant una percepció religiosa de la natura.

---

<sup>1</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 267.

<sup>2</sup> *Epistolario*, citat, vol. VII, 1984, pp. 182-183.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 25.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 214-215. Vegeu també Jaume Vidal Alcover, *Les «Horacianes» de Costa i Llobera: estètica i ètica*, introducció a l'edició de les *Horacianes* que va fer l'Editorial Moll el 1990, ara dins Id., *Estudis de literatura catalana contemporània*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, s.d. [1993?], pp. 263-264 (vegeu també pp. 265 i 269n).

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 5-6.

<sup>6</sup> Miquel Costa i Llobera, *Poesia completa*, Pollença, El Gall Editor, 2004, p. 474.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 542, 632.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 96.



El moviment de volar, de «prendre la volada», mira cap a un ideal indefinit que es revela transcendent: «Per entre cairades roques / llunyana guaita la mar, / que, mesclada amb el celatge, / par que diga: —Més enllà!—»;<sup>1</sup> «d'allà contemplà el Místic el sol qui se ponía, / i dins un cel més fondo baixava i se perdía / el sol del pensament!»;<sup>2</sup> «i sia el fruit de la terra / semblança d'un fruit més fi».<sup>3</sup> Es produeix un gaudi sensitiu de la natura, que a estones pot semblar panteista, però en realitat no ho és, perquè la sensualitat i la mateixa natura tendeixen a espiritualitzar-se o a assumir un valor metafòric de caire espiritual. La flor del *carpe diem* és rebutjada en benefici de «la flor dels somnis pura»;<sup>4</sup> i la recerca de la bellesa terrena es desdobra en la recerca d'una bellesa superior: l'exhortació és «vola lluny... dins ton propi esperit».<sup>5</sup> Es tracta de trobar l'indret on és «la llum més clara»,<sup>6</sup> l'indret que «significança du impresa / de Vós, oh Mare de Déu!» i que «fora del món par que sia»,<sup>7</sup> «on sona més augusta la veu de la natura, / on la quietud murmura / santes remors que diuen: —Pregau i medítai!...—»;<sup>8</sup> «aquell lloc des d'on se veu / l'obra de Déu molt més bella», obra que «penetrant en el cor, / calma, depura i eleva».<sup>9</sup> Costa i Llobera és fonamentalment un poeta religiós, amb una producció farcida de composicions marianes, hagiogràfiques, poemes de circumstàncies dedicats a festivitats religioses o escenes còsmiques de mitologia cristiana, però també per una contemplació de les coses d'aquest món en què es valora que semblin d'un altre món i ens comuniquin amb aquell altre món.

Dos elements d'aquesta poètica que no romandran a *Líricas i Horacianes* però que encara deixen petits rastres en *Mi Musa* són, d'una banda, el camp semàntic de termes com «lánguido» (6) o «vaga tristezza» (11), i, de l'altra, la perspectiva transcendent —tot i que de transcendència platònica en comptes de cristiana— suggerida per la «Idea» (9) i per l'esment a Plató (27-28). Pel que fa al carduccianisme, més enllà de la mètrica, pocs vincles intertextuals sabríem assenyalar. L'argument metapoètic presenta aquí més punts de coincidència amb *La independència de la poesia* de Cabanyes —com suggeria el mateix Costa— o amb l'*Epístola a Horacio* de Menéndez Pelayo. El lèxic inclou diversos ingredients molt freqüents en el Carducci encomiàstic, però no específicament carduccians: «gloria», «coronada», «ceñida», «patrio», «espléndida», «irradia», «pura», «plácidos», «esplendor». Només l'estrofa en què la Musa és comparada amb Hebe, la sisena, fa pensar en l'*Ideale* de les *Odi barbare*, on la deessa simbolitza la serenitat hel·lènica que infon la copa de vi i puja al cel per esdevenir una estrella.

El carduccianisme es deixa veure més clarament a l'altre text metapoètic i programàtic que és *A Horaci*.<sup>10</sup> L'autor té la intenció d'adaptar a la seva llengua la «cítara grega» que Horaci havia traspassat del grec al llatí. Se sent autoritzat a fer-ho per l'origen romà del seu «poble», de la seva «pàtria», tal com testimonien les excavacions arqueològiques, i per la mediterraneïtat d'aquesta «pàtria», una illa propera i semblant a les de Grècia. En un moment en què els poetes només febregen i ploren, ell enyora la dolçor i la claredat hel·lèniques. Es disposa, doncs, a imbuir-se de la calma i la força sana de la poesia d'Horaci, que serà una font de satisfacció suficient per a defugir ambicions i vicis de tota mena, és a dir, per a agermanar «seny i poesia», tal com va saber fer el Venusí. No cal dir que l'horacianisme, com el virgilisme, no eren prerrogatives de Carducci, i que no calia haver llegit l'escriptor italià per encetar un recull —les *Horacianes* de l'any 1906— amb una oda a cadascun dels dos mestres de la poesia llatina. L'*Horacio en España* que Menéndez Pelayo anava preparant sorgia enmig d'una veritable moda, i a la mateixa Mallorca la febre traductora d'odes horacianes es remuntava als anys 40, tot i que només en alguna ocasió s'havia

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 537.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 700.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 405-408. No reproduïm al Corpus documental cap composició de les *Horacianes*, atesa l'àmplia difusió d'aquest recull.

utilitzat mètrica classicitzant.<sup>1</sup> Ara bé, tampoc no s'ha d'oblidar que Carducci havia contribuït amb força a difondre la devoció per «Maro e Flacco», si ho volem dir amb el vers 124 d'*A Satana*, o per «La mantuana ambrosia e 'l venosino / Miel», en paraules d'*Il sonetto*,<sup>2</sup> i que el cavall de batalla mètric del lleó de Bolonya era l'oda alcaica, una de les que més havia conreat el Venusí.

Més enllà de connexions més o menys genèriques, però, el carduccianisme de l'oda *A Horaci* s'observa en alguns punts ben concrets. El primer són els versos 9-10, que recullen indiscutiblement el concepte de 'barbaro' sense fer servir el mot (nou signe de censura?): «Aspra i ferrenya sonarà en ses cordes / fines la llengua de ma pàtria dura». El segon seria l'estrofa polemica, la novena: «Ara que folla la invocada Fúria, / febre als poetes inspirant, ungleja / l'arpa plorosa, i entre fang destil·la / fonts d'amargura» (vv. 33-36); que té un breu corol·lari al vers 46, on es puntualitza que el vi horacià «febre i deliris d'embriac no dóna». Es barrejen aquí l'antimodernisme autòcton («folla», «febre», «deliris», «embriac») amb un antiromanticisme ben carduccià, que ataca el sentimentalisme i el *cafard* («plorosa», «fonts d'amargura»). La imatge del vi i de la copa (vv. 39-50) es fa portadora d'un missatge similar al que transmet a la primera oda bàrbara, *Ideale*, on el «sereno vapor d'ambrosia» que surt de la copa i es personifica en la deessa Hebe fa que el poeta senti «l'ellenica vita / tranquilla ne le vene fluire». Es treia així del cap, aquell poeta, preocupacions i l'ombra del temps («Non più del tempo l'ombra o de l'algide / Cure su 'l capo mi sento»); aquest altre, en canvi, es deslliura de vicis i ambicions, enumerats i il·lustrats amb escenes de Roma decadent patrícia i plebea<sup>3</sup> en una fervent apologia del «seny», concepte no gens carduccià (vv. 49-64). Al text no s'hi produeixen interferències cristianes explícites, però el pes que l'austeritat tindrà en la tipologia de *topoi* clàssics de Costa és deixat ben clar per aquestes estrofes que identifiquen el conreu de l'art amb la puresa moral i ascètica. Carducci havia vinculat l'adulteri amb l'espectacle del circ a *A proposito del processo Fadda*, dels *Giambi ed epodi*, on comparava les patrícies romanes que en aquell temps es delectaven contemplant la mort truculenta del gladiador amb les modernes burgeses que ara assistien a un procés contra un adúlter que havia mort el marit de la seva amant, però el blanc de la filípica acabava concentrant-se en la doble moral burgesa i cristiana, és a dir, en la hipocresia. Costa condemna l'adulteri dins un decàleg de passions perniciososes a les quals contraposa la tranquil·litat d'ànim, l'ataràxia, és a dir, des del prejudici moral; Carducci el condemna com un signe de decadència de la civilització, no pas extensible a les passions en bloc.

Les dues darreres estrofes dibuixen una escena al·legòrica d'un classicisme idíl·lic i sincrètic, en la qual participen diversos personatges mítics. El cas és que tant a l'obertura de *Rime nuove (Alla Rima)* com a la de les *Odi barbare (Preludio)*, dins el tema de la dansa, és recuperat, amb valor al·legòric, el sentit físic del «piede ritmico», tal com fa Costa a la cloenda de la seva oda. Però recordem que també el recuperava Menéndez Pelayo a la seva famosa *Epístola a Horacio*. Tenint en compte que en Costa la dansa és de nimfes, semblaria que preval el record de l'amic de Santander. La presència de Silè, en canvi, apunta més aviat cap a l'«amator silvano» del *Preludio*, aquell que recordaven Valera i Menéndez en llur correspondència dels anys 1881 i 1885.<sup>4</sup> Si acceptem la hipòtesi d'una intertextualitat carducciana, aquest Silè que guia pacíficament la «dansa de les nimfes» i aquesta «lleugera planta» de les mateixes nimfes s'han de posar inevitablement en contrast amb el faune que a *Preludio* força la bacant i amb el peu «balzante» que «urtò il terreno». El «bon seny», estranyament personificat per Silè, entra en conflicte amb la poètica carducciana allà on aquesta feia derivar l'hedonisme i la força en sexe i agressivitat.

Sona carduccià, però pot ser més genèricament classicista, l'ús reiterat de l'adjectiu «antiga» («mare antiga», 14; «sabor antiga», 41), així com —amb relació al motiu de la dansa— el dels

<sup>1</sup> Miquel Victorià Amer l'any 1845 havia traduït una oda en estrofes sàfiques (vegeu Maria del Carme Bosch, *Horaci a les Illes*, citat, p. 153).

<sup>2</sup> Vegeu també el primer vers del *Prologo* que, signat el 1866 i publicat a *Levia gravia* (1868), obre avui la poesia completa de Carducci; el vers 12 de l'oda bàrbara *Alla mensa dell'amico*, o el vers 76 d'*Il liuto e la lira*.

<sup>3</sup> Vegeu una variant del mateix tema del circ a *Poder d'una mare*, de *Tradicions i fantasies*, dins Miquel Costa i Llobera, *Poesia completa*, citat, pp. 352-354.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 19 i 26.

termes «cenyir» (3, 23) i «corona» (4, 69), que ja trobàvem a la quarta estrofa de *Mi Musa* i retrobarem a la cloenda de l'horaciana tercera, *A Cabanyes*. Recordem alguns passatges de les *Odi barbàres*: «Vederti, o Lidia, / vorrei tra un candido coro di vergini / danzando cingere l'ara d'Apolline / alta ne' rosei vesperi» (*In una chiesa gotica*, 57-60); «a cui le Grazie corona cinsero» (*Alla Regina d'Italia*, 42); «E un coro e un canto di forme aeree, / quali già vide l'Alighier muovere / ne' giri d'armonica stanza, / cinge l'italica Margherita» (*Il liuto e la lira*, 9-12), o «Cingimi, o Roma, d'azzurro» (*Roma*, 9). Costa copsa perfectament aquesta circularitat que tanca i, per tant, circumscriu l'espai, una de les claus de volta de la percepció clàssica del món.

### 2.3.2. Líricas

Un rastreig de presència carducciana fora de les *Líricas* i de les *Horacianes* no aporta cap resultat que no sigui hipotètic. Que entre els motius llegendaris trobem un parell de vegades, a *Adéu!*, *adéu!*<sup>1</sup> i a *El cavall del rei en Jaume*,<sup>2</sup> el del cavall fantàstic que no s'atura, afrontat per Carducci a *La leggenda di Teodorico* (*Rime nuove*), s'ha d'atribuir a una coincidència, perquè no s'observen altres vincles determinants entre els textos. Més significatives poden ser les afinitats de *Miramar* amb *A Satana*, fins al punt que se'l podria considerar una rèplica en clau cristiana del famós himne. Per damunt d'enemics i de períodes de decadència, el monestir, fundat per «dominar [...] amb fortes ales els quatre vents del món» (57-58), té sempre, com el pensament del seu fundador, la capacitat de renéixer: «Mes sempre renaixies... Oh, sí!, ta sort i glòria / va esser sofrir i vèncer. [...] tu amb cada segle lluites, i t'alces de la ruina» (67-72); «Oh!, que a través dels pobles, dels temps i les tempestes, / jamai les velles penyes te veges derruït; [...] i veges les conquestes / que dins l'edat futura farà ton esperit» (84-88); «Alça't, figura immensa, ferida, no eclipsada, / alça't, apòstol, savi, màrtir, poeta, sant!» (95-96).<sup>3</sup> Per molt que els seus frares tinguessin la comesa d'anar a predicar a terres sarraïnes, el *pathos* èpic i el to grandiloqüent resulten una mica excessius per a un monestir, i fins i tot per a un Ramon Llull, cosa que pot fer més plausible la superposició, més o menys conscient, de models literaris. Una altra figura que permet una lectura anàloga és la de l'Elies de *L'antic profeta vivent*,<sup>4</sup> una 'fantasia' sobre el destí del profeta un cop va desaparèixer amb el carro de foc: fa vida retirada i mística al llarg dels segles en una cova paradisiàca, on li arriben noves de la història de la humanitat i d'on només es mou cada mil anys per presidir-ne els esdeveniments principals (l'últim serà el Judici), transformant-se llavors en una figura còsmica i voladora.

Els poemes mariners, tant de mar tempestuosa com de mar en calma, presenten alguns paral·lelismes amb *Fantasia* o amb *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* El principal és el de les veus i les olors en la llunyania, que els versos 12-14 de *Fantasia* formulaven així: «i mirti densi odorano. / Erra lungi l'odor su le salse aure / E si mesce al cantar lento de' nauti». Res no demostra que les formulacions de Costa tinguin en compte aquesta de Carducci, però sí que anticipen el lliscament des del gaudi plàcid de la calma vers el misteri de l'enllà o vers la pèrdua i el plany que implementarà l'amic Joan Alcover en les seves versions de l'oda carducciana:<sup>5</sup> «Canta i voga el mariner / tot sol dins la seva nau, / [...] / I amb lo cant del mariner / porta a les ones llunyanes / perdudes veus de campanes / i aromes de taronger. / [...] / I, alçant els ulls a l'altura / i d'enyorança cantant, / se'n va el mariner remant».<sup>6</sup>

Fins aquí no passàrem, en qualsevol cas, d'un carduccianisme de baixa intensitat, la mateixa baixa intensitat que s'observa en el classicisme exterior, el qual, si sortim de *Líricas* i *Horacianes* i d'algunes traduccions (*Imitació de Chénier*, *Als consorcis de l'Arcàdia*), es limita a

<sup>1</sup> Miquel Costa i Llobera, *Poesia completa*, citat, pp. 145-146.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 367-368.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 96-101.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 462-465.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, pp. 129-131.

<sup>6</sup> *Marina*, de *Poesies*, dins *Poesia completa*, citat, pp. 71-72. En la traducció castellana publicada a *Líricas* (*ibid.*, p. 950) llegim: «Con el errante cantar» (v. 29). Vegeu també *La ribera de canten-i-dormen* i *La visió del pelegrí*, de *Tradicions i fantasies* (*ibid.*, pp. 359-363), així com *Sobre les ruïnes del teatre romà de Pol·lèntia* (*ibid.*, p. 480).

ben pocs textos: *La deixa del geni grec*,<sup>1</sup> única de les *Tradicions i fantasies* que se'n va enrere en el temps fins a l'època en què els grecs estan conquerint l'illa a costa de les tribus indígenes, i una sèrie de tres poemes tardans, *Sobre les ruïnes del teatre romà de Pol·lèntia, Raixa i Costa Brava de Mallorca*,<sup>2</sup> els dos primers contemplacions de ruïnes mallorquines antigues que susciten un viatge ja més històric que legendari, per bé que amatat de sentit de la caducitat. La impressió, doncs, és que els remordiments de consciència provocats per *A Horaci* van enterrar el carduccianisme i l'aparat clàssic durant un temps llarg. La veritable recuperació va arribar amb el sojorn a Itàlia i es va materialitzar en les *Líricas* castellanques publicades el 1899.

Costa marxa a Roma a fer la carrera eclesiàstica el 1885. El 28 de desembre del 1888 demana a Rubió l'oda *A Horaci* (ell no en té còpia ni la recorda al peu de la lletra) «per judicar, ara més ben informat, sobre el seu paganisme i veure en tot cas si té compostura».<sup>3</sup> El 10 de gener ja l'ha rebuda:

Moltíssimes gràcies per la còpia de la meua desterrada *Oda a Horaci*, que m'ha fet molt millor efecte de lo que esperava. És un elogi del gran líric llatí massa absolut, sense la deguda correcció a son sensualisme; però em sembla que, declarant mon pensament en una nota, n'hi havia prou per poder incloure aquesta poesia entre les altres, sense escàndol de ningú.—Ja veus que Roma fa tornar més tolerants<sup>4</sup>

Es confirmen els pronòstics de Menéndez, no es pot estar de comentar Rubió, que atribueix el canvi a, d'una banda, la superació definitiva de tota vacil·lació religiosa i, de l'altra, a una Roma que, des dels seus monuments fins a la recent celebració del centenari virgilià sota els auspicis de Lleó XIII, havia ofert a Costa la possibilitat tangible de conjugar classicisme i cristianisme.

Tornen, amb la rehabilitació de l'oda, les provatures carduccianes i les referències a Carducci. El 3 de gener del 1891 Costa envia a Rubió *Adiós a Italia*: «T'incloc una poesia de forma *carducciana*. Potser que resulti extravagant: digues-me amb franquesa l'efecte que et produeix. A l'Estelrich li agrada».<sup>5</sup> I a Rubió li falta temps per enviar-la a Menéndez, el dia 11:

cuatro líneas no más, porque mi mujer y mis hijos me están dando prisa para salir a paseo. No tienen aquellas más objeto que acompañarte la copia esmerada, hecha por mi *costilla*, como barruntarás por la letra, de una nueva e inspirada composición de nuestro amigo Miguel Costa en forma *carducciana*. Él la considera como un juego retórico, un mero pasatiempo y hasta un capricho extravagante; pero yo la tengo por una de las más correctas que han salido de su pluma, y sin más defecto que el aire algo declamatorio de las últimas estrofas. Las primeras son admirables. En fin tú las juzgarás mejor que yo, y en tal caso comunícame tus impresiones para animar al bueno de Costa, a que salga del cascarón de la modestia, y comuníque también al público un volumen de sus rimas clásicas y castellanques.<sup>6</sup>

Costa revisa *A Horaci*, segons les dates que llegim a les *Horacianes* al peu del poema, els dies «5-7 juliol 1897», i a començaments del 1898 el seu diari enregistra un parell de notes que no encertem a desxifrar:

8 gener 1898: Estelrich. Noticias de Carducci conv. Xerram (no corregesc) inútil fora.

9 gener 1898: Ap. Joan Alcover Oda Carducci sacra llegir.<sup>7</sup>

A la darrerria d'aquest 1898 surten les *Líricas* castellanques, de les quals Estelrich fa llarga propaganda, els anys següents, entre els intel·lectuals de Madrid,<sup>8</sup> ciutat a la qual viatja almenys en una ocasió, mentre que Costa no es mou de Pollença. L'amic i gairebé representant li transmet la

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 373-397

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 480-489.

<sup>3</sup> Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, citat, p. 1030.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1045.

<sup>6</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. XI, 1986, p. 9.

<sup>7</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 133n.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 133-134 i 151-152.

bona impressió de «Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, Núñez de Arce, Balart, Palacio Valdés, Alvarez Sereix, Gonzalo de Castro, Fernando Granados de Mèxic, etc.»<sup>1</sup> Costa li ho agraeix tot reconeixent-li aquell protagonisme que el mateix Estelrich s'atorgarà a *Adaptaciones de la métrica clásica* en recordar el paper encoratjador que va tenir en la conclusió del poema mètricament més carduccià del volum: «Tienes razón que debo a instancias tuyas el haber incluido mi *Adiós a Italia*: no creía que transigiesen con tales versos los españoles tan desafectos a la métrica latinizante. Celebro haberme equivocado.»<sup>2</sup>

*Líricas*, per començar, puja el registre respecte als reculls catalans, sobretot —però no exclusivament— mitjançant el lèxic. La irrupció de cultismes com «aura»,<sup>3</sup> «impetra»,<sup>4</sup> «áuspice»<sup>5</sup> delata lectures italianes. Un altre indicador de la pujada és la freqüència dels esdrúixols. Certament, moltes paraules planes catalanes tenen una síl·laba més en castellà, cosa que en fa augmentar automàticament el nombre. Tot i així, per damunt dels casos explicables per la fonètica contrastiva, es detecta en aquest recull un gust limitat però fins aquí inèdit per les proparoxítones tant a l'interior com a final de vers. En català, versos amb final esdrúixol no se'n troben ni abans ni després de les *Horacianes* llevat d'algun d'escadusser a les *Visions de la Palestina*. El primer assaig devia ser *Mi Musa*, per tant, en castellà. Va quedar-se, però, dins d'un calaix: Costa no degué considerar prou satisfactòria l'alternança, i per a *Líricas* acabaria escrivint un *Adiós a Italia* en el mateix metre però amb tots els finals esdrúixols.<sup>6</sup> Al mateix recull *¡Luz!*<sup>7</sup> en té uns quants d'aleatoris, i els 192 versos d'*En las catacumbas de Roma*<sup>8</sup> són escrits en estrofa manzoniana de dotze versos heptasíl·labs on s'alterna final esdrúixol solt i final pla rimat en consonant.<sup>9</sup>

L'oda sàfica té, en Costa i en Carducci, els finals plans, però el rigorós esquema accentual que hi segueix el primer, i molt especialment l'accent de primera que ell considera obligatori,<sup>10</sup> afavoreix la presència d'esdrúixols dins del vers. Tanmateix, que l'afavoreixi no vol dir que la faci imprescindible, i constatem que són més abundants en l'única oda sàfica de *Líricas*, *En las cascadas del Anio*, que no pas en les quatre que inclouen les *Horacianes*. En cap d'aquests quatre poemes no arribem a un esdrúixol per cada deu versos; en canvi, a *En las cascadas del Anio* en comptem més d'un per cada tres versos, concretament 16 per un total de 52 versos. Aquests percentatges no són del tot representatius, perquè ni el registre alt es redueix a l'índex d'aquest tipus de paraules ni pel fet de ser plans mots com «magnànim», «metàl·lic» o «hel·lènic» deixen de sonar —en català— cultes. Es pot concloure, però, que, si l'oda *A Horaci* va marcar un pic puntual de registre, *Líricas* va pujar més i ho va fer en general a tot el recull. Inevitablement, a Costa el castellà li sortia més alt, però també les lectures italianes l'ajudaven a pujar. Es fa difícil dir si l'adjectiu «ínclito» li va arribar d'aquestes lectures o de la tradició castellana classicitzant, però el cas és que el trobem per primera vegada (i per partida doble, als versos 11 i 273) a *En las catacumbas de Roma* i que després el tornarem a trobar en dos poemes castellans no aplegats en volum, el també manzonian *Santa Catalina, virgen y mártir*<sup>11</sup> i l'*Himno a Santa Inés*,<sup>12</sup> així com en l'horaciana *A Cabanyes* (8), a la qual arriba —doncs— a través del recull italianitzant escrit en castellà. Les

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 133n.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 151-152. Carta del 3 d'octubre del 1901.

<sup>3</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 968, 1015, 1021.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1023.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1005

<sup>6</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 17-18.

<sup>7</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 1012-1014.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 1001-1008.

<sup>9</sup> Rimen —recordem— el segon vers amb el quart, el sisè amb el dotzè i el vuitè amb el desè. Fora de *Líricas*, entre les composicions mai aplegades en recull, i a banda de *Mi Musa*, només registrem *Santa Catalina, virgen y mártir*, en estrofa manzoniana (*ibid.*, pp. 1093-1094), i *Allá tras monte altísimo...*, on cada estrofa és formada per dues quartetes d'heptasíl·labs: a cada quarteta el primer vers té final esdrúixol, el segon i el tercer pla, el quart agut, i rimen en consonant el segon i el tercer, mentre que el primer i el quart queden lliures (*ibid.*, pp. 1063-1065).

<sup>10</sup> No ho és per a Carducci, com ja van observar Josep Maria Llovera i Miquel Batllori (cf. *Corpus Documental*, pp. 195 i 227).

<sup>11</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 1093-1094.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1141.

estrofes manzonianes d'*En las catacumbas de Roma*<sup>1</sup> sovint fan l'esdrúixol final amb un cultisme cristià, però no hi falten tampoc els classicistes, o els que comparteixen ambdues tradicions: «fúlgidos», «cánticos», «vírgenes», «trémula», «bárbaros», «númenes», «pléyades», «púrpura», «présaga», «ánimos», «hálito». Els cultismes lumínics (començant per la família de paraules de 'fulgurar' i 'fulgores') sovintegen en tota la tradició classicista, però no es pot excloure una ascendència carducciana sobretot allí on la imatge de la llum s'associa al concepte de perdurabilitat en el temps, per bé que Costa gairebé sempre la posa al servei de grans figures del catolicisme.<sup>2</sup>

Convé que ens centrem, però, en les onze composicions correlatives de temàtica italiana, que vénen a ser un llibret dins el llibre: *En las cascadas del Anio* (oda sàfica), *En el Anfiteatro de Roma* (sonet), *Ruinas* (hendecasil·labs blancs), *Miguel Ángel* (sonet), *A Rafael* (sonet), *En la celda del Tasso* (cançó lliure leopardiana), *Orillas del Tíber* (sonet), *Orillas del Arno* (sonet), *Ante el Moisés de Miguel Ángel* (cançó petrarquesca), *En las catacumbas de Roma* (estrofa manzoniana), *Adiós a Italia* (oda asclepiadeoglicònica). Si bé *Líricas* rebrà menys atenció que la producció catalana, seran aquests poemes els que destacaran els crítics: Miquel dels Sants Oliver, quan passa ressenya del llibre, els sis textos que esmenta pertanyen a la llista,<sup>3</sup> i la tria de *Líricas* que clou l'*Antologia lírica* publicada per l'Editorial Moll el 1972 (1980<sup>2</sup>) també es compon de sis d'aquestes composicions, mentre que, de fora de la sèrie italiana, només és inclòs *El pino de Formentor*. Tant els títols com la mètrica, no cal dir-ho, són prou eloqüents. Un dels distintius mètrics de tot el volum és el nombre de sonets, quinze, dels quals cinc dins la sèrie italiana. Fora de *Líricas* en trobem entre les composicions castellanes no aplegades en recull, però en català només en comptem, en total, dos d'originals i tres de traduïts (els dos de Petrarca i el de Miguel Àngel).<sup>4</sup> L'altra particularitat són les composicions sense rima, quatre, de les quals tres en la secció italiana, una —l'asclepiadeoglicònica— indiscutiblement carducciana. Ja sona molt carduccià, de fet, el llistat dels títols, dedicats a figures històriques, a ruïnes antigues i a rius, gairebé tots amb una preposició inicial («en», «a», «ante») indicadora —en el cas dels locatius— de la visita que el poeta efectua a aquell indret.

El títol *En las cascadas del Anio*<sup>5</sup> i la mètrica (oda sàfica) fan pensar automàticament en *Alle fonti del Clitumno*, que no és, tanmateix, l'únic text carduccià inspirat en la contemplació d'un riu: vegi's una altra oda bàrbara, *Su l'Adda*, i un dels poemes inicials de *Giambi ed epodi*, el que es titula *Agli amici della valle Tiberina*. A tots tres textos la visita posa en marxa un viatge imaginatiu cap a episodis històrics esdevinguts en aquell indret. S'hi alternen, encara que no sempre en blocs ni per aquest ordre, el present descriptiu, el passat evocatiu i l'exhortació imperativa que estructuraven l'oda costailloberiana. A més a més, en l'apartat descriptiu, *Alle fonti del Clitumno* i *En las cascadas del Anio* comparteixen els *topoi* de les nàiades i el vel, una al·legoria i una metàfora que el mallorquí, en aquest cas, desenvolupa —als dotze primers versos— més que l'italià («Emergean lunghe ne' fluenti veli / Naiadi azzurre», 93-94). Abans de dissecar el poema, però, val la pena que ens aturem, macrotextualment, en la tripla estructuració que hem definit, perquè totes tres modalitats discursives arrenquen del primer Costa, però, d'una banda, no acostumaven a coincidir en una mateixa composició i, sobretot, el passat evocatiu tendia sempre a dilatar-se en forma

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 1001-1008.

<sup>2</sup> *En la fiesta de Santo Tomás de Aquino* (*ibid.*, pp. 1080-1081); *Santa Catalina, virgen y mártir* (*ibid.*, p. 1094); *León XIII* (*ibid.*, p. 1116). Vegeu també *A un poeta ignorado*: «¡Oh virgiliana / serenidad del héspero fulgente» (*ibid.*, p. 1048).

<sup>3</sup> «Entre ellas han de sobresalir sus *Ruinas*, *En la celda del Tasso*, *Ante el Moisés de Miguel Ángel*, *En las Catacumbas*, *Las cascadas del Arno* y *Adiós a Italia*, [...] son una muestra deliciosa del moderno helenismo italiano, dignas rivales de las de Carducci, aun con la extrema discordancia de ambos poetas en la esfera religiosa. Si alguna vez puede otorgarse el calificativo de escultural y marmóreo a algún versificador, es en el caso presente. El pulquérrimo artificio llega a convertirse en nítida naturalidad y en vano se aguzará el criterio para buscar el epíteto más exacto, para separar lo redundante, para reforzar lo inexpresivo» (Miquel dels Sants Oliver, *La literatura en Mallorca*, citat, pp. 188-189). Vegeu també *La recepció contemporània de «Líricas»*, dins Miquel Costa i Llobera, *Líricas*, edició crítica a cura de Maria del Carme Bosch, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner editor, 2004, pp. 233-266.

<sup>4</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 155, 550; 912-914.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 16-17.

narrativa. A *Miramar*, de *Poesies*,<sup>1</sup> o a *La llegenda del Puig de Pollença*, de *Tradicions i fantasies*,<sup>2</sup> on és repassada —com aquí— la història d'un indret, concretament un monestir, el poeta-historiador-folklorista s'atura llargament en el relat de cada moment històric i marca les transicions d'un període al següent tot resseguint un fil complet. Aquí a *En las cascadas del Anio*, en tres estrofes (vv. 29-40), saltem de Píndar a Horaci, d'Horaci a Tibul i de Tibul a Mecenes, sense solució de continuïtat en els dos darrers salts. A l'horaciana *Mediterrània* la història del mar és esbossada amb múltiples referències a topònims i antropònims a cadascun dels quals és concedit des de mig vers («Així escampares en fàcil càrrega / els fruits d'Egipte, la tíria púrpura, / l'or d'Ofir, les riqueses de Tarsis, / l'art i l'idea, animadors de pobles...»), vv. 45-48) fins a —com a màxim— una estrofa (la que és dedicada a Roger de Llúria, vv. 57-60). Aquesta àgil mobilitat temporal i geogràfica comença a *En las cascadas del Anio*. Per a *Miramar* hem suggerit la possibilitat d'un diàleg intertextual amb *A Satana*,<sup>3</sup> però, si hi va ser, no va tenir efectes en aquest punt que estem analitzant: precisament la comparació entre la manera de renéixer i de perpetuar-se de Satanàs i del monestir o de Ramon Llull posa en relleu la mobilitat del primer i l'estaticitat del segon. N'hi ha prou de remarcar la gran quantitat de llocs i de personatges pels quals viatja l'esperit satànic: és un dinamisme que impedeix de caure en la narració i que potencia, en canvi, el discurs panegíric i militant. Carducci superava el patriotisme de balada llegendària amb un patriotisme d'oratória política, i Costa el va saber recollir en el seu volum més compromès, les *Horacianes*. El registre exhortatiu i el *pathos* heroic ja els tenia d'ençà de la seva joventut poètica, i si de cas les lectures carduccianes van contribuir a modular-los; el tractament enumeratiu i acumulatiu de la història i de la geografia surt d'aquelles lectures. Multiplicar les referències deixant buits i llacunes té la virtut de suggerir que el nombre de referències podria pujar a l'infinit i que és ampliable al futur.

Pel que fa al paisatge, el d'*En las cascadas del Anio* respon del tot als gustos costailloberians i, per tant, s'acosta més a un Foscolo que no pas a un Carducci. El poeta es fixa en l'indret on «es el Anio montaraz» («on és eix riu impetuós» en la versió catalana, 23),<sup>4</sup> en «el asombrado abismo» (l'«esglaiat abisme», 1), l'«hondo valle» (la «vall profunda», 11), el «barranco» («barranc», 13) i «las fauces de los roncós antros» (la «gola dels avencs qui ronquen», 15) als quals cau el salt d'aigua, i en el temple romà que el corona just al caire de l'«airoso risco» («la penya més abrupta», 17). L'al·legoria de les «náyades» («nàiades», 3) i les «vírgenes ondas» («verges fontanes», 9) no és precisament tranquil·litzadora: follia i furor, barreja de joia i dolor, pèrdua de coneixement, robes esquinçades. Els oxímorons de les dues primeres estrofes acaben resumint-ho tot en una conjunció de bellesa i horror. Un perfecte retrat, en definitiva, de natura romàntica, que només troba el repòs —significativament— en l'elegia (37-38). Som a Tivoli, l'aparat al·legòric ve de la mitologia clàssica, els autors recordats són clàssics, però són posats al servei d'una altra poètica.<sup>5</sup>

La contemplació del riu visitat no suscita, com ho fa en els poemes carduccians esmentats, la rememoració d'episodis de la història èpica i civil, sinó d'anteriors visites de poetes. Si en les estrofes inicials la natura s'humanitzava i divinitzava, els versos 23-24 enceten una al·legoria metapoètica en què el salt d'aigua és equiparat a la inspiració, vista com una força desfermada, impetuosa i vitalitzadora. Termes com «norma» (24), «puro» (26), «gracia» (34) o «dulces» («Tendra» a la versió catalana, 37) queden en inferioritat numèrica davant «montaraz» («impetuós», 23), «desata» («derrama», 25), «raudal» («a lloure», 26), «febril cascada» («torrent qui salta», 29), «ímpetu» (34) i «força» (42), i davant la lectura retroactiva de «rugiendo» («rugint», 1), «locas de furor sagrado» («folles de furor poètic», 3) o «desmayan» («esmortides», 9). L'ofrena de la corona de romaní al pòrtic del temple, els carduccians «rítmicas» (44) i «Salve» (51), el record dels poetes

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 96-101.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 161-187.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 83.

<sup>4</sup> Traduïda al català, *En las cascadas del Anio* esdevingué la sisena «horaciana», *Davant les cascades de Tibur (Poesia completa*, citat, pp. 420-422).

<sup>5</sup> Comparem el quadre amb un dels pocs esments de Tibul que espigolem en el *corpus* poètic carduccià: «Siede Tibullo a l'ombra / ove docil da' colli un rio declina» (*A Neera*, 45-46, dins el recull *Juvenilia*).

antics i dels «ocios de Olimpo» («dies olímpics», 40), la Musa, puntegen una inspiració lliure contraposada a l'estudi esclavitzador: «Musa cautiva en las severas aulas, / rompe tus lazos», en català «Musa, captiva de severos estudis, / romp ja les traves» (41-42). Tant les «sudate carte» d'*A Silvia* com els «ignavi studi» de *Per val d'Arno* (*Levia gravia*) eren desqualificats com una pèrdua de temps, com una renúncia a la vida, però no pas a la poesia. Aquí el batec, la força vital, allò que reviu, és justament la poesia: la cita leopardiana o carducciana actua dins una presa de posició en un dels grans temes del debat literari de l'època: la dicotomia entre romanticisme i classicisme. Sembla talment que Costa hagi volgut combatre el simplisme de la dicotomia amb una poesia que exploti el cantó romàntic del classicisme, localitzat en el *topos* de la força i estintolat en cites clàssiques que se servien de la imatge del torrent o la cascada (29-32). El to del poema es mou entre l'ímpetu romàntic i la *fortitudo* clàssica, i en bona part des de l'ímpetu romàntic cap a la *fortitudo* clàssica, la qual és servida —sobretot del vers 25 endavant— amb vibracions d'alta retòrica apreses sens dubte en Carducci: el «Tal» al començament de frase repetit en anàfora i utilitzat per a establir una comparació (25 i 29),<sup>1</sup> la repetició del pentasíl·lab al començament del decasíl·lab següent (32-33),<sup>2</sup> la de «siento» al començament i al final del vers 43,<sup>3</sup> l'encavalcament dels versos 46-47, els hipèrbats dels versos 29-32, 35-36, 38, 45-46, la salutació «Salve» (51) i —sense comptar cultismes de regust genèricament italianitzant com «ondas» (32-33) o «Treme la fronda» (13)— fórmules o tics lexicals com «cándidos» (11), «surge vetusta» (18), «antigua vate» (21), «Píndaro sacro» (30),<sup>4</sup> «murmullo flébil» (38),<sup>5</sup> «rítmicas alas» (44) o «difunden» (51). La darrera estrofa resumeix bé la dialèctica classicoromàntica del poema: si al vers 49 («Muerto a la gloria, joven, un poeta») no és reprimint el patetisme romàntic, el carduccianíssim «difunden» del vers 51 complementa el sentit d'ímpetu amb el d'espacialització. El carduccianisme no té prou força per a anul·lar la profunditat de cavernes i abismes, un espai que de sempre era i seria car a Costa, però ajuda a cloure el text amb l'altre moviment que també data dels temps de les poesies primerenques, espaiar, eixamplar-se, i a descarregar-lo del subjectivisme que allí tenia (l'ambició del 'jo' de «córrer espai»)<sup>6</sup> i que aquí entra amb la primera persona al vers 42 però no presideix els dos versos finals, absolutament objectius.

Curiosament, si *En las cascadas del Anio* és un dels poemes de Costa que sonen més carduccians, no es pot dir ben bé el mateix de *Davant les cascades de Tíbur*, on romanen ben pocs trets estilístics de la llista que acabem de confeccionar: tot just el «Tal», les «rítmicas alas», el «Salve» i un parell d'hipèrbats (29-32, 35-36). El mateix títol, potser vinculable a la pèrdua del topònim «Anio» a favor del genèric «riu» al vers 23, s'allunya sensiblement d'*Alle fonti del Clitumno*. Si hi afegim que dels setze esdrúixols de la versió castellana només en romanen cinc (n'hi ha que cauen perquè l'equivalent català és pla, però no d'altres com «férvidas», 2, o «Élegos», 37), hem de decretar, en conjunt, una coincidència en el rebaix del registre retòric i del carduccianisme. Es pot conjecturar un record menys fresc de les lectures carduccianes, però també una facilitat més alta per a imitar Carducci en castellà que en català. Costa aconsegueix amb un èxit indiscutible el seu objectiu programàtic d'elevat, amb les *Horacianes*, el registre literari, i tanmateix el registre d'un poema com aquest queda per sota del de l'original castellà i del dels models italians. En alguns punts la manca de tradició a les espatlles complicava la tasca: davant mots com «élegos» (37) Costa no va gosar aventurar-se a introduir neologismes. En altres casos, sobretot en les figures sintàctiques, però també en una part de la terminologia, la traducció literal era factible sense grans perjudicis per a l'esquema accentual: «férvidas linfas de nevada espuma» / «formes incertes de

<sup>1</sup> «Tale il tuo verso a me, divin poeta», s'acabava *Virgilio*, de *Rime nuove*. Però vegeu també, a *Odi barbore*, entre d'altres: *Preludio* (9), *Ideale* (18), *Nella piazza di San Petronio* (19). O a *Juvenilia: Alla libertà*, 13, 17, 29; *A F.T.*, 9; *A G.B. Niccolini*, 33; *Alla Croce di Savoia*, 45.

<sup>2</sup> *Alle fonti del Clitumno*, vv. 112-113.

<sup>3</sup> *Ideale*, 5.

<sup>4</sup> «Ma il vol del sacro Pindaro», *La lirica* (9), dins la secció *Versioni* de les *Odi barbore*.

<sup>5</sup> «Tu sempre in flebili modi elegiaci» (*A Giulio*, 13, de *Juvenilia*); «Il verde Mincio flebile risponde» (*Nel vigesimo anniversario dell'VIII Agosto MDCCXLVIII*, 10, de *Giambi ed epodi*); «Ed io soletto su le flebili onde / Di sepolcro sentii fredda la notte» (*Notte di maggio*, 35, de *Rime nuove*).

<sup>6</sup> *Joventut*, II, 10 (*Poesia completa*, citat, p. 48).



vivent escuma» (2), «Cándidos flotan» / «volen i es perden» (11), «férvido y puro» / «pura i a lloure» (26), «febril cascada» / «torrent qui salta» (29), «ocios» / «días» (40), «difunden» / «susciten» (51). El nombre de figures repetitives i d'hipèrbatons sacrificats supera clarament el que imposarien les dificultats de la traducció, i tant les substitucions d'un terme per un altre com les transformacions més lliures tendeixen, tot i les excepcions, a baixar lleugerament el registre. Entre les primeres: «fronda» / «ramatge» (13); «azorada» / «esparverada» (14); «elevó» / «dedicà» (19); «surge» / «està» (21-22); «montaraz» / «impetuós» (23); «numen» / «estre» (30); «suspende» / «penja-la» (46-47); «vetusto» / «antiquíssim» (47); «ondas» / «rieres» (51). Excepcions: «trinos» / «cànics» (5); «sublime» / «ciclòpic» (7); «potente» / «suprema» (25); «Flores [...] y tinieblas» / «vergers i horrures» (27). Entre les segones: «ciérnese» / «hi juga» (16); «surge vetusta» / «guaita en ruïnes» (18); «el que templaba su facunda lira / cabe estas ondas» // «el qui tan hàbil fèu aquí l'augusta / lira de Roma» (31-32); «de estos remansos al murmullo flébil» / «vers on eixa aigua sanglotant reposa» (38); «de tu noble vida / siento el latido» // «Ta perduda força / sent que retorna» (42-43); «grata [...] al noble» / «i oferint-la als genis» (46). Que es constatin elements en contratendència potser ens ha de dur a excloure una intencionalitat i a pensar que a Costa el català li sortia, simplement, més baix, sigui per la falta de la tradició, sigui pel pes de la tradició existent (la que governava el gruix de la seva producció), sigui perquè el registre en qüestió era el que ell considerava adequat. Aquesta darrera hipòtesi, que Costa elevés el registre però alhora posés un sostre a aquesta elevació, resulta especialment suggeridora. Vist des de l'actualitat, des d'un català que té un registre formal més baix que el del castellà i el de l'italià formals, la seva estratègia no sembla gaire estranya, però en aquell moment la llengua formal es trobava en un període formatiu, i de formes més retòriques se'n van produir, tant llavors com més endavant. Si de cas, Costa, que fou acollit com un model pels noucentistes, va contribuir, doncs, a fressar el camí que ha dut fins als nostres dies. Trobava —més o menys inconscientment— excessiva la retòrica de Carducci, de Cabanyes i dels seus amics Estelrich, Menéndez Pelayo i Valera? La trobava excessiva el 1906 però no encara el 1899? La trobava excessiva en català i no en castellà? L'èxit de les *Horacianes* es va produir en un moment històric en què la retòrica encara mantenia un prestigi generalitzat en tots els àmbits polítics i socials, però valdria la pena preguntar-se si aquell èxit hauria estat tan alt en el cas que el volumet de versos hagués igualat la retòrica dels models neopagànics. Els noucentistes, que en general van defenestrar Carducci, mai no van renegar de Costa, el qual, d'alguna manera, se'ls va anticipar, doncs, a l'hora de criticar l'hiperretòrica del poeta bàrbar.<sup>1</sup>

En paral·lel amb les tesis fins aquí apuntades, les intervencions estilístiques sobre la versió castellana convergeixen, també, en un tractament de l'espai menys classicista. El «sobre» inicial del vers 50 esdevé «dins», «difonen» es queda en «susciten» al vers següent, i les noves formulacions dels versos 11 i 38 insinuen un espai desconegut: «volen i es perden», «vers on eixa aigua sanglotant reposa». Desapareixen alguns termes d'evident identitat clàssica («sacro», «numen», «vates», «ocios», «màrmol»); en canvi, l'aparat mític és reforçat mitjançant la substitució de «sublime», que en català hauria estat paraula aguda, per «ciclòpic» (7) i mitjançant l'esment dels «genis» (46): tenint en compte que el mot ja apareixia al vers 7, el pol romàntic queda plenament inscrit en un conjunt de referents grecoromans. Guanys i pèrdues, doncs, en la classicitat externa; més aviat pèrdues en la interna, entre les quals també proposaríem de comptar la del color blanc als versos 2 i 11.

Tot i que «vida» és reemplaçat per «força» al vers 42, la família de paraules de la primera augmenta amb «vivent» (1) i «revivà» (50), que s'afegeixen al «viva» (35) conservat del text castellà. També el «susciten» del vers 51 entraria en aquesta òrbita del vessant vitalitzador de la inspiració, revitalitzador en el cas del 'jo' que l'ha retrobada davant el salt d'aigua. La temàtica renaixent en la versió catalana apareix amb una certa antelació respecte a la versió original: «Ta perduda força / sent que retorna» (42-43), «Álzate, ¡oh Musa!» («Alça't, oh Musa!», 45), «sobre estas aguas recobró a su Musa» («dins eixes aigües revivà sa Musa», 50). És un renaixement que en *Alle fonti del Clitumno* (141-156) o en *A Satana* saludava una nova era superadora del Cristianisme

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 337, 339, 358.

i reinstauradora de l'esperit clàssic i que aquí queda circumscrit a una revitalització poètica, ampliable a la col·lectivitat si és connectada amb el desenvolupament de què és objecte en altres 'horacianes', però mai anticristiana. Ara bé, en *A Satana*, que es clou no amb «Salve» però sí amb «Salute, o Satana» (193), llegim «Gitta i tuoi vincoli» (163) i «Materia, inalzati» (167), i a l'oda costailloberiana hi tenim «rompe tus lazos» («romp ja les traves», 42) i «Álzate» («Alça't», 45). Ja hem assenyalat, a propòsit de *Miramar*, una possible utilització de l'himne satànic dins una temàtica renaixent i amb l'objectiu de conferir *pathos* heroic. Aquestes noves coincidències avalarien una mica més aquesta hipòtesi. A *En las cascadas del Anio* i *Davant les cascades de Tíbur* l'ímpetu romàntic, o la *fortitudo* clàssica, hauria trobat en la figura del Satanàs carduccià un referent eficaç per a saludar el retrobament de la força inspiradora. Més eficaç, amb aquesta i amb qualsevol altra finalitat, que la versió neotestamentària del tema de la resurrecció, menys heroica, menys abrandada.

En la mateixa línia, cal subratllar que *En las cascadas del Anio*, si no és un text anticristià, tampoc no introdueix falques obertament cristianes, oferint-nos, amb el desplegament de classicisme, un poeta molt diferent del que es llegeix en els altres textos fins i tot del mateix recull. Es distingeix, en el Costa classicista, aquell en què interfereix el Cristianisme i aquell en què no intervé, si més no d'una manera explícita. El segon és el que prevaldrà a les *Horacianes*, i l'antecedent més clar és aquest poema castellà que allà hi serà inclòs com l'horaciana sisena. El primer actua en una bona part de la resta de composicions de la sèrie italianitzant de *Líricas*. Repassem-les breument.

*En el anfiteatro de Roma* condemna la Roma decadent dels sacrificis de màrtirs per boca d'un patrici al qual només li falta la gràcia de la fe. *Ruinas* comparteix amb *Dinanzi alle terme di Caracalla* la impressió del visitant solitari davant la grandiositat d'unes ruïnes fantasmagòricament humanitzades («Bello es verle dorar estos colosos, / que al crecer de las sombras se agigantan»)¹ i davant els ocells de mal averany que hi habiten: «Por la altura / vagan y giran con graznido flébil / negras bandadas de siniestras aves».² Té, *Ruinas*, dues parts ben diferenciades que se succeeixen pràcticament sense transició: la primera un plany a la caducitat, la segona una celebració de la immortalitat, de la «fama», amb quatre versos finals dedicats a la contribució de la Roma cristiana. Els sonets *Miguel Ángel* i *A Rafael* confirmen l'abandonament de la perspectiva llegendària a favor de la històrica, que coincideix amb el pas d'un registre narratiu a un d'encomiàstic i valoratiu que es justifica per si mateix i preval sobre els continguts de l'encomi, poc definits, perquè l'objectiu rau més en la creació d'una mitologia de noms i de llocs que no pas en una investigació historicista pròpiament dita. En aquests canvis estructurals i en un augment de l'índex de culturalitat hem de localitzar la petja carducciana, més que no pas en cites velades o en deutes textuais. *En la celda del Tasso* encara s'entreté massa a biografiar el personatge, però la cloenda l'enalteix amb el motiu, car a Carducci, del pas a través dels segles: «estrella sin ocaso, / tu noble imagen laureada y triste / saludarán los siglos a su paso».³

La mitografia de rius en tant que dipositaris de la història en majúscules s'amplia, en altres dues composicions, de l'Anio al Tíber, «el torvo río de la historia humana», i a l'Arno, amb un dinamisme històric inferior al del primer poema. Sona vagament carducciana la segona estrofa d'*Orillas del Tiber*: «Fulvo tiene el color de piel felina, / ora se lance en ímpetu rugiente, / encrespada la crin»;⁴ de la mateixa manera que en el vers que clou *Ante el Moisés de Miguel Ángel* («—¡Habla! —le dijo, y golpeó su frente»)⁵ Costa podria haver-se recordat d'*Al sonetto*, on Carducci atribueix a Miquel Àngel la capacitat, tant amb el sonet com amb el marbre, de «trarne vita fuori» (8). Ja hem avançat que la vitalització, o més en concret la revitalització, centrarà el

¹ *Poesia completa*, citat, p. 988.

² *Ibid.*, p. 986. Uns ocells similars reapareixen a *¡Luz!* (*ibid.*, p. 1013).

³ *Ibid.*, p. 996. Retrobem aquest motiu, per exemple, en els poemes tardans d'homenatge a Mistral i Verdaguer: «és ton geni d'hel·lènica harmonia; / i nou Homer del món en tardania / damunt els segles te veurà tothom!» (*A Mistral*, p. 501); «contra aquesta llei del temps inexorable, / sols en lo humà el poeta excels és immutable» (*In memoriam*, p. 543).

⁴ *Ibid.*, p. 997.

⁵ *Ibid.*, p. 1000.

carduccianisme de les *Horacianes*. Com li passava davant l'Anio, també a *Orillas del Arno* «el genio [...] ve su cultura renacer pujante».<sup>1</sup>

Després d'una recreació de la vida clandestina dels cristians a *En las catacumbas de Roma*, la sèrie italiana es clou amb l'*Adiós a Italia*,<sup>2</sup> que conté uns quants esdrúixols freqüents en Carducci («marmórea», 2;<sup>3</sup> «cándidas», 6; «fúlgidas», 16, 50; «plácida», 27; «límpido», 30), així com un lèxic classicitzant i una toponímia antiga en bona part presents en les *Poesie*, i tanmateix no es pot considerar, més enllà de la mètrica i del dinamisme geogràfic, un poema marcadament carduccia. Costa s'hi acomiada de la costa de la Ligúria contenint l'emoció i repassa les ciutats que ha visitat abans d'arribar a Roma, on ha estat ordenat sacerdot: el poema es clou amb el desig que la ciutat no renegui mai de la simbiosi entre classicitat i cristianisme. Val a dir que, com a bona prova de la primera, l'espacialitat transcendent no es deixa sentir amb força ni en la visió inicial de la costa emboirada que es perd, ni en l'estrofa relativa a l'ordenació: «Roma la grande dilató mi espíritu [...] ciñóme el sacro cingulo» (38 i 40).

### 2.3.3. *Horacianes*

S'imposa, primer de tot, una comparació entre el pròleg que escrigué Costa per a les *Horacianes* el 1906 (*Dues paraules d'explicació*)<sup>4</sup> i el colofó que Carducci va posar a la primera edició de les *Odi barbare* el 1877.<sup>5</sup> Tots dos poetes es presenten com els introductors d'una novetat que, al capdavall, és la mateixa: la mètrica bàrbara. Carducci afronta el tema des de la primera ratlla; Costa comença exposant el «desig de reproduir [...] la bellesa original» de la poesia clàssica, però ben aviat aquesta reproducció es concentra en les formes mètriques, i només s'amplia en el darrer paràgraf. Certament, ni l'un ni l'altre no podien presumir de ser els primers d'imitar la mètrica llatina, ni a nivell internacional ni dins llurs respectives tradicions. Carducci només esmenta —pel que fa a Itàlia— les provatures de Tolomei i Chiabrera, que desqualifica, considerant-les no reeixides o escasses; ve a dir, en canvi, que ha importat a Itàlia allò que ja s'ha fet a Alemanya, aclariment que entronca amb els versos de Platen que encapçalen el llibre i amb les composicions de Klopstock i del mateix Platen que eren o serien traduïdes a la secció *Versionsi*. Costa fa tot el contrari: remarca l'«exemple domèstic», Cabanyes, l'escriptor vilanoví en llengua castellana que la Renaixença havia assumit com un dels seus precursors. També té unes paraules per a Menéndez Pelayo, amb les quals marca la seva filiació amb l'escola classicista encapçalada per l'erudit:<sup>6</sup> el disgust per la iniciativa de publicar l'oda *A Horaci* s'ha transformat en agraïment per l'encoratjament rebut. En canvi, el model estranger, aquell «novell hel·lenisme italià», és a dir, Carducci, queda en un segon pla entre Menéndez Pelayo que és anomenat en primer lloc i Cabanyes que és subratllat amb l'adverbi «singularment»: tota una injustícia si pensem que l'oda *A Horaci* havia estat producte directe de la lectura de les *Odi barbare*, i una injustícia que s'agreuja més endavant, al paràgraf on Costa s'atura a fer especificacions sobre cadascuna de les formes mètriques. Cabanyes hi torna a ser anomenat, com a model dels poemes escrits en estrofa de La Torre, però Costa s'atorga a si mateix «la introducció de formes nobles i gentils aquí no usades», i planteja el pròleg —com Carducci— a manera de justificació per l'ús d'una mètrica que pot sorprendre els lectors, sorpresa que no podia

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 998.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 17-18.

<sup>3</sup> «Qual da gli aridi scogli erma su 'l mare / Genova sta, marmorèo gigante» (*Giuseppe Mazzini*, 1-2, de *Giambi ed epodi*).

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 43-44.

<sup>5</sup> *Nota*, dins *Odi barbare*, Bolonya, Zanichelli, 1877, pp. 101-107. Ha estat traduït al castellà per Amando Lázaro Ros, *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 45-47.

<sup>6</sup> Vegeu, sobre aquest punt: Arturo María Cayuela, *Dos almas similares de artistas de la palabra: Costa y Llobera, Menéndez Pelayo*, «Cristiandad» (Barcelona), núm. 99, 01/05/1948, p. 213; Bartomeu Torres Gost, *Centenari de l'oda «A Horaci»: relacions epistolars i personals de Costa i Llobera i Menéndez Pelayo*, citat; L. Martínez, *Mallorca en el Epistolario de Menéndez Pelayo. Un soneto a Miguel Ángel de Miguel Costa Llobera*, «El Lunes» (Palma de Mallorca), 05/03/1984.

suscitar ni l'estrofa de la Torre ni la sàfica. Així s'havia expressat ja durant l'elaboració del llibre en carta a Joan Lluís Estelrich, a qui demanava assessorament:

Yo por aquí, en medio de ocupaciones nada literarias, a ratos voy preparando la nueva edición muy aumentada de mis primeras poesías mallorquinas. Con la *oda a Horaci* irá una sección de *Horacianas* o cosa por el estilo, que de tiempo atrás tenía en proyecto y hasta a medio hacer. Ya deseo consultarte estos ensayos para conocer tu opinión sobre mis estrofas asclepiadeo-glicónicas y alcaicas. Las demás de la sección son sáficas, a lo Francisco de la Torre, y no han de extrañar a nadie. Cuando se introducen tantas formas irregulares y extrañas, bien puede permitirse un poco de audacia en la adaptación de metros que no suenan y tienen clásico prestigio. Si el intento se rechaza por parecer pedantesco alarde de humanista, siempre habrá servido para probar la flexibilidad de la lengua, la ductilidad del estilo.<sup>1</sup>

També al pròleg, doncs, Costa acaba orientant l'atenció dels lectors cap a les odes alcaiques i asclepiadeoglicòniques, sobretot cap a les alcaiques, «la millor adquisició que presenta aquest llibre», a les quals dedica un breu excurs. Si la primera persona en què parlava més amunt de la substitució de la mètrica quantitativa per la mètrica accentual ja resultava prou estrident («no pretenc [...] Prou sé que [...] Lo que sí he procurat [...] servint-me [...]»), arribats a aquest punt som pràcticament davant d'una usurpació, o davant d'aquell grau d'identificació que porta —en paraules de Macrí— a la «fagocitacione del padre».<sup>2</sup> Segurament tampoc Carducci no va ser just amb els seus predecessors, sobretot amb els italians, i el pròleg de Giuseppe Chiarini a la segona edició de les *Odi barbare* (1878) ajudava a posar les coses al seu lloc, sobretot pel que fa als antecedents de l'alcaica en Chiabrera i en els alemanys. El cas és, però, que, si més no en àmbit romànic, era Carducci el punt de referència, i l'alcaica l'estendard de la mètrica carducciana. El mallorquí toca el model molt de passada i de nou sense dir-ne el nom: «No és estrany si la lírica antiga i la moderna de l'hel·lenisme itàlic han fet ús preferent d'una forma tan alada.» Parla de les «meves innovacions principals», i diu que s'ha permès d'afegir una síl·laba als «dos versos darrers [...] de l'estrofa alcaica llatina», no pas —com hauria d'haver dit— a l'adaptació carducciana de l'alcaica llatina. Si Carducci va tenir el seu Chiarini, Costa va tenir al seu entorn un cercle d'amics que, fos per l'obvietat de l'al·lusió que s'amagava rere aquell «hel·lenisme itàlic», fos per bona voluntat i respecte, no el van pas acusar de males arts, però tampoc no es van estar d'explicitar aquell nom que el pròleg no declarava. Joan Lluís Estelrich, potser justament dolgut de no aparèixer a les *Dues paraules d'explicació*, va voler remarcar, a *Adaptaciones de la métrica clásica*, el paper de Carducci i el seu propi paper en la consecució de l'alcaica costailloberiana, sense estalviar-se algun retret velat cap a les pretensions que traspuava aquell pròleg: «Creo, pues, en conjunto y resumen, y sé y me consta que es el poeta mallorquín un perfectísimo latinista admirador y devoto de la forma de Horacio; pero ingenuamente declaro que sus adaptaciones tienen precedentes o castellanos o italianos».<sup>3</sup> Es reproduïx, en la relació entre l'assaig d'Estelrich i el pròleg de Costa, la que s'havia produït entre el pròleg de Chiarini i el colofó de Carducci: de primer l'autor, malgrat les expressions de modèstia, se sobrevalora a si mateix; després arriba un crític afí que corregeix i rebaixa aquella sobrevaloració sense capgirar-la del tot, des de l'adhesió i l'admiració.

Que Costa pogués donar per fet que el nom de Carducci se sobreentendria no treu importància al fet que l'ometés, omissió per a la qual podia tenir dos motius. L'un era, és clar, la censura religiosa, aquella censura que l'havia fet retractar-se de l'oda *A Horaci* i que ara no havia impedit de recuperar l'estètica que la presidia, però no fins al punt d'admetre l'ascendència del poeta satànic. Un lector que obri avui les poesies completes de Costa hi trobarà els sonets titulats *Damunt d'un exemplar del Petrarca*, *En la primera página de un Petrarca*, *A Rafael*, *Sobre un concepto de Leopardi*, *Miguel Ángel*, hi trobarà un *Idilio franciscano*, composicions escrites *Ante el Moisés de Miguel Ángel* i *En la celda del Tasso*, un homenatge a *León XIII*, una «imitación de Aleardi», traduccions de Dante, de Petrarca, de Miquel Àngel, de Lleó XIII, de Zanella, però no hi

<sup>1</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 177.

<sup>2</sup> Oreste Macrí, *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, citat, p. 154.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 52.

veurà enlloc el nom de Carducci. L'altre motiu podria ser el nacionalisme literari que recorre tot el pròleg: sí que es pot atorgar a Costa l'autoria d'aquestes innovacions en l'àmbit de la literatura catalana. Això, però, no l'excusa, car es barregen, al paràgraf sobre la versificació, les consideracions relatives a les «llengües neollatines» i al «català». S'endevina una voluntat de ser el Carducci català, però sense dir-ho, per raons morals d'una banda, però també per un cert egocentrisme o —si volem fer servir paraules més suaus— per una pruija imitativa extrema: si es tracta de fer a la Catalunya del 1906 el mateix que havia fet Carducci a la Itàlia del 1877, més val no insistir gaire en el fet que Carducci ho havia fet a la Itàlia del 1877. Per això els dos paratexts tenen tantes similituds i van produir en els crítics reaccions tan similars. Tots dos apel·len a la varietat, a la fe en les possibilitats de la llengua respectiva. Carducci ataca la versificació lliure, a la qual al·ludeix Costa en referir-se a «tota mena de versificació, fins la més amorfa», i la definició del mot «bàrbar» no és recollida al pròleg, però sí a l'oda inicial *A Horaci*: «Aspra i ferrenya sonarà en ses cordes / fines la llengua de ma pàtria dura» (vv. 9-10).

Les diferències entre ambdós paratexts deriven, més que no pas de l'abisme religiós que separava Costa i Carducci, del polisistema en el qual cadascú intervenia. La divergència ideològica només fa acte de presència al darrer paràgraf de les *Dues paraules d'explicació*, quan, darrere tantes disquisicions mètriques, Costa se sent obligat a aclarir que la seva emulació de la «lira clàssica» no vol limitar-se a les «formes externes», sinó a «l'estre que les animà, en quant és compatible amb la meva significació i la meva fe cristiana». Més prolixes són les reflexions entorn del polisistema, tant en ell com en Carducci. El de Valdicastello comença amb una llista de deu clàssics, els noms il·lustres de la lírica italiana: ell vol ser una altra anella en una llarga cadena en la qual sempre uns pensaments i uns sentiments nous han sabut trobar una forma d'expressió nova i original. D'altra banda, en la longitud de la cadena hi figuren algunes anelles classicistes que poden fer pensar a algú que s'han esgotat les possibilitats de renovació, opinió que ell, amb la seva iniciativa, es proposa de rebatre. Si de cas, el perill d'extinció el corre la poesia en bloc, en tant que activitat i disciplina, davant l'embranchida de l'historicisme i de la prosa, que està devorant la lírica en la mesura que la converteix en lliure expansió de la sensibilitat subjectiva, oberta a tota mena de relaxaments i de llicències. La famosa al·legoria dels coturns fa dels metres bàrbars, doncs, un instrument de renovació alhora que un antídote contra el vers lliure. Un antídote, fonamentalment, contra els vents que bufen de França, i també en França pensa sense dubte Costa quan escomet «les còpies en guix del pseudo-classicisme acadèmic», però només en aquest punt i en la referència a les formes de versificació «amorfa» comparteix el polisistema del colofó carduccià, una apocalíptica fi del món de la lírica contra la qual ni la mètrica bàrbara no es compta que hi pugui fer gran cosa. Costa, ben al contrari, ofereix el seu aplec de poemes a una llengua que literàriament acaba de renéixer, «com a mostra un poc rara de la variadíssima producció que podem aplegar dins sos dominis» i a fi de demostrar que aquesta llengua «serveix per tot, si la volem enaltir com idioma literari». No pas renovació d'una tradició vella, rica i consolidada ara en perill de mort, sinó potencialitat i enaltiment d'una tradició nova que ha de créixer: aquesta és la perspectiva. Per això, mentre que Carducci veu amb desconfiança el futur, Costa en dues ocasions, al tercer paràgraf i a la cloenda, planteja la seva aportació com un primer pas, com un començament per a una evolució que donarà cada vegada fruits més alts i més perfectes.

Totes dues literatures, la catalana i la italiana, corren el perill de no evolucionar, de no renovar-se, però en el cas de la literatura catalana renaixent allò que s'ha de superar són els estadis inicials, les «formes populars i nostrades» en què s'atura el segon paràgraf de les *Dues paraules d'explicació*. Precisament la llibertat versificadora que condueix a solucions amorfes i que Carducci rebutja en bloc, Costa la llegeix com una avinentesa per a introduir «formes nobles i gentils» en una literatura que —hem de sobreentendre— s'ha d'internacionalitzar i es pot encallar en poètiques lligades al folklore i a registres limitats. L'èxit de les *Horacianes* derivava de la seva capacitat de respondre a l'horitzó d'expectatives, d'una banda, dels qui desaprovaven les modes arribades de París i les llicències excessives que es concedia una part del moviment modernista, però també, de l'altra, dels qui consideraven necessari un canvi de timó que la paraula viva maragalliana no donava respecte al romanticisme flouesc. El grau d'intersecció entre ambdós horitzons era molt ampli,

però segurament el segon superava el primer. Al mateix Costa l'amoïna més la qüestió de la varietat de formes i registres, segurament perquè pensa en si mateix: ell no va utilitzar mai versificació «amorfa», però sí moltes «formes populars i nostrades». De fet, una lectura, avui, de les seves poesies completes mostra la prevalença majoritària d'aquestes formes, sobretot abans de les *Horacianes*: fora d'aquest recull les composicions sense rimar es redueixen a tres dels nombrosos textos no recollits en volum (els decasíl·labs blancs d'*Imitació de Chénier*,<sup>1</sup> l'oda en estrofa de la Torre *Mi Musa* i la sàfica en italià *Ad Orazio*), a alguns poemes del recull *Líricas* (l'oda sàfica *En las cascadas del Anio*, els hendecasíl·labs blancs de *Ruinas* i d'*A un poeta ignorado*, i l'estrofa de la Torre d'*Adiós a Italia* i d'*Amor de patria*),<sup>2</sup> a la mètrica bíblica de *Visions de la Palestina* (1908) i a una part de la traducció pòstuma dels *Himnes* de Prudenci. Si no fos per aquests dos darrers textos, les *Horacianes* apareixerien com un exercici passatger.

Els metres de les setze composicions del recull han estat classificats i analitzats per diversos crítics, des de Joan Lluís Estelrich l'endemà mateix de la primera edició fins a Mele, Pons i Marquès, Miquel Batllori, Jaume Medina,<sup>3</sup> Vidal i Alcover,<sup>4</sup> Jordi Castellanos<sup>5</sup> i Josep Bargalló.<sup>6</sup> Quatre horacianes (I, IV, VI, VIII) són odes sàfiques, una estrofa que —Costa aclareix al pròleg— «ja l'he trobada admesa, i sols he procurat caracterisar-la més distintament», la caracterització —recordem— teoritzada en la carta a Picó del 3 de juny del 1879,<sup>7</sup> no respectada al cent per cent en la pràctica, però gairebé: les excepcions es limiten a algunes primeres síl·labes d'hendecasíl·lab sense accentuar (IV, 18, 31, 37; VIII, 7, 15) i al fet que, tot i que l'accent de quarta caigui sempre en paraula plana, no sempre això implica —com s'autoexigia Costa en aquella carta— una cesura després de la cinquena síl·laba. La carta deixava clares les dificultats tècniques que tot plegat plantejava i que en aquell moment l'autor confessava no haver resolt. *En las cascadas del Anio* feia sempre els accents de primera i de quarta, però no pas de vuitena: els versos 27 i 49 el tenien de sisena. La traducció catalana d'aquesta oda, és a dir, l'horaciana sisena, *Davant les cascades de Tibur*, uniformitza l'accent de vuitena. La mateixa 'irregularitat' de la versió castellana trobem als versos 15 i 19 de la traducció italiana de l'oda *A Horaci*.<sup>8</sup> En sàfiques són traduïts dos himnes de Prudenci<sup>9</sup> i un de Lleó XIII,<sup>10</sup> sempre amb accent de vuitena. No ens han de passar per alt, a les *Dues paraules d'explicació*, formulacions com «no en devia prescindir» o «l'he trobada admesa»: és un llenguatge que entén la mètrica com una preceptiva i que identifica l'autoexigència amb l'acompliment més estricte possible d'aquesta preceptiva. Plantejaments similars eren a la base de l'ideari poètic d'Estelrich. En canvi, cap a la mateixa època, Unamuno feia tot el contrari: experimentava amb l'estrofa sàfica donant-li múltiples variacions.<sup>11</sup> I ja hem vist com el mateix Carducci és poc rígid en l'accent inicial dels seus versos sàfics.

Si passem a les estrofes asclepiadees, cal aclarir, primer de tot, que, en el cas de les *Odi barbare*, els exegetes acostumen a reservar aquesta definició per a sis textos: *In una chiesa gotica*, *Su l'Adda*, *Fantasia*, *Sole d'inverno*, *Primo vere*, *Ave*, als quals afegeixen, de l'apèndix de *Versioni*, *La torre di Nerone*. Tots presenten entre si, però, variacions importants tant en la configuració del vers asclepiadeu com en les combinacions amb els versos menors. Com a asclepiadeu, determinats tractadistes només accepten un doble tetrasíl·lab (comptant 'a la catalana'), condició que no compleixen *Fantasia*, *Primo vere* i *La torre di Nerone*. Estelrich arriba al punt d'afirmar que l'única

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 916-917.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 981-983, 985-988, 1046-1050, 1009-1111, 949.

<sup>3</sup> Tots ells a *Corpus Documental*, pp. 49-62, 226-230, 210, 232-233.

<sup>4</sup> Jaume Vidal i Alcover, *Les «Horacianes» de Costa i Llobera: estètica i ètica*, citat, pp. 265-266.

<sup>5</sup> *L'escola mallorquina*, dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. VIII, 1986, p. 353.

<sup>6</sup> *Versos i estrofes en Costa i Llobera*, dins Id., *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona, Editorial Empúries, 1991, pp. 205-209.

<sup>7</sup> Cf. *supra*, p. 77.

<sup>8</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 1159-1162.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 802-805 i 878-886.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 927-929.

<sup>11</sup> Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 408-410.

de les *Odi barbare* en estrofa asclepiadeoglicònica és *In una chiesa gotica*: és l'única, certament, que fa l'estrofa amb tres asclepiadeus i un gliconi final, és a dir, amb dos hemistiquis tetrasil·làbics esdrúixols als versos llargs i un hexasil·lab final esdrúixol, esquema idèntic al de l'horaciana cinquena, *Vora una font*, i per al qual Estelrich no troba altres precedents fora de Carducci. El mateix Costa fa avinent al pròleg l'excepcionalitat de l'assaig, admetent que aquestes estrofes resulten «massa difícils a la nostra llengua». Estelrich hi carrega les tintes, en l'excepcionalitat, aclarint l'observació del seu amic: si ja Carducci conrea poc aquesta estrofa en una llengua com la italiana plena d'esdrúixols, molts més obstacles ha hagut de superar Costa en català, llengua en la qual predominen els mots aguts i monosil·làbics. El mateix Costa hi està d'acord quan acusa recepció de les *Adaptaciones de la métrica clásica*:

Creía haberte escrito dándote las gracias por el favorable juicio que de mí hiciste en tus estudios sobre la métrica clásica. Pues, si no te lo dije, te lo digo ahora que son muy nutridos de erudición y muy bien razonados aquellos artículos. No sé de qué puedes sospechar que en ellos me hubiese escandalizado. Lo que dices de la premiosidad de la versificación con esdrújulos en catalán es cosa sobrado cierta, que yo soy el primero en reconocer.<sup>1</sup>

Estelrich desaconsella l'adopció d'aquesta forma mètrica tant en català com en castellà (aprofita l'avinentesa per a denunciar que el català encara no ha trobat la seva mètrica genuïna), i assenyala les solucions forçades que li fan mal a l'orella de l'horaciana en qüestió, davant de la qual no deixa d'exclamar, però, que «¡Costa ha vencido!». Per si el pròleg de l'autor no ho havia deixat prou clar, Estelrich presenta *Vora una font* com el repte virtuós d'un poeta «dispuesto a ponerse obstáculos métricos para gallardear sobre ellos por fuerza de inspiración e immaculado gusto». Implícitament, si ens col·loquem en la lectura egocèntrica i recollim la imatge dels jocs olímpics utilitzada en aquell pròleg, interpretarem que Costa no es conforma a igualar Carducci, sinó que vol confirmar el judici de Menéndez Pelayo que, a l'època de la primera oda *A Horaci*, el posava per damunt del poeta italià i que Miquel dels Sants Oliver i Valera havien reiterat a propòsit de les *Líricas*. Assumeix el mateix repte mètric en inferioritat de condicions, i encara rebla el clau accentuant a la quarta sil·laba tots els gliconis, accent que Carducci els dona a la majoria, però no a tots. Fent una lectura menys egocèntrica i més atenta a la lletra de les *Dues paraules d'explicació*, Costa demostra sobre el terreny que el català «serveix per tot» i que admet les formes més «nobles i gentils», les menys «usades». Una tercera lectura, encara més implícita que l'egocèntrica, seria suggerida pel contingut anticristià d'*In una chiesa gotica*: potser no és casual que, a l'hora de competir de debò amb Carducci, Costa triés aquest text que ja el devia fer esborronar quan Estelrich el va incloure a la seva antologia del 1889.

Si no hi havia, a la literatura castellana, tradició de combinar l'asclepiadeu i el gliconi, sí que n'hi havia en l'ús de sèries d'asclepiadeus, entesos —com hem dit— en tant que dobles tetrasil·labs (pentasil·labs en castellà). A aquesta tradició es deu referir Costa quan utilitza l'adjectiu possessiu en la frase referent —interpretem— a l'horaciana quinzena:<sup>2</sup> «Amb la mateixa final [esdrúixola] el nostre vers bipartit de deu me dona una aproximació a l'asclepiàdic.» Estelrich es cuida, un cop més, de facilitar la dada erudita, per bé que sense fer cap referència directa a *L'abella*: introductor del «vers bipartit de deu» —entengui's sense rimar— va ser Moratín en l'epístola en vers que adreçà a Jovellanos. Després aquests decasil·labs «han seguido cultivándose», afegeix Estelrich sense especificar per part de qui, però un dels noms seria Cabanyes. Navarro Tomás, recapitulant sobre el vers en qüestió, observa que tant en l'epístola moratiniana com en l'assaig de Cabanyes «se trata de poesías en versos sueltos, marcadamente cultas, abundantes en esdrújulos».<sup>3</sup> El que no s'observa ni en l'un ni en l'altre és una sistematicitat en la col·locació dels finals plans i dels finals esdrúixols, sistematicitat que introduiria, doncs, Costa, el qual fa sempre pla el primer hemistiqui i esdrúixol el segon. D'aquesta manera, tot i que cap poema carduccià no presenta

<sup>1</sup> Bartomeu Torres Gost, *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, citat, p. 187. Vegeu també pp. 180-182.

<sup>2</sup> Així ho interpreta també Vidal i Alcover. Mele, Batllori i Pons i Marquès la consideren, en canvi, iàmbrica.

<sup>3</sup> Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 328.

asclepiadeus en sèrie contínua, Costa hauria tingut en compte Carducci en tant que hauria assimilat l'asclepiadeu al decasíl·lab alcaic.

Pel que fa a les tres odes asclepiadees carduccianes que no fan el decasíl·lab cesurat, ja hem explicat que coincideixen amb la que els metricistes espanyols anomenen estrofa de la Torre.<sup>1</sup> Si l'única diferència és, en Carducci, el final de vers esdrúixol, Costa, en canvi, el fa —a *Horacianes*— pla, com acostumaven a fer-lo els conreadors castellans de l'estrofa: «L'estrofa que els castellans anomenen de La Torre, tan predilecta de Cabanyes, era aquí ben coneguda i no en devia prescindir.» L'esquema accentual dels versos de l'estrofa no era rígid, i en efecte les tres horacianes que la utilitzen (la tercera, la desena i la setzena) fan prevaldre, com Cabanyes i d'altres anteriors a ell,<sup>2</sup> el decasíl·lab sàfic i també un accent dominant de quarta a l'heptasíl·lab, però no són pocs els decasíl·labs amb accents de terceres, a banda d'uns quants d'altres tipus. El mateix podem dir dels tres poemes castellans que ja havien estat escrits, abans de les *Horacianes*, en aquesta modalitat estròfica: *Amor de patria* (*Líricas*), que fa una lleugera assonància als versos parells;<sup>3</sup> *Adiós a Italia* (*Líricas*), que fa tots els finals esdrúixols, i *Mi Musa*, que alterna finals plans i esdrúixols. No cal dir que el detall de l'esdrúixol sí que acostava l'estrofa al model carduccià: Estelrich assenyala a les *Adaptaciones de la métrica clásica* la coincidència entre *Adiós a Italia* i *Fantasia* i *La torre di Nerone* (afegim-hi *Primo vere*) i la considera la primera mostra de carduccianisme mètric en Costa,<sup>4</sup> el qual havia estat el primer d'admetre, en carta a Rubió del 1891, la «forma carducciana» de la composició. El que no practica Carducci és l'alternança de *Mi Musa*, que tanmateix, com ja hem observat més amunt, el mateix Costa reconeix també que és d'influència carducciana.<sup>5</sup>

Pel que fa a l'estrofa alcaica, ja hem dit que se'n troben adaptacions anteriors al poeta de Valdicastello, i Estelrich en troba a la literatura castellana en un Padre Antonio Giner de la primera meitat del XIX, però igualment deixa ben clar que el model de Costa és el carduccià, filtrat —si de cas— pels assaigs del mateix Estelrich inspirats en Carducci.<sup>6</sup> Costa, però, tal com ell mateix declara a les *Dues paraules d'explicació*, afegeix una síl·laba als versos tercer i quart de l'estrofa. Tindrem, per tant, al primer i al segon vers, un doble tetrasíl·lab amb el primer hemistiqui pla i el segon esdrúixol, exactament com en l'alcaica carducciana. Al tercer, en comptes d'un octosíl·lab pla amb accents de segona, cinquena i vuitena, un enneasíl·lab pla amb accents de terceres. I al quart, en comptes d'un enneasíl·lab pla, un decasíl·lab pla sàfic, és a dir, amb accents de quarta i de vuitena, si bé el de quarta cau tan aviat en paraula plana com aguda. És l'esquema al qual s'ajusten les horacianes VII, IX i XIII. L'allargament dels versos tercer i quart el justifica Costa amb un raonament vague («m'hi vaig permetre aquesta llibertat per arrodonir i fer més assequible a tothom la frase rítmica») que no va acabar de convèncer Estelrich, el qual es limità a comentar-lo així: «Suya era la capa, y pudo hacer el sayo que más le convino», i a replicar amb una alcaica d'agraïment escrita segons el seu propi criteri: octosíl·lab pla amb accent de segona i cinquena al tercer vers, enneasíl·lab pla amb accents de terceres al quart.<sup>7</sup> Estelrich segueix, doncs, al peu de la lletra el model carduccià amb un *plus* de regularitat, atès que Carducci varia el sistema accentual del quart vers, d'oda a oda i de vegades dins d'una mateixa oda. Tres de les odes bàrbares fan aquesta accentuació de terceres: *Alla Vittoria*, *Alla Regina d'Italia*, *Alla stazione*. N'hi ha quatre que tendeixen a la irregularitat,<sup>8</sup> i la majoria, les altres nou alcaiques del recull, fan sistemàticament accent de quarta i normalment el següent és de sisena o de setena.<sup>9</sup> Tant Costa com Estelrich fixen el sistema accentual d'aquest vers —nova prova de llur obsessió per la preceptiva—, però segons directrius ben diferenciades. Estelrich es decanta per la sèrie formada per *Alla Vittoria*, *Alla Regina*

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 38 i 41-42.

<sup>2</sup> Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 214, 247, 261, 314-315, 359-360, 410, 476, 535.

<sup>3</sup> *Poesia completa*, citat, p. 949.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 50.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, pp. 79-80 i 84-86.

<sup>6</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 55-57.

<sup>7</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 45-46.

<sup>8</sup> *Ideale*, *Nell'annuale della fondazione di Roma*, *Per la morte di Napoleone Eugenio*, *Il liuto e la lira*.

<sup>9</sup> *Davanti il Castel Vecchio di Verona*, *A Giuseppe Garibaldi*, *Scoglio di Quarto*, *A una bottiglia di Valtellina*, *Alla mensa dell'amico*, *Figurine vecchie*, *Saluto d'autunno*, *La madre*, *Per le nozze di mia figlia*.



*d'Italia* i *Alla stazione*, emparant-se en «la forma general de acentuació castellana». Costa opta per la sèrie majoritària d'alcaïques amb accent de quarta, segurament amb la intenció de recuperar l'accentuació dels dos primers versos després del parèntesi del tercer, on sí que fa servir accents de terceres. Que té cura de conservar els dos canvis de ritme, del segon al tercer vers i del tercer al quart, ho demostren la metàfora del vol al penúltim paràgraf de les *Dues paraules d'explicació* i el sagnat —si és que és d'ell i no de l'editor— del tercer vers, que en el seu sistema no és pas més curt que els dos anteriors. L'addició d'una síl·laba al tercer i al quart és, precisament, el punt més discutible de la seva proposta. Potser la preservació del doble canvi de ritme no arriba a desvirtuar l'esperit de l'estrofa, però, sobretot al darrer vers, la síl·laba afegida se sent sobrera. Al pròleg Costa fa palès que l'addició no emana d'una divergència a l'hora d'interpretar com calia adaptar l'alcaica d'Horaci, sinó d'una llicència respecte a aquella alcaica. Potser hem de suposar —simplement— que les primeres provatures van revelar la necessitat d'aquella síl·laba per tal de poder dir tot allò que hom volia dir, per tal d'«arrodonir». Si volem donar més crèdit a la justificació, convindrem que una accentuació de terceres i un decasíl·lab sàfic podien fer-se-li menys estranys al lector que no l'octosíl·lab i l'enneasíl·lab carduccians. Encara menys estrany s'hauria fet que el tercer vers, amb accent de terceres, fos decasíl·lab, però potser al poeta li va semblar que la uniformització en la longitud sil·làbica hauria estat excessiva i va voler mantenir la diferència de mesura entre el tercer i el quart. S'aplicaria, en resum, una petita repressió sobre la innovació carducciana i a favor d'un dels pilars de les adaptacions de mètrica llatina autoritzades per la tradició: el sàfic. En resultaria un esquema alhora més rígid i menys transgressor.

Pel que fa a l'efecte rítmic, la rapidesa a la qual fa referència Costa en la seva metàfora del vol la imprimeix tant el tercer vers del mallorquí com el de l'italià, atès que tots dos deixen de fer el silenci que dividia cadascun dels dos versos inicials. En l'italià, però, el fet que el vers sigui més curt fa que, d'alguna manera, hom hagi d'aguantar la respiració per tornar-la a deixar anar al vers final. De les nou odes que posen accent de quarta al quart vers de l'estrofa, cinc<sup>1</sup> permeten de fer-hi una cesura-pausa i de dividir el vers en dos pentasíl·labs plans, per tant, un esquema que només difereix del dels versos inicials en el mot final (esdrúixol en un cas i pla en l'altre) i que marca molt clarament un moviment rítmic de retorn. Costa recupera sempre els accents de quarta i vuitena dels versos inicials, però el vers no es pot mai cesurar de manera sistemàtica i —sobretot— no té la mateixa longitud; així, doncs, el retorn coincideix amb un allargament que no passa desapercebut. El darrer vers és més llarg que tots els que el precedeixen, i, de fet, l'estrofa segueix una progressió *in crescendo*, de l'octosíl·lab dels dos primers versos a l'enneasíl·lab del tercer i el decasíl·lab final. Reprenent la metàfora del pròleg: aletejant es pren la volada i es vola de pressa cap l'objectiu, el llarg repòs planant a «les altures». Carducci feia volar l'alcaica a les estrofes finals de l'oda *Alla Regina d'Italia*: «E a te volando la strofe alcaica, / nata ne' fieri tumulti libera, / tre volte ti gira la chioma / con la penna che sa le tempeste» (vv. 37-40); i a la sisena de *Ragioni metriche*: «Batta l'alcaica strofe trepidando l'ali, e si scaldi / a i forti amori» (vv. 11-12). És probable que Costa quan la fa «aletejar» es recordi d'aquests darrers versos, que insisteixen —però— en allò que per a ell només és l'embranchida inicial. D'altra banda, en Carducci l'objectiu, si de cas, és l'amor, o —en l'altre text— la reina, entorn de la qual l'estrofa acaba girant, que no és exactament el mateix que planar. El quart vers —diríem aprofitant les metàfores d'ambdós poetes— tendeix més, en Carducci, a tancar el cercle entorn de la pau plàcida d'allò conegut; en Costa a anar més enllà, a allargar-se per atènyer una pau plàcida semblant a la que és coneguda, però superior. Afirmar que la síl·laba addicional fa aquell pas més enllà que separa una poesia transcendent d'una poesia immanent voldria dir atorgar a la mètrica un poder taumatúrgic segurament excessiu fins i tot per a un poeta tan òrfic com Costa. Menys qüestionable seria, en canvi, pensar que l'al·legoria del vol de l'alcaica pogués tenir, en el fons, en Costa, un sentit transcendent.

Les horacianes II i XIV són escrites en decasíl·labs blancs, en el primer cas organitzats en estrofes d'un nombre desigual de versos, en el segon cas en una sèrie única. L'esquema accentual no és fix: acostumen a ser o sàfics o amb accents de terceres, i tots tenen final pla. Cap variació

<sup>1</sup> *Davanti il Castel Vecchio di Verona, A una bottiglia di Valtellina, Figurine vecchie, Saluto d'autunno, Per le nozze di mia figlia.*

remarcable, doncs, respecte a *Ruinas* i *A un poeta ignorado*, de *Líricas*, ni respecte a la *Imitació de Chénier* no recollida en volum. No es tracta d'un model carduccià, i el fet que sigui poc innovador i poc sistemàtic fa que Costa no hi faci cap referència al pròleg. Dificilment podem atribuir a aquest vers la primera de les dues frases següents: «Així per a acostar-me al trímetre jàmbic me serveix el nostre vers d'onze síl·labes, com per a imitar el dímetre me valc del vers de set amb final esdrúixola.» Totes dues frases valen per a les horacianes XI i XII, que alternen —en efecte— decasíl·lab pla amb hexasíl·lab esdrúixol, amb accentuació majoritària a tots els versos no sols de quarta, sinó en efecte iàmbica, ritme menys perceptible a II i XIV. L'esquema no es troba idèntic en Carducci, però s'hi acostava molt, per exemple, el de l'oda *Ruit hora*, un assaig de reproducció del trímetre i el dímetre iàmbics que alterna sistemàticament heptasíl·labs i hendecasil·labs, si bé tant els uns com els altres esdrúixols. Menéndez i Pelayo, en canvi, alternava hendecasil·labs i heptasil·labs sense rima, amb una freqüència variable de l'accent de quarta, a força composicions sobretot d'*Odas, epístolas y tragedias*,<sup>1</sup> però sempre amb final pla i sense que l'alternança sigui sistemàtica. Costa hauria enfilat, doncs, una via intermèdia.

Procedim, tot seguit, a una anàlisi detallada de cadascuna de les *Horacianes*. Les *Geòrgiques* han estat sovint invocades a propòsit del Carducci campestre, i molt concretament d'*Il bove*, sonet que precedeix el titulat *Virgilio* a les *Rime nuove*, o a propòsit de l'oda bàrbara *Alle fonti del Clitumno*, on s'han trobat nombroses cites del «mite Virgilio» que també hi és explícitament esmentat (19-20). I aquest Virgili comença invocant Costa a l'*incipit* de la segona horaciana:<sup>2</sup> «Oh suavíssim, immortal poeta!», abans de recrear-lo als versos 10-22, en tres frases anafòricament encapçalades per un «Té» (subjecte l'«esperit» de l'interlocutor). De manera similar al *Virgilio* carduccià, l'homenatge és realitzat mitjançant una analogia entre el poeta i una llista d'ingredients d'un paisatge nocturn en calma. Coincideixen alguns dels ingredients: la gebrada, el cant del rossinyol, la celístia; i d'altres no són difícils de trobar en altres escenes carduccianes del mateix caire: vegi's l'estel vespertí que —també amb una funció comparativa— somriu a la «capanna povera» i desvetilla els rossinyols a les estrofes sisena i setena d'*Alla Regina d'Italia* (21-28); o pensi's en *Il bove* per a un motiu temàtic no especialment costailloberia com els dels versos 18-19: «la sanitat del camp en ple consorci / del bon treball i la feconda terra». Si de cas, però, aquests versos, més que no pas evocar *Il bove*, en defineixen el tema, com ho faria un crític o un exegeta, en un to prosaic que recorre tota l'horaciana i en fa inevitablement una de les més fluïdes de tot el recull. Ja entre el vers inicial i les tres frases anafòriques és intercalat, als versos 2-9, un panegíric d'un gust més aviat xaró: és el Costa que no sap estar-se d'utilitzar lèxic encomiàstic o estètic. De les tres frases anafòriques només a la primera es fa un esforç de complexitat sintàctica (11-14); la resta és un llistat paratàctic, molt allunyat de l'estructura no anafòrica sinó catafòrica en què Carducci tanca tot el seu sonet, i de les relacions espacials i sintàctiques que té cura d'establir. Tant si prevalen en aquests versos les memòries carduccianes com les pròpiament virgilianes o les d'altres autors, no podem parlar, en definitiva, d'un resultat reeixit. No hi falten, d'altra banda, tics genuïnament costailloberians, alguns totalment desvinculats del carduccianisme, com les formulacions de ressons religiosos («la unció que duen / les plantes de virtut benefactora», «l'estel del pastors») o les oximòriques («el tendre càntic / de Filomela dolçament planyívol», amb l'adjectiu que Alcover introduïa a la *Fantasia catalana*).

Si la diferència funcional entre les analogies de *Virgilio* i *A Virgili* és que en el primer la natura nocturna serveix per a indicar les sensacions que en el 'jo' provoca la lectura dels versos del mestre i en el segon allò que té o desprèn el seu «esperit», la segona estrofa (23-46), en saltar de les *Geòrgiques* a l'*Eneida*, treu importància a l'èpica en si mateixa per a atorgar-la a la interioritat dels personatges: «tu feres veure / les fondàries del cor, vivent abisme / que penetra ton cant» (33-35); «ta poesia escampa son misteri / de sentiment» (42-43). Les «fondàries», l'«abisme» i el «misteri» fan emergir la semiòtica espacial del Costa més característic, l'explorador de les caveres. Ja s'ha perdut, aquí, tot rastre carduccià. A la darrera estrofa (47-63) el procés espiritualitzador culminarà

<sup>1</sup> Vegeu els poemes *Remember, Sus ojos, Elegía en la muerte de un amigo, Difuggere Nives, A Aglaya, A...*, *El pájaro de Aglaya*.

<sup>2</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 409-411.

en la celebració del Virgili que —Costa no dubta a acollir el suposat precristianisme del mantuà— anuncia el naixement de Jesús i guià un Dante «vident d'altres mons» (57). Si l'al·legoria de l'eclipsi, l'aurora i la llum (49-57) reprèn literalment la tendresa paisatgística de les primeres estrofes (19, 46 i 52) i divinifica Virgili a l'estil de l'Aurora, la reina d'Itàlia o el Garibaldi carduccians,<sup>1</sup> és per a dir la superioritat del món cristià respecte al món pagà i per a oferir un model en un camí no de triomfs i de plaers, sinó de «dolor» i d'«esperança» (63).

Les dues primeres horacianes marquen, doncs, dues actituds ben diferents davant l'herència clàssica i davant el «novell hel·lenisme italià»: la dels poemes en què el cristianisme es queda entre bastidors i la dels poemes en què el cristianisme surt a l'escenari.

L'oda *A Cabanyes*<sup>2</sup> canta el «malaguanyat poeta» que morí jove, no pogué emprar la seva llengua i —sobretot— no va rebre, rep ni rebrà el reconeixement que es mereix. Oda elegíaca, doncs, en la qual es distingeixen trets d'estil leopardians. Amb Carducci o el carduccianisme, però també directament amb *La independència de la poesia*, comparteix alguns arguments polèmics entorn dels quals es configura la solitud de l'heroi-poeta. D'una banda, el motiu per a rebutjar la rima: «Tu, desdenyant banalitats sonores / i fàcil pompa buida» (17-18). De l'altra, la poètica mascle: «aspror i força» (11), «Ardit, auster i vigorós» (13), «intensitat, elevació, noblesa» (19). Un altre argument, la impermeabilitat a les adulacions tant de la cort com de la plebs, s'acosta més a Cabanyes que —per exemple— al *Congedo* de les *Odi barbare* pel menyspreu amb què Costa tracta les masses populars: «Ni tirans altívols, / ni baixa turba afalagar volgues...» (21-22); «la folla multitud aclama / vulgaritats indignes» (59-60). Els tirans, en Carducci, els acostumem a trobar integrats en altres aparellaments: «contro i servi e' tiranni Alfier lo schiuse» (*Il sonetto*, 8); «incontro a' barbari ed a' tiranni» (*A Giuseppe Garibaldi*, 48). En el poeta italià el desdeny pels gustos fàcils dels «volghi» s'inscriu, d'altra banda, en una actitud molt ambivalent davant les masses, ben il·lustrada pels sonets de *Ça ira*, o fins i tot per les recurrències del terme «turba»: a l'himne *A Satana* les «turbe frementi» formen part de les «imagini / d'età piú bella» sortides de les «pagine / di Livio» (133-141), mentre que a *In una chiesa gotica* les «turbe misere» identifiquen els catòlics practicants.<sup>3</sup> En Costa el mot només és aplicat en sentit positiu als ocells, a la cinquena horaciana (vers 9) i al poema *¡Luz!* (*Líricas*).<sup>4</sup> Aplicat a persones és sempre negatiu: de «salvatge turba» amb «set de sang» és qualificat el grup tribal que amenaça Nuredduna a *La deixa del geni grec*,<sup>5</sup> i un precedent directe d'*A Cabanyes* localitzem a l'*Epitafio* de *Líricas*: «Vivió... Lo noble de su obscura vida / no advertieron del mundo las miradas; / y han borrado su nombre las pisadas / de la turba vulgar, que pronto olvida.»<sup>6</sup> Al vers 57 d'*A Horaci* contempla l'espectacle truculent del circ una «febrosa turba»; en *A proposito del processo Fada* (*Giambi ed epodi*) el flagell de l'epode es concentra en les graderies més altes. Encara més contundent la cloenda de la quarta horaciana, traducció d'una de les odes en què Horaci, expressant la seva conformació amb allò que la Parca li ha donat, no s'estalvia un toc final d'elitisme: «terres ben curtes, de la Musa grega / l'hàlit amable... i desdenyar la indocta / turba maligna!» (vv. 39-40).<sup>7</sup> Serà un mot important en la recepció del *Ça ira* per part del grup d'«El Poble Català» i en traduccions posteriors de Carducci. En Costa més aviat és indicatiu d'un aristocratisme que, com el d'Estelrich, deixa poc marge per a l'ambigüitat. El mot no pejoratiu en el pollencí és «poble», que té un sentit col·lectiu més nacional que no social (*A Horaci*, 6; *A Cabanyes*, 28, 74, 80), assimilable al camp semàntic que componen «pàtria», «terror», «raça» i que, juntament amb «geni», revela una filiació romàntica.

Tornant al poema dedicat al cigne vilanoví: la doctrina ascètica encetada a l'oda *A Horaci* hi és represa amb el rebuig del «pler que embruta» (23) i de la «sensual mollesa» corruptora (27). El «sacerdoci» (29) i l'«amor pura» (31) que qualifiquen la tasca artística de Cabanyes es tenyeixen

<sup>1</sup> «Oggi l'Italia t'adora [...] Te rifulgente chiamano i secoli», *A Giuseppe Garibaldi*, 29 i 34.

<sup>2</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 412-415.

<sup>3</sup> Cf. també *Alle fonti del Clitumno*, v. 129.

<sup>4</sup> *Poesia completa*, citat, p. 1014.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 964.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 417.

així d'uns ressons que són confirmats, a la desena estrofa (37-40), per l'afirmació de la transcendència cristiana de la seva Musa clàssica, i de nou a la cloenda per la invocació a l'homenatjat per tal que, des de la seva tomba, faci sorgir del seu «doble esperit l'hereu» (79).

El «doble esperit» no pot fer-se explícit a la quarta horaciana, *Calma*,<sup>1</sup> traducció d'una oda d'Horaci que, tanmateix, llegida en el context de la resta del llibre, el secunda, perquè hi és exposada la versió gentil de l'ascetisme: l'ataràxia. Ni el poder ni la riquesa ni les ambicions no proporcionen aquella calma i aquella pau interior a les quals s'arriba mitjançant la frugalitat i l'aconentament amb allò que es té, valors màxims als quals ja aspira tothom qui es troba en un mal tràngol i als quals tothom en absolut hauria d'aspirar en vista de la imprevisibilitat dels cops de la fortuna. És recuperada, per tant, la temàtica del «seny» de la primera oda, que tampoc allí —recordem-ho— no era vinculada explícitament a la doctrina cristiana.

El fet que el model mètric indiscutible de la cinquena horaciana<sup>2</sup> sigui *In una chiesa gotica* imposa, és clar, un acarament minuciós. L'horaciana reutilitza els següents finals d'hemístiqui o de vers: «rapide» (7), «cognito» (15), «pallido» (19), «candido» (25, 34, 58), «tortore» (30), «anima» (48, i en plural 11 i 35), «anemoni» (62). Els equivalents són, exactament: «tòrtora» (4 i 25), «càndida» (12 i 27), «pàl·lides» (20), «anèmones» (21 i 28), «ràpida» (22) i «incògnites» (24). Tot i que a *In una chiesa gotica* hi figura la forma verbal («tremola», 46), no cal dir que l'adjectiu «tremulo» («trèmules», 3; «trèmula», 15) és molt carduccià, com també ho són «gelida» («gèlida», 13) o «lacrime» («llàgrimes», 16), i —fora de l'àmbit de les esdrúixoles— «aura» (22) i «memorie» («memòries», 27). Termes, en canvi, no carduccians o poc carduccians serien «planyívola» (18), «ausències» (19), «efímeres» (21), «enyorívola» (23).

Costa hauria pogut aprofitar uns altres esdrúixols d'aquella i d'altres odes bàrbares, sobretot si hagués volgut entrar en temàtica religiosa. Opta, en canvi, per fer un poema completament diferent: la descripció d'un font enmig del bosc, voltada d'una natura amena en la qual s'integren o amb la qual es fusionen figures de la mitologia clàssica. Precisament l'esforç al·legòric de fusió, tot i que no del tot reeixit i més proper a la confusió, acosta el poema a la línia Leopardi-Carducci, és a dir, no tant a una natura on conviuen juxtaposats déus i elements naturals com a una natura humanitzada i divinitzada on s'identifiquen els uns amb els altres. Tot autor mitologista acostuma a oscil·lar entre aquests dos pols, però —per exemple— l'esforç al·legòric es percep menys en la poesia de Menéndez Pelayo. Observem com, en els següents versos, les nàiades no són les ones, sinó que viuen sota les ones:

Suena en las selvas amoroso canto,  
Sienten las Driadas tu divino aliento,  
Y las Náyades en su opaca gruta  
Bajo las ondas.<sup>3</sup>

La tria de les figures mitològiques no es pot considerar específicament carducciana,<sup>4</sup> i Costa aplica la tradició simbòlica de l'«anèmona» i la «tòrtora», associada al plor i al dolor, contra la funció festiva que ambdós elements —poc freqüents en el corpus carduccià— desenvolupaven a *In una chiesa gotica*, on es deia que les lletanies «co' fremiti / lieti saliano d'un vol di tortore» (29-30) i que hom voldria veure l'estimada «raggiante in pario marmo tra i lauri, / versare anemoni da le man, gioia / da gli occhi fulgidi, dal labbro armonico / un inno di Bacchilide» (61-64). Costa explota per partida doble tant l'un com l'altre esdrúixol, però els canvia el significat. La veu de tòrtora de la font-nàiada sangloteja elegíaca, i les anèmones, tot i la seva suggestiva indefinició, evoquen, si de cas, felicitats «efímeres». També el «palloro» marca, al poema italià, tant al vers 19 com al 24, una nota de bellesa, i «pallido viso» fa de subjecte a «arridono», mentre que l'adjectiu «pàl·lides» del poema català, al vers 20, fa pensar més aviat en una pèrdua de color. *Vora una font*

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 416-417.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 418-419.

<sup>3</sup> *Una fiesta en Chipre*, dins *Estudios poéticos* (1878), p. 200.

<sup>4</sup> En Carducci nàiades i driades només coincideixen a *Primavera elleniche*, II, 46, 61, 90. Per a les nàiades cf. també *Alle fonti del Clitumno*, v. 94.

té dues parts ben definides, matemàticament equivalents: als catorze primers versos és —per dir-ho amb paraules del mateix text— una ègloga idíl·lica, tant que fins i tot el terme «plers» hi és admès amb valor positiu, senyal de la capacitat que tenia Costa —quan volia— d'actuar amb un esperit clàssic sense prevencions. Un mot dissonant que s'ha utilitzat al quart vers, «singloteig» (per fer l'accent de quarta?), desencadena llavors una pregunta que obre la segona part, els altres catorze versos, amarats de plany, de sentiment de caducitat. És aquí que Costa insereix la bateria d'esdrúixols de collita pròpia: si li agrada la remor de la font és perquè és alhora «idíl·lica» i «planyívola», que és el mateix que hauria pogut dir Joan Alcover quan va afegir justament el segon d'aquests adjectius al cant dels mariners de la *Fantasia* carducciana.<sup>1</sup> Aquesta duplicitat, tan definitòria de l'Escola Mallorquina, té sens dubte en aquesta horaciana una de les seves obres mestres. No és absent del tot en Carducci (*Primo vere*), que mai no s'hauria deixat anar, però, al lèxic de la melangia desplegat per Costa: vegeu, si no, el tractament viril del tema de la mortalitat a *Su Monte Mario*, o el record de la «prima età» a *Per val d'Arno* i *Visione*, que es clouen, respectivament, amb la concretesa material de «la negra terra e l'erba verde» i amb una imatge objectivada de «serenità».

També l'esdrúixol «candido» és repetit, amb un desplaçament semàntic cap al sentit figurat (a totes tres recurrències d'*In una chiesa gotica* és cromàtic) que es fa inevitable tant al vers 12 per la contraposició amb «díscola», com al vers 26 on contribueix a acostar la nostàlgia de l'«età» antiga a Leopardi més que no pas a Carducci. Costa va poder tenir present *Alle fonti del Clitumno*: l'escena del ramat que s'acosta al riu (5-8), la serenitat descriptiva confegida amb metàfores de l'àmbit de la joieria (77-88) o les estrofes dedicades a les nàiades i altres nimfes, encapçalades per una cita velada d'*Alla primavera* (91-100). En Carducci, però, les nimfes ploren i s'esvaeixen quan arriba el cristianisme (117-120), superat ara pel progrés tècnic i pel renaixement de l'esperit clàssic (141-156). No diu pas —curiosament— que les nàiades hagin reaparegut, però es tracta, en qualsevol cas, d'una lectura de la història ben diferent del 'pessimisme històric' de Leopardi, que presideix els darrers versos de *Vora una font*, on el canvi brusc del present que havia regit tots els verbs del poema al passat segella sense pal·liatius la irrecuperabilitat d'aquell món: de fet, es treu valor a tots els presents excepte al «diu» del vers 26, com si allò absent i enyorat fos allò mateix que es descrivia en virtut del moviment de l'aigua que s'ho ha endut. Aquesta ambigüïtat, i en general la indefinició de l'objecte de la melangia (l'«anèmona»), fan que, per sota de l'aparent classicisme de la cloenda, l'al·legoria hagi anat lliscant cap a una suggestivitat simbolista. La font ha esdevingut el riu de Manrique, molt del gust de Costa, i el mar al qual es dirigeix és adjectivat amb un mot que resumeix les diferències entre la poètica del pollencí i del versilià. El 'jo' d'*In una chiesa gotica* ens diu que allò que ell demana i que el fa tremolar no és Déu, no és el desconegut, sinó «un cognito passo» (15), el de Lidia. Costa aprofita l'esdrúixol, però li afegeix el prefix per a fer-ne l'antònim: «corrent a mars incògnites...» De sempre, des dels temps de *La vall* (1873), l'autor de les *Horacianes* tenia predilecció pels indrets amagats de la natura, allunyats del tràfec humà i dipositaris d'una bellesa insòlita. A ells s'assimila, doncs, el *locus amoenus* clàssic, tal com ens avisa l'adjectiu «recondites» del primer vers. Ara bé, aquests indrets són recercats i fruitos, sobretot, en la mesura que la seva bellesa amagada és allò que en aquest món s'assembla o s'acosta més a una bellesa més amagada i més perfecta, la de l'altre món, la de les «mars incògnites». «Alens d'altra existència», respirava el jove Costa a la «vall florida»,<sup>2</sup> i amb els versos «No sé quin desig sens mida / del fons del cor m'ha brollat» encetava *Joventut*.<sup>3</sup> Aquest «No sé» arriba fins a la cinquena horaciana, com hi arriba la vocació per allò desconegut i misteriós, per la transcendència. Allò absent i enyorat, més que no pas un passat perdut, és allò que no s'ha conegut mai. Entre les contemplacions de rius carduccianes, és la de *Su l'Adda* la que, amb caràcter excepcional, incorpora el sentiment de pèrdua i de caducitat amb uns tons més malenconiosos i intimistes que acaben reconduint-se, però, al coneixement amorós estrictament humà:

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 130-131.

<sup>2</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 51-52.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

Corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido  
fiume, e il tenero amore,  
al sole occiduo naviga.

[...]

O sole, o Addua corrente, l'anima  
per un elisio dietro voi naviga:  
ove ella e il mutuo amore,  
o Lidia, perderannosi?

Non so; ma perdermi lungi da gli uomini  
amo or di Lidia nel guardo languido,  
ove nuotano ignoti  
desiderii e misterii.<sup>1</sup>

Tots els verbs de *Vora una font* —dèiem— són conjugats al present d'indicatiu excepte el darrer, i dels que són pronominals tres són precedits pel pronom en posició regular proclítica (9, 26, 28) contra vuit que, per aconseguir un accent esdrúixol, li donen posició enclítica (1, 5, 9, 11, 15, 17, 19, 23). En els seus usos gramaticals Carducci alterna ambdues formes, tot i que menys a *In una chiesa gotica*, on només trobem tres indicatius amb pronom enclític (13, 17, 43), que en altres odes com *Su l'Adda* o *Da Desenzano*. D'altra banda, es justifica que Costa exploti a fons el pronom enclític si tenim en compte que ell disposa d'un ventall més limitat de formes verbals esdrúixoles no pronominals. Tanmateix, la gran diferència rau en la tradició: la italiana —com la castellana— autoritzava aquesta estratègia; a la catalana era una opció molt insòlita, que sona —inevitablement— forçada. Dit amb paraules d'Estelrich: tants pronoms enclítics «son estorbo a la melodia y violencia a la sintaxis».<sup>2</sup> Ara bé, precisament pel fet de ser el punt més criticable i agosarat de l'assaig costailloberia d'oda asclepiadeoglicònica demostren fins on arribava el propòsit d'«enaltir» el català «com idioma literari» i d'introduir «formes nobles i gentils aquí no usades». No s'aturava, aquest propòsit, en la mètrica *tout court*, sinó que abraçava aquells instruments lingüístics que havien de servir per a reeixir en el repte mètric. Que aquest repte exigís esdrúixols comportava una pujada de registre superior a la que es produïa en italià, i que *Vora una font* n'exigís tants va empènyer Costa a afegir a les solucions lèxiques una innovació sintàctica. Si la història del català havia impedit que s'articulés una varietat àmplia de registres, bé es podia recórrer als instruments que feien servir les llengües veïnes. Abans d'aquesta horaciana, en català, Costa no havia utilitzat l'enclític amb formes verbals d'indicatiu més que en algun escadusser verb de dicció.<sup>3</sup> A les *Líricas* castellanés sí que en fa un ús freqüent, tant en els poemes no italianitzants<sup>4</sup> com —més sovint— en els italianitzants.<sup>5</sup> Que es decidís a introduir-lo en català a *Vora una font* confirma la influència que exercí sobre ell l'italià, i segurament l'italià de Carducci, en aquesta iniciativa. En llibres posteriors torna a constatar-se una regressió d'aquesta forma gramatical, de la qual poques mostres espigolem a la traducció dels *Himnes* de Prudenci,<sup>6</sup> però en el conjunt de les *Horacianes* és ben evident, sense caure en la profusió de les vuit recurrències del poema cinquè, una voluntat d'importar-la i de normalitzar-la en tant que tret estilístic de registre elevat (VI, 7; VII, 2, IX, 17; X, 17, 21, 25; XI, 13; XII, 18, 88, 94).

Més amunt hem comentat la sisena horaciana, traducció d'*En las cascadas del Anio*.<sup>7</sup> L'elogi de la Mediterrània que és la setena<sup>8</sup> en repeteix l'estructura: unes estrofes inicials

<sup>1</sup> Vv. 2-4 i 65-72.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 60.

<sup>3</sup> «Respon-li» (*Poesia completa*, citat, p. 47).

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 941, 947, 955, 967, 973, 976, 1013, 1016, 1027, 1038, 1046, 1047, 1048.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 981, 993, 994, 996, 1001, 1002, 1003, 1005, 1009, 1010.

<sup>6</sup> *Himne després del dejuni*, v. 41 (*ibid.*, p. 803).

<sup>7</sup> Cf. *supra*, pp. 86-90.

<sup>8</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 423-425. Jordi Castellanos li dedica un parell de ratlles: «Destaquem-hi *Mediterrània*, on incideix en el mite greco-llatí com a element regenerador, prenent peu en la síntesi carducciana de natura, art i història

descriptives seguides d'un excurs històric per acabar amb una elevació de to en mode imperatiu. Ja hem suggerit la filiació carducciana d'aquesta estructura, sobretot pel que fa a la factura de l'excurs històric. *Mediterrània* ho exemplifica encara més bé que *Davant les cascades de Tíbur*, pel dinamisme temporal i geogràfic, amb un nombre molt superior de salts d'un antropònim o topònim a un altre (inclòs algun d'el·líptic que excepcionalment ha d'identificar la cultura del lector, 29-32), i per la temàtica patriòtica que aquí acompanya la metapoètica. L'elogi té com a destinatari el conjunt del Mediterrani, un Mediterrani variat però sobretot d'arrel grega; ara bé, «nostres riberes», al vers 24, marca la pertinença a un país que no és Grècia («com les costes de l'Àtica brillen / nostres riberes»), i aquest possessiu es desenvoluparà a les tres darreres estrofes. Serà recuperat al vers 55, amb «ma terra», una terra que quedarà tot seguit ben definida amb l'última referència històrica, a Roger de Llúria, i amb el desig utòpic que torni l'imperi mediterrani català. L'exhortació final té —en principi— un contingut poètic, però s'hi utilitza la primera persona del plural i la poesia hi és gairebé vista com un substitutiu o una preparació del somni polític, en una cloenda totalment abocada al futur.

Sense moure'ns de l'estructura, Costa podria haver-se recordat de *Fantasia* a l'hora de fer una plàcida contemplació de la costa resseguint-la amb els ulls del navegant, perspectiva que es manté almenys a les estrofes que van de la segona a la sisena (5-24). No es detecten coincidències significatives en els objectes contemplats, ni concretes reminiscències carduccianes, en tot el poema, fora del reiterat «rítmica»-«ritme» (29 i 62) i potser de la temàtica renaixent de les darreres estrofes, que presenta en algun punt («tu tens la sang rejuvenívola... [...] retempra la nostra cítara», 54 i 61) afinitats amb el segon dels tres sonets a *Omero* de *Rime nuove* («Risorgerai con giovanili tempore», 9). És, tanmateix, un d'aquells textos sense interferències cristianes en què Costa combrega perfectament amb el classicisme, aquí desenvolupat primer amb la corda serena i a les darreres estrofes amb la corda heroica, les dues que més caracteritzen Carducci. No hi falten tics del Costa que busca la profunditat espacial: «cales recòndites» (10), «cavernes» (12), «fonda por oceànica» (41), «penetra'ns l'ànima» (62), però no arriben a posar en marxa la poètica transcendent, les dues primeres per causa del desplaçament ràpid i superficial de l'ull contemplador, la tercera perquè és contrarestada per les qualitats de la Mediterrània, la qual treu aquesta por als navegants i els convida «amb l'abraç» de les seves «costes» (43). Cosa poc habitual en el pollencí, en qui ambdues espacialitats no entraven mai en contradicció o la segona conduïa a la primera, és desdenyada la profunditat a favor de l'abraçament comprensiu de l'espai visible, semiòtica ulteriorment confirmada per «escampares» (45, seria el 'diffondere' carduccià) i «coronar-te» (49). Encara més sorprenent, però, l'afirmació hedonista del vers 15: «aquí el goig de la vida s'hi tasta».

A l'horaciana vuitena, *Adolescència*,<sup>1</sup> el poeta s'adreça a un adolescent: el convida a no desapropiar l'empenta i el goig de la joventut, descrita en termes leopardians, però ometent l'«aparir del vero». *Joventut* es titulava ja el poema que encetava el primer recull costailloberia, *Poesies*: s'hi expressava sobretot un desig de descobrir mons desconeguts, «la terra promesa», «la terra de més enllà».<sup>2</sup> Aquí s'especula menys sobre l'objectiu, i la semiòtica espacial roman, com a *Mediterrània* i en general a tot el recull, més clàssicament restringida a la grandesa d'uns confins visibles: «la vida [...] t'eixampla / braços simpàtics i horitzons te mostra / per espaiar-t'hi» (10-12). L'adolescent viu en comunió amb una natura humanitzada (5-9, 13-16), i la incitació «riu» reiterada als versos 5 i 9, així com el «Tot te delita» del vers 17, aporten noves dosis d'hedonisme. A mig poema, però, tornen el seny i la narrativitat. L'avís moral a no fer degenerar l'hedonisme en «ociós platxeri» (26) obre l'*exemplum* d'Hilas, el jove argonauta que sucumbeix als plaers del lloc amè i oblida la comanda que els companys li han fet, episodi narrat des del vers 29 fins al darrer del poema, el 48. Es perd, doncs, el dinamisme espacial, geogràfic i culturalista de les horacianes anteriors a favor d'un relat únic amb finalitat moral, introduït per una estrofa, la dels versos 25-28, d'un cert regust capellanesc. No és, en realitat, un registre habitual en Costa, un poeta de l'ascesi i de la mística que no fa pedagogia sobre el contingut de l'error o del pecat, sempre tractat amb molta

que el mar representa» (*L'escola mallorquina*, citat, p. 355).

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 426-428.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 49.

abstracció. A diferència de l'amic Joan Alcover, ell no fa al·legories sobre aquest o aquell defecte, ni entra mai en l'especificitat de la virtut i del vici, ni en qüestions socials ni morals, de tal manera que en la seva poesia la virtut acaba identificant-se amb la puresa: la verge el parla de la qual «du perfum / de flors d'una altra existència»,<sup>1</sup> «la càndida heroïna».<sup>2</sup> Tampoc la narrativa llegendària de *Tradicions i fantasies* no acostumava a tenir un missatge moralitzant. Que aquí el tingui, a redós del «seny» preconitzat en l'oda *A Horaci*, ens obliga a fixar-nos en el missatge, que ens sorprèn —als versos finals— pel seu contingut no estrictament cristià: la disbauxa resulta nociva perquè ara a Hilas li surt una veu «flèbil i vana» (48), és a dir, perquè se li ha afeblit el caràcter. Ja al vers 21, en efecte, l'exhortació a l'adolescent interpel·lat era: «Creix, doncs, avença, coratjós triomfa»; i el contrapunt d'Hilas és Hèrcules que el busca i el crida: «les penyes a la veu de l'hèroe / fort ressonaren» (43-44). De nou ens trobem, doncs, amb un text sense interferències religioses explícites. La transcendència ja hem vist que no es filtrava en el tractament de l'espai, i, de fet, la «floresta ignota» (33), és a dir, l'àmbit desconegut, no és aquí —com acostuma a ser en Costa— una mena de còpia del paradís ideal del més enllà, sinó l'edèn del pecat, un lloc de corrupció. No es detecten enlloc cites carduccianes (no ens consta que Carducci s'ocupés del personatge d'Hilas), i els procediments estructurals són més aviat anticarduccians, però són posats al servei, doncs, d'un missatge que coincideix amb Carducci. El terme 'oci' no té aquí el sentit positiu que tenia a *En las cascadas del Anio* («y entre los vates tuvo aquí Mecenas / ocios de Olimpo», 39-40), i el de Valdicastello també alterna ambdues connotacions. Llegim a *I voti*, de *Juvenilia*: «Altri il crociato orgoglio / Tra un aureo vulgo estolla, / E i vili ozi gli prosperi / La mal redatta zolla. [...] Dunque posiam. Ma l'ozio / Muto non sia né vile» (17-20 i 81-82). Per il·lustrar el concepte de joventut carducciana, n'hi haurà prou de citar un vers de *Per i funerali d'un giovane*: «Cresca la bella gioventù virile» (11). I, sense sortir de *Juvenilia*, al poema que fa de *Prologo*, en què el poeta s'adreça al llibre que es publica, un sintagma molt similar a «flèbil i vana» és aplicat a aquells qui van a missa sense creure, però en un context en què es marca precisament la diferència entre amor i voluptat:

D'amor tu chiacchieri, e questo va:  
 Ma non santifici la voluttà,  
 Non metti a Venere lo scapolare,  
 Non fai gli adúlteri sermoneggiare:  
 Onde, o me misero!, flebili e tristi  
 Già t'interdissero gli atei salmisti (46-50)

El concepte de força recorria ja les anteriors *Horacianes*, sovint dins un discurs metapoètic, però fins aquí no es contraposava tan clarament a la blanesa i a la feblesa i, per tant, no entrava en controvèrsia directa amb la poètica adversària. No es tracta tan sols del doble adjectiu de la cloenda. L'estrofa de regust capellanesc censura el «divagar inútil» i l'«ociós platxeri» contra les «sanes amistats» i la «noble fatiga» (25-28). Si Costa a l'oda *A Horaci* deixava anar una forta crítica contra els poetes plorans, delirants i enfebrats, aquí hi aprofundeix qualificant-los de disbauxats, malaltissos, ganduls, dèbils, gairebé efeminats. No cal dir que Carducci s'havia fet famós per la seva bel·ligerància contra el «piangente salcio» (*Alle fonti del Clitumno*, 29)<sup>3</sup> i contra «i deliri a cui par che dietro agogni / l'età malata» (*A Scandiano*, 11-12, de *Rime e ritmi*), i que, malgrat el seu hedonisme —ben superior al de Costa i Llobera—, també col·locava l'abandonament eròtic i la libidinositat dins el sac de les morbideses sentimentals, amb un especial despit envers l'adulteri.<sup>4</sup> Més en les tesis que en la manera d'exposar-les, Costa assumeix plenament el paper polemista que Carducci havia exercit a Itàlia, per bé que en un polisistema on el blanc dels atacs no és ja el romanticisme, sinó el Modernisme, o un determinat Modernisme, i on la polèmica ja estava

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>3</sup> Vegeu també *Ai poeti*, que transcrivim al Corpus Documental, p. 244.

<sup>4</sup> *Pietro Metastasio*, de *Juvenilia*; *In morte di Giovanni Cairolì*, de *Giambi ed epodi*, vv. 105-108; *A proposito del processo Fadda*, també de *Giambi ed epodi*.



encetada. Que hi va contribuir, tanmateix, d'una manera determinant ho demostra la recepció de les *Horacianes*, en la qual aquesta intenció no va passar ni de bon tros desapercebuda.

Si al vers 28 de *Mediterrània* Costa ja feia servir el mot «triomf» en sentit cerimonial, detall que dins les poesies ibèriques gairebé és una prova d'autenticitat classicista, la novena horaciana<sup>1</sup> fa de l'arribada de la primavera justament un triomf en què ella avança aclamada per tots els elements de la natura. El desenvolupament de l'al·legoria manté actius diversos principis vertebradors del recull, com la temàtica de la joventut («Jovenesa», 3), la del renaixement («retorn» al títol; «sempre nova», 4; «renaixents corones», 12; «van refent els niuets», 15; «restaura», 36) i l'espacialitat expansiva no transcendent («pregonen», 13; «Arreu» 17). Com en *Vora una font*, la lliçó carducciana i italiana en general s'ha d'anar a buscar no tant en reminiscències concretes com en l'estructura, és a dir, en la capacitat d'articular la llarga pluralitat d'elements en una al·legoria unificadora i humanitzadora. Les reminiscències, tanmateix, arriben a la darrera estrofa. Ni aquest «Salut» ni el «Salve» que clou *En las cascadas del Anio* i *Davant les cascades de Tibur*, tots dos seguits del vocatiu, no són, certament, prerrogatius del poeta de Valdicastello, però presenten una altíssima freqüència d'ús en la seva producció, cosa que sens dubte va propiciar-ne una difusió generalitzada, fins al punt que van acabar essent objecte de sàtira.<sup>2</sup> Amb aquest recurs estilístic són saludats, a la poesia de Carducci, persones, personatges històrics, déus, ciutats, regions, i també reines, reals o figurades: «Ave, o rima! [...] Ave, o bella imperatrice, / O felice / Del latin metro reina! / Un ribelle ti saluta» (*Alla Rima*, 1, 54-57); «e Salve, dice cantando, o inclita / a cui le Grazie corona cinsero [...] Salve, o tu buona» (*Alla Regina d'Italia*, 41-42 i 45). Tot i que Carducci va assajar tota mena de variacions tant amb l'una com amb l'altra salutació (menys freqüent «Ave»), no són pocs els casos en què la fa servir per cloure la composició o per preparar-ne la cloenda, sempre seguida del vocatiu i d'un més o menys llarg apòstrofe que tampoc no és estrany que sigui conjugat en mode imperatiu, com en l'himne *A Satana* («Salute, o Satana ...», 193 i següents) o en una de les tres recurrències de «Salve» a l'oda *Alle fonti del Clitumno*, a les estrofes finals: «Salve, o [...] anima umana; i fòschi dí passaro, / risorgi e regna» (141-144). La salutació puja el to en termes de solemnitat i sovint d'admiració heroica, i així la trobem aplicada a Flora a *Nell'annuale della fondazione di Roma*, anys a venir una de les odes de referència del feixisme: «e il sole e l'Italia saluta / te, Flora di nostra gente, o Roma» (7-8), anticipació de dos «Salve, dea Roma!» (17 i 21).

Flora era la divinitat itàlica de la primavera, però també se l'ha identificada amb Roma. Carducci jugava amb tots dos sentits a *Canto di primavera*, un poema ressorgimental dels *Juvenilia* datat el 1852, on el quadre idíl·lic primaveral suggeria la rememoració encara més idíl·lica de la Roma antiga, a la qual era contraposat l'esclavatge de la Itàlia actual, condemnat mitjançant una crida a la lluita fins a assolir el triomf.<sup>3</sup> Costa agafa l'antropònim, evidentment, en sentit primaveral, com ja havien fet altres imitadors d'Horaci no solament italians (la famosa «Sale de la sagrada / Cipro la soberana ninfa Flora...» de Francisco de la Torre), però la salutació romana hi fa vibrar la Flora de Carducci. Afegim que fins a aquesta darrera estrofa cap dels finals esdrúixols que l'alcaica imposa no podia vincular-se sinó trivialment amb Carducci («trèmules», 5; «ràpides», 13). Potser també l'«esplèndida» del vers 33 pot considerar-se un terme poc significatiu, però en Carducci sovinteja precisament a final de vers, de vegades amb més pes del sentit etimològic, de vegades del sentit derivat, i en múltiples contextos entre els quals no falten els primaverals: «i fiori onde sí splendida / Quest'albero ha ghirlanda» (*Primavera cinese*, 39-40, a *Juvenilia*), «Pe' verdi colli, da' cieli splendidi, / e ne' fiorenti campi de l'anima, / Delia, a voi tutto è una festa / di primavera: lungi

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 429-430.

<sup>2</sup> Especialment inspirada la secció *Versos prosaicos* que al setmanari madrileny «Nuevo Mundo» redactava Carlos Miranda, un humorista que barrejava, a l'hora de caricaturitzar el gènere de moda, les influències franceses i italianes que actuaven sobre Darío i els seus seguidors: «¡Oh diosa Primavera! [...] Conque, sin más, ¡yo te saludo!... [...] ¡Salve, reina y señora de todos los poetas, musa de los videntes, numen de los profetas!... [...] ¡Salve, generadora de los días vernaes, ocupación y empleo de las letras versales!...» (*Canto a la primavera (Mi evolución hacia el modernismo)*, any XIV, núm. 695, 02/05/1907). Vegeu també *La hora glauca (Género modernista)*: «Es la hora glauca, hora suave, de la canción melancólica. Es la hora solemne y grave en que gime el arpa eólica y da suspiros el clave...» (núm. 679, 10/01/1907).

<sup>3</sup> Vegeu sobretot vv. 187-192.

le tombe!» (*Saluto d'autunno*, 1-4); però tampoc els militars: «O d'Aspromonte ribelle splendido» (*A Giuseppe Garibaldi*, 21), «a terra salta un uom ne l'armi splendido» (*Fantasia*, 22).

Si prenem com a referència *Nell'annuale della fondazione di Roma*, on són recordades les cerimònies romanes dels triomfs i auspicades les victòries del «popol d'Italia, su l'età nerà, su l'età barbara» (37-48), els tics carduccians de la darrera estrofa de *Retorn de la primavera* gairebé podrien ser interpretats com residus d'una oda de la qual el poeta mallorquí va agafar la idea del triomf per apartar-lo de la temàtica militar i aplicar-lo a la primavera. Ara bé, tot i que Costa no féu mai un himne en el més pur estil patriòtic com el de Carducci, aquesta lectura resulta més forçada que no pas la interpretació contrària: Costa pinta un triomf de la primavera segons el patró de la festa i de la *suavitas* i sense pensar en Carducci més enllà de la mètrica alcaica, fins a la darrera estrofa, en què vol donar tremp a la cloenda i, alhora, un missatge metafòric al retorn de la primavera. Talment com si de cop s'hagués recordat del sentit primer de «triomf», passa bruscament de la *suavitas* a la *fortitudo*: el to es vigoritza i fa irrupció una primera persona del plural, com també irromp la memòria carducciana de les salutacions, de la Flora romana, de la *romanitas*, del ressorgiment de l'antiga Roma en la nova Itàlia, de l'esplendor reial, per convertir el retorn de la primavera en la restauració —amb valor optatiu— del «nostre ideal» (36).

Qui és aquest nosaltres i quin és aquest ideal no es diu, i aquí rau segurament un mèrit d'aquesta estrofa conclusiva, en la qual, en realitat, conviuen el Costa carduccià i el Costa religiós, perquè «treu-nos l'hivern de l'ànima; / i entre flors i cançons escollides, / restaura almenys nostre ideal» té inequívocs ressons de pregària mariana. És com si el terme més militar, 'Domina', es pogués llegir també com un llatíisme, 'Dòmina', i posés en marxa el registre de la pregària. Si tots dos Costes són compatibles és, justament, gràcies a la indefinició de l'«ideal». En un poema com *Iris*, de *Líricas*, o en composicions necrològiques com *Per la mort del mestre Tomàs Aguiló* o *Per la mort del poeta Verdaguer*,<sup>1</sup> l'ideal té un contingut transcendent i cristià. En el context de les *Horacianes*, en canvi, associarem més fàcilment la paraula a uns valors patriòtics, estètics i poètics, valors que, sense arribar a la temperatura màxima de *Nell'annuale della fondazione di Roma*, es prestaven a un grau més alt d'abrandament. Es confirma que és en aquest registre, doncs, més que no pas en el de la placidesa idíl·lica, que actua en Costa l'ascendència carducciana. Un dels pocs textos costailloberians posteriors a les *Horacianes* que recupera la semàntica de la força heroica i patriòtica, *Als Pirineus catalans*, reproduïx la mètrica d'*El pi de Formentor*, però ja l'*incipit* renuncia a tota subjectivitat per fer la salutació romana: «Salut, vells immortals!».<sup>2</sup>

La desena horaciana,<sup>3</sup> *Entrada d'hivern*, s'abandona al llarg de les tres estrofes inicials a la malenconia de l'estació per permetre la reacció del vers 13 i prendre'n les distàncies: «el meu cor» no la pateix, li agrada admirar les torrentades, la mar brava, la tempesta, símbols d'esforç i de lluita, i passar els llargs vespres vora la llar, lliurat a l'estudi i al somni. La consigna és «Benvingut el temps aspre!» (29), amb un adjectiu marcat que reconduïx un cop més el discurs al debat literari: els mateixos modernistes es dividien en aspres i decadents, i el terme era defensat —com en aquest poema— contra la complaença en el defalliment i en la melangia. En Carducci no falten missatges similars: «tu sai ben ch'io pe 'l tuo fiero petto / Aspro vivere eleggo e oscura morte» (*Giuseppe Parini*, 13-14, *Juvenilia*); ni recurrències de l'adjectiu en què acompanya altres imatges presents en aquestes estrofes costailloberianes.<sup>4</sup> No sembla, però, que Costa estigui citant cap lloc carduccià, i l'esquelet de l'oda tampoc no prové del poeta italià: amb poques excepcions que introdueixen un contrapunt primaveral (*Sole d'inverno* i *Saluto d'autunno*, de les *Odi barbare*), normalment Carducci —en l'exercici d'una corda poètica que li és poc coneguda— es deixa portar pels *topoi* negatius de la tardor i de l'hivern, tal com fa Costa a les primeres estrofes, on sí que es pot conjecturar algun ressò intertextual, sobretot en l'ingredient del «tedi» (15), central a textos com *Tedio invernale*, de les *Rime nuove*, i *Alla stazione in una mattina d'autunno*, de les *Odi barbare* (vv. 2, 23, 60). Més enllà de l'absència de cites concretes, en qualsevol cas, el to revitalitzador,

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 974, 492, 529.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 546-548.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 431-432.

<sup>4</sup> *I voti*, dels *Juvenilia*, 35-40; *Avanti! Avanti!*, I, 1-6, de *Giambi ed epodi*; *Alessandria*, d'*Odi barbare*, 29-30.

imatges d'acció com la del lleó i el cavall (al costat d'altres més unívocament romàntiques com «l'horror sublim de la tempesta», 25) i el missatge, tant en el seu vessant heroic com en «les visions dels genis» fruit de l'estudi (39), entren del tot, un cop més, en l'òrbita del carduccianisme o —dit amb altres paraules— del Carducci més proverbial.

Aquesta recepció feta sobretot d'un to general i de grans conceptes, que en molts moments de les *Horacianes* fa que trobem a faltar formulacions i procediments imitatius, concorda amb les freqüents caigudes en el prosaisme que marquen el pitjor defecte del recull i de tot Costa. Carducci és sovint un poeta tòpic, però mai no és prosaic. En una frase com «És bell trobar-se / fora la pols, l'agotament i el tedi / d'una estació caduca» (14-16) el tedi leopardià i carduccià manté el seu valor conceptual, però ha perdut bona part del seu valor líric. Quan després de «Benvingut el temps aspre!» se'ns explica que «Amb ell revénen / les energies de l'esforç, que importen / per enaltir tot ideal en lluita, / que és llei de nostra vida» (29-32), o que «la foguerada [...] mantén i eleva / el culte de la pàtria» (34-36), més que no pas davant poesia política som davant pedagogia política. El mateix fet que el classicisme exterior sigui més pobre en el mallorquí fa que sovint li manqui concreció: comparar l'arribada dels núvols amb una «invasió de barbres» (8) o, durant les vetllades d'estudi, veure «passar les visions dels genis / com en sagrada pompa» (39-40), ho hauria pogut fer Carducci, però segurament hauria especificat —si de cas massa prolixament— quins «barbres» i quins «genis».

També a *Entrada d'hivern*, segons la tònica de tot el volum, és contingut tot espai transcendent. Vegi's, a la tercera estrofa, com la tristor «sura» (10) «entre» (9) terra, mar i muntanyes i no evoca un enllà de la tomba. Tampoc no es va més enllà de l'horitzó a la setena, que fa sincretisme de les diverses estètiques a les quals Costa poua el seu material i entre les quals en bona part es dirimeix la seva poètica sense arribar a superar-les: al primer vers romàntic («Plau-me l'horror sublim de la tempesta...») segueix l'allunyament d'aquesta tempesta cap a l'horitzó de llum, un «trono olímpic / de majestat i glòria» (27-28) que fusiona la glòria olímpica amb el «trono [...] de majestat» litúrgic, impensable en Carducci —altrament gran contemplador d'horitzons il·luminats— i secundat per la polisèmia de l'adjectiu «nimbós». Els empelts cristians, doncs, els hem d'anar a buscar entre línies, prou ben camuflats per a passar desapercebuts, compatibles lèxicament amb el llenguatge clàssic i només detectables fraseològicament o connotativament.

L'onzena horaciana<sup>1</sup> és un elogi de l'amistat per damunt de la relació amorosa i dels fracassos de la vida, per tant, en virtut dels valors de la serenitat (9) i de la força (4, 23). Tot i no ocupar-se de poesia, manté, doncs, els principis bàsics de les horacianes metapoètiques, tant en els valors positius com en els negatius: entre els segons, la «febre» (6) que llegíem al vers 46 de l'oda *A Horaci* i que aquí qualifica l'amor, entès com a desordre, patiment, malaltia. La metàfora de la flama i l'escalfor, a la tercera estrofa, es desplega tot seguit, fins al final, en una al·legoria de motiu clàssic: el foc sagrat vetllat per la vestal. Ni la vestal és una figura especialment carducciana, ni l'amistat es contraposa a l'amor en els nombrosos poemes de Carducci que d'una manera directa o indirecta fan un elogi de la primera,<sup>2</sup> poemes on sovint és associada a l'acte de beure vi i a la temàtica de la caducitat i de la mort. Del sentiment luctuós tot just n'arriba un eco a les darreres estrofes (les il·lusions no acomplertes), on el pas del temps és llegit —però— en termes d'una *durée* sempre renovada i culmina en l'eternitat dels dos noms gravats al peu de l'altar. Si de cas, doncs, pot plantejar-se la hipòtesi, com en el cas de l'horaciana anterior, d'una rèplica a Carducci, d'una voluntat de corregir-lo en aquells moments en què el lleó es deixava anar a uns tons més saturnins. Tant si aquesta voluntat va existir com si no (cap cita velada no ens ajuda a confirmar-ho), és innegable que l'aposta pel registre de la fermesa fa de les *Horacianes* un llibre més homogeni i més monòton que les *Odi barbàre*. És un llibre al servei d'un missatge —estètic, ètic i polític—, cosa que implica la reiteració d'una sèrie de semes i una reducció del ventall de variacions temàtiques i tonals del model. Implica, en definitiva, una reducció de Carducci, adversa no sols al Carducci explícitament anticristià, sinó també al Carducci del tedi, del desassossec o de la torbació amorosa o existencial. La impressió que fan poemes com *Amistat* i *Entrada d'hivern* és la del seguidor que és

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 433-434.

<sup>2</sup> Limitant-nos a les *Odi barbàre*, recordem *Da Desenzano*, *Alla mensa dell'amico*, *Su Monte Mario* i *Congedo*.

més papista que el papa, és a dir, que aplica un codi estereotipant-lo i congelant-lo, en aquest cas un codi que en el seu original tenia prou flexibilitat per a admetre textos com *Alla stazione* o *Su Monte Mario*, d'un *cafard* sense desesperació, ja impossibles en el receptor, massa obsedit per foragitar qualsevol senyal de debilitat. La variació només és introduïda en el recull mitjançant l'empelt d'altres models o de la poètica anterior de Costa, com constatarem a *Vora una font*, on precisament era incorporat el tema elegíac, però fusionat amb el registre idíl·lic, mentre que Carducci els manté ben separats en tant que fa de la caducitat un motiu per a practicar i propugnar el *carpe diem*, tema que no compareix en el mallorquí.

La dotzena horaciana,<sup>1</sup> la més llarga del llibre, formula un decàleg de comportament per als joves, constituït, a les quatre primeres estrofes (1-62), per un llistat de tendències nocives que han de defugir: el desamor o la indiferència envers la pàtria, les diversions escatològiques i fàcils (torna la imatge del circ romà, 13-20), la vella retòrica buida, les novetats obscures i boiroses importades del Nord, els gustos decadents i candorosos. A les dues darreres estrofes (63-100) els exhorta a mantenir la pròpia identitat sense tancar-se en si mateixos, a anar fora a nodrir-se per després tornar al niu. La famosa consigna d'unir «el seny amb l'ímpetu», repetida als versos 2 i 72, és flanquejada per altres valors: sanitat i noblesa (63), claredat i força (67, 75), serenitat (3-74), però també la victòria del bé sobre el mal (69-70). El vessant ètic del missatge costailloberia es fa sentir aquí més que en cap altra horaciana, amb una llista d'imperatius morals la major part dels quals es concentra a condemnar allò que és pernicios amb un estil proper al dels anatemes i al de la catequesi. Només cal comparar els finals esdrúixols per adonar-se que aquest lleó, més que no pas de Bolonya, ve de la trona i de la cultura testamentària: «apòstata» (4), «paràsites» (6), «llegítima» (8), «sacrílega» (16), «frívola» (32), «malèfica» (70). El de Bolonya, més sorneguer i menys moralista, hi aporta, tanmateix, les seves dosis d'irritació i de menyspreu, i segurament alguns dels blancs dels atacs:

Enfora, enfora del variat prosceni  
la mímica faràndula  
que sols ja furga pels femers, cercant-hi  
la riallada estúpida.

[...]

no us profaneu amb cançoneig imbècil,  
rebuig de lletra i música!<sup>2</sup>

Alluny també, deliquescents cosmètics,  
untor de formes flàcides  
de l'art caduc! Alluny, ximpleta insulsa  
fingint candors ingènues!...<sup>3</sup>

Barrejades sempre amb lèxic religiós («profaneu») i amb pedagogia directa i abstracta («ximpleta insulsa»), s'activa una dinàmica de breus al·legories, algunes d'elles amb aparat classicista, que culminen en una de llarga, la de l'àguila (85-100), i que en la seva mateixa dinàmica i plasticitat delaten un aprenentatge en els italians i en Carducci. I diem Carducci perquè en un Dante la tècnica al·legòrica crea un altre món, mentre que en Carducci humanitza i divinitza aquest d'aquí. L'al·legoria dantesca (sobretot al *Paradiso*) pot emparentar-se amb el Costa dels altres reculls, però no amb el de les *Horacianes*. L'art enfebrat «brinda l'opi del Nirvana búdic / o el vi de les Eumènides» que «crinades de serpents, ompliren / de llur verí tal pàtera» (54-56): simplement és explotada, en aquests versos, la transformació d'un estat psicològic, la fúria, en ésser animat, dins el més rigorós esperit clàssic. L'al·legoria final de l'àguila, precisament pel fet de fornir unes normes d'actuació, contribueix a limitar l'abast del moviment del vol: el poeta incita els joves a volar «enfora, amunt» (86), i en efecte l'àguila «travessant mil horitzons, domina / espais de llum esplèndida» (89-90), però en aquest punt en què el Costa de les *Poesies* hauria apuntat cap a una altra dimensió els «espais» són concretats en «planes, mars, abismes i muntanyes» (91) pels quals

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 435-438.

<sup>2</sup> Vv. 21-28.

<sup>3</sup> Vv. 59-62.

l'ocell caça abans de tornar al niu. El Costa més moralista, alhora que no pot reprimir tics capellanescs, demostra una sensibilitat més clàssica que no el Costa místic.

La tretzena horaciana, *L'hèroe*,<sup>1</sup> canta un heroi indeterminat en el moment de la seva mort i en l'exercici del seu lideratge. En tots dos moments o facetes té al davant la massa: en el primer, una «profana turba» que li tira fang (8), i en el segon «son poble» del qual és la quinta essència (13). Es tracta de la doble condició modernista de l'heroi sol incomprès i de l'heroi messiànic, en qualsevol cas superior. Mentre termes com «suplici» (9) remetent a altres codis culturals (els màrtirs), la imatge de «l'astre de llum altíssima» (6) que «un ideal fulgura» (4) presenta afinitats amb el Garibaldi que «refulgente» s'eleva «sopra il comune gorgo de l'anime» i «s'irradia ne l'ideale» (29-44). Si aquí «sa sang treu flames» (10), a *A Giuseppe Garibaldi* dels «cespugli di sangue» dels herois caiguts «saliano fiamme» (10-13). Però seria sobretot la cloenda la que confirmaria la presència d'intertext carduccià:

Hèroe! T'invoquen les palmes èpiques,  
vola a cercar-te l'oda pindàrica;  
i si els cors abatuts no et sospiren,  
com que et prometin els antics sepulcres!<sup>2</sup>

D'una banda, «E a te volando la strofe alcaica» llegíem a l'oda *Alla Regina d'Italia* (37), protagonitzada també per un —una— líder popular que irradiava llum, i, de l'altra, dues odes bàrbares es clouen sobre els antics sepulcres, la mateixa *A Giuseppe Garibaldi* «su' marmi memori de gli eroi» (52) i *Egle* «sopra le tombe antiche» (8), en aquest segon cas en un context de «promessa / di primavera» (5-6).

En principi, Costa no fa sinó recollir i posar al servei de la seva temàtica regeneracionista el significat que arrossegava el sepulcre en tota la línia Foscolo-Leopardi-Carducci, és a dir, els morts com a model per als vius: «Sparsa è la via di tombe, ma com'ara / ogni tomba si mostra. / La memoria de i morti arde e rischiara / la grande opera nostra» (*Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*, 137-140, de *Giambi ed epodi*). Precisament la peculiaritat del poema costailloberia és que reclama un heroi i enveja els pobles i les èpoques que el tenen: cita Amfion i Teseu, perquè empra exclusivament referents clàssics, però el subtext ens permet d'afegir-hi, com a mínim, el nom de Garibaldi, perquè no hi ha dubte que Costa està pensant no tant en un heroi olímpic com en un heroi nacional: «Ell de son poble concentra l'ànima. [...] i al relleu de sa pròpia figura / ell dóna encuny a sa mateixa pàtria» (13 i 23-24). Ara bé, en la configuració de l'heroi nacional de Costa conflueixen el referent carduccià i altres models, com el redemptor bíblic que salva el poble del caos i sobretot una idea romàntica molt difosa a començaments de segle segons la qual l'heroi no es pot crear, sinó que «surt» per generació espontània, apareix quan el poble ha madurat prou per a produir-lo:

Sortat el poble, sortosa l'època  
d'on surt un hèroe de força màxima  
[...]  
Quan plana l'ombra de les catàstrofes  
i tot al caos sembla dissoldre-s'hi,  
ja és ben bé l'hora de l'Hèroe! Germini  
la terra mare sa llavor feconda<sup>3</sup>

I aquesta idea de les estrofes antepenúltima i penúltima actua sobre la cloenda carducciana i la retoca, perquè no s'hi afirma pas que els morts hagin de ser model per als vius, sinó simplement que un poble que té herois morts en produirà d'altres. A la manera protestant, preval l'espera del do sobre la voluntat d'actuar, cosa que, juntament amb l'afegitó «cercar-te» al vers 34 i amb el terme «t'invoquen» del vers anterior, pot suggerir un origen diví o miraculós del líder que ha de venir. En *A Giuseppe Garibaldi* la condició divina és un punt d'arribada, i en l'oda *Alla Regina d'Italia* el

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 439-440.

<sup>2</sup> Vv. 33-36.

<sup>3</sup> Vv. 25-32.

poeta es pregunta de quins segles ve una figura tan esplèndida. El Costa místic deixa finalment un petit rastre en el poemari, atès que incorpora un heroi carduccià que des de la seva superioritat flirteja amb la transcendència («astre de llum altíssima», 6), i el fa lliscar lleument cap a aquesta transcendència en permetre —a les darreres estrofes— que pugui ser pràcticament conjurat.

A la catorzena horaciana<sup>1</sup> el present carnerià d'*Els fruits saborosos* és motiu d'un «festí poètic» (21) al qual, sota la pèrgola d'un atri clàssic, participen els fruits en qüestió, les Gràcies i una colla d'amics poetes entre els quals el 'jo'. L'ocasió serveix per a reiterar els principis de poètica ja coneguts: «fruites [...] sanes i exquisides» (10) i rebuig de «l'entonament aparatós» (22) a favor d'un art «senzill i noble» (23). Costa hi secunda l'al·legoria carneriana dels fruits tot aportant-hi una «bresca de mel» (27) que enllaça amb l'horaciana següent,<sup>2</sup> en què el brunzit de l'abella és descodificat en una sèrie de màximes que exhorten a volar i a xuclar la mel de les flors tot observant la llei de l'harmonia i sense excloure actituds bel·ligerants. La primera part de les màximes (3-8) ens reconduïx al Costa juvenil i de sempre, amb la doble espacialitat immensa i profunda («mel recòndita»), un cop més continguda en la seva potencialitat transcendent. La segona part (9-13) respon a l'actualitat de les *Horacianes* i entra més en l'òrbita, doncs, del carduccianisme: s'hi llegeix una adhesió a «la llei harmònica» i a la «forma eurítmica» (9-10), és a dir, a la mètrica accentual, i a la poesia combativa que fa víctimes, personificada en la deessa de la justícia i de la venjança, Nèmesi (11-13).<sup>3</sup> Ara bé, els conceptes estètics es barregen de manera indestriable amb els morals, cosa que no es constata en Carducci ni al colofó de la primera edició de les *Odi barbare* ni a odes metapoètiques com el *Preludio*, on subratllaríem l'adjectiu «belli» dels versos 11-12: «più belli i vezzi del fiorento petto / saltan compressi». «Observem l'orde, la llei», diu Costa, «el treball savi», «la gran concòrdia» (9-11): la mètrica bàrbara, en la seva hiperregularitat, es fa portadora de valors ètics i de cohesió social. Ja ens avisa el segon vers que aquesta abella «en vers gnòmic modula màximes», dos conceptes del tot aliens a la poètica carducciana.

La setzena horaciana<sup>4</sup> tanca el recull, com les *Odi barbare*, amb un *Comiat*: la visió d'un temple grec vora el mar, al·legoria de l'ideal artístic, inassolible per al poeta, però no pas per als joves, als quals ell demana, quan hi arribin, que hi gravin «el nom de nostra pàtria» (32). Ja a les *Dues paraules d'explicació* es proposava d'exercitar el català literari a la «clàssica palestra» per preparar-lo per a les festes olímpiques, que guanyarien uns altres. El *Comiat* reitera aquella dinàmica progressiva, de superació idealista i ascendent, que es fa alhora literària i patriòtica, i insisteix en aquesta obsessió temàtica definitòria de la literatura catalana moderna: la continuïtat generacional. Entre els antecedents de la visió del temple ideal no hi faltava un «somniador inútil» (20) il·lustre, Baudelaire, però també cal recordar la *Fantasia* de Carducci, més propera a la formulació de Costa en el quadre que envolta el temple i en el tipus de serenitat no voluptuosa que la visió suscita.<sup>5</sup> Pel que fa al quadre, n'hi ha prou que recordem l'estrofa inicial: «Per un cel matinal tot blau i rosa / jo veia un temple de puríssim marbre / blanquejar entre el verd de la ribera / damunt les clares ones.» Pel que fa a la segona, cal dir un cop més que allò que en Carducci és concretat en imatges sensorials —i així comença també Costa— acaba reduint-se en el poeta pollencí a una síntesi prosaica i abstracta que si de cas serviria com a exegesi del model carduccià: «serenitat irradiava augusta» (10), vers que acompanya una descripció arquitectònica no menys tòpica i sumària («columnades», «frontó», «pòrtic», «Pal·las Atenea»).

La quarta estrofa fa explícita la clau de lectura al·legòrica amb un terme no gens carduccià, «santuari» (13), que desplaça l'ideal de l'exterior a l'interior del temple: «Com ne seria esplèndid / l'interior!» (14-15). A *Fantasia* l'interior de l'acròpoli era, simplement, ignorat; aquí es fa dipositori d'un ideal superior, que li és vedat al poeta. La dimensió espacial del 'dins' coincideix, en definitiva, amb la dimensió d'allò desconegut, tal com sovint s'esdevé en la poesia costailloberiana,

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 441-442.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>3</sup> Vegeu aquesta figura, en Carducci, a les composicions *A P.E. in morte di Maria sua moglie*, 1 (*Levia gravia*), i *Per Eduardo Corazzini*, 97 (*Giambi ed epodi*).

<sup>4</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 444-445.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 322.

per bé que aquí no es tracta del 'dins' d'una grotta sinó d'un temple clàssic. En Carducci el somni és aliè a aquesta dimensió, i no és ni tan sols plantejada la seva inaccessibilitat, aquí introduïda en termes no tan baudelairians com dantescos: «Jo prou volguí pujar-hi, mes vaig perdre / l'incert camí: m'abandonà el coratge / i l'esglai me digué: "Per què t'esforces, / somniador inútil?"» (17-20). Aquest viatger no busca vies alternatives, renuncia al seu somni (en aquest sentit sí baudelairià), però no a la seva condició de viatger, cosa que permet de recuperar —tot i que amb tonalitats romàntiques— la perspectiva de la *Fantasia* carducciana, és a dir, la d'un 'jo' navegant que veu les illes que «passen» i el temple allà dalt en la llunyania: «a voltes, encara, per ma ruta / girant-me, el veig enfora» (23-24). En aquest punt es detura a contemplar-lo i a indicar-lo al «jovent que canta i puja» (27), amb una cloenda (25-32) que pel costat exhortatiu —i patriòtic— pot concordar amb Carducci, però pel to pedagògic més aviat fa valer l'intertext dantesc. Especialment, el recull es clou a l'interior desconegut del temple, un espai transcendent que no planteja contradiccions gràcies al seu sentit de transcendència històrica: la muntanya no la puja el 'jo', la pujaran els seus successors. Carducci i Dante acaben la partida en taules, perquè el Costa místic ha optat per allisonar sense deixar-se veure.

Aquesta cloenda, certament, convida a simplificar la recepció de Carducci a les *Horacianes* en termes de contrapès a una poètica en essència mística i romàntica, o —des d'una altra perspectiva— a subratllar les filtracions místiques i romàntiques en una poètica aquí programàticament clàssica i carducciana. Aquesta tensió entre poètiques, però, tot i ser inqüestionable, d'una banda és en bona part el principal límit del llibre, el qual no supera les oscil·lacions i les dicotomies classicoromàntiques, i, d'altra banda, requereix un desglossament més específic. En conjunt, la recepció carducciana en el principal llibre de Costa afecta tota una sèrie d'àmbits: la mètrica bàrbara, el gust pels esdrúixols, el sostre retòric, el tema de la virilitat, el patriotisme heroic, el tema del ritme, el viatge en l'espai i en el temps, la tècnica al·legòrica, el classicisme exterior i el classicisme interior. La profunditat de la recepció varia en cadascun d'aquests apartats, com també varia el concurs d'altres referents al costat de Carducci o contra Carducci. En la mètrica bàrbara la importació més carducciana és la de l'alcaica, lleugerament retocada. El gust dels esdrúixols no és acompanyat d'una importació remarcable d'esdrúixols carduccians. El sostre retòric puja respecte a la poesia de la Renaixença, però es queda per sota del de Carducci i del del mateix Costa castellà. El tema de la virilitat és central a tot el llibre: reproduïx les pugnes antiromàntiques carduccianes, ara contra determinades modulacions del Modernisme, però el model és més el carduccianisme que no pas Carducci, en tant que es recullen, d'aquelles pugnes, més el concepte i el to que no pas cites velades o préstecs estilístics, poc nombrosos. Valgui això, també, per al patriotisme heroic, que aquí queda —lògicament— més caracteritzat per la potencialitat futura que no per les glòries passades. Més circumscrit, però més marcat en la seva filiació carducciana, és el tema del «ritme». Cal tenir present, d'altra banda, que aquestes temàtiques es barregen amb la moral del «seny» i l'«ordre», no carducciana. En el viatge pel temps i per l'espai Costa importa la ràpida mobilitat de Carducci, que només es desplega, però, en alguns textos. En general, el classicisme exterior és molt més pobre i estereotipat que el carduccià, punt en el qual cal lamentar la manca d'un aprenentatge més profund en el model. Delaten lectures italianes —no exclusivament carduccianes— la depuració de la tècnica al·legòrica, d'una alta eficàcia estètica per a la sintaxi del discurs, i un classicisme interior especialment aconseguit en la semiòtica de l'espai, atès que les dimensions del 'dins' i del 'més enllà' pròpies del Costa místic són contingudes pel món visible. El cristianisme només es fa explícit en les odes *A Virgili* i *A Cabanyes* i en una frase al final del pròleg, aquella en què Costa diu que té la intenció de «refer la semblança, encara que remota, de la lira clàssica [...] en quant és compatible amb la meua significació i la meua fe cristiana»: la refà —remarquem-ho— sense interferències ni formes híbrides forçades, perquè els rastres de la seva poètica mística i transcendent es descarreguen de misticisme i de transcendència absorbits pel programa clàssic, portat a terme amb un rigor i una sensibilitat autèntics. Es tracta —fonamentalment— d'un altre poeta, susceptible de guanyar-se noves adhesions sense perdre les que ja tenia. El defecte és —sobretot— l'excés de caràcter programàtic de la iniciativa, que rebaixa, del classicisme interior, l'activitat sensorial a favor del

llenguatge abstracte, de l'explicació de l'al·legoria, de l'alliçonament pedagògic, sovint prosaics en el pitjor sentit de la paraula. Fins i tot gosaríem afirmar que Costa és més sensorial quan és místic; aquí, en agafar el paper del 'lleó', al costat de l'heroisme i la *fortitudo*, la vena capellanesca s'infiltra amb continguts i tons moralitzants i amb l'assumpció d'una variant del classicisme poc italiana, la de l'ataràxia i l'austeritat, via directa per a assolir aquella compatibilitat recercada al pròleg: Horaci frenava, en definitiva, la vena mística costailloberiana, però no pas l'ascètica, que només en aquest recull passa al primer lloc, car als altres quedava eclipsada per la primera. En aquest sentit sí que el substrat cristià actua amb força, i amb discreció: mitjançant aquest horacianisme tan poc hedonista, Costa no sols rebutjava el Carducci anticristià, sinó que servia un Carducci compatible amb el cristianisme, apte per a lectors cristians i fins i tot útil per a transmetre subliminalment una moral cristiana a lectors no cristians. L'inconvenient és que el va vulgaritzar, sens dubte per raons atribuïbles a les diferències qualitatives entre el polisistema català i l'italià en termes de bagatge erudit, però també a la intervenció de l'autor en aquest polisistema, guiada per una voluntat de pujar el registre sense impedir que el missatge persuasiu arribés.

Interessant pot ser, per a reblar aquest darrer clau del carduccianisme costailloberia, un acarament entre la versió de l'oda *A Horaci* publicada per Menéndez Pelayo l'any 1885 i datada «Maig 79», i la que aparegué a les *Horacianes* l'any 1906, datada «Pollença, maig 1879 – 5-7 juliol 1897».<sup>1</sup> Fora de la supressió d'una estrofa entre la tretzena i la catorzena —no especialment rellevant—, no té lloc cap modificació estructural de pes. La majoria de les esmenes es poden catalogar com a depuracions estilístiques (sobretot desplaçaments d'adjectius o substantius) o com a substitucions terminològiques orientades a augmentar les dosis del classicisme exterior: «de consell i murta» > «de llorer i murta» (3), «elms i senyeres, que de bronz'ostenten» > «armes, monedes i penons que ostenten» (19), «la calma d'esperit» > «la calma de l'Olimp» (47), «L'ànima noble qu'en begué» > «Qui de tal nèctar troba el gust» (49), «a les places» > «al fòrum» (57), «flaire divina» > «alta ambrosia» (72). Tan sols en uns quants punts es pot conjecturar un cert pudor davant ambigüitats o connotacions hedonistes, si no directament eròtiques: «cítara lèsbia» > «cítara grega» (8), «forta i ardenta» > «clara i robusta» (14), «pura, serena, fora vel» > «just amb sos propis ornaments» (31). Es produeixen, amb aquestes modificacions, petites pèrdues de carduccianisme: «fora vel» era una mica més en sintonia amb la violència del faune sobre la bacant al *Preludio* de les *Odi barbare*, i «lèsbia» identificava l'illa de Lesbos i el seu poeta més cèlebre, Alceu, l'inventor de l'alcaica, tal com és esmentat en diversos punts del corpus carduccià,<sup>2</sup> de manera que el pas de la cítara grega a la romana es concretava en aquest metre que Horaci havia manllevat a Alceu i que ara Costa manllevava a Carducci. Més interessant, però, és el fet que «lèsbia» (8) i «gregues» (10) es transformin, respectivament, en «grega» i «fines», en contratendència amb l'augment de lèxic classicista de la resta de les esmenes. Intuïm que, independentment de si de debò va voler escombrar les possibles connotacions eròtiques de l'adjectiu, Costa va desconfiar del bagatge erudit del seu lector. Va afegir el llorer, l'Olimp, el fòrum, el nèctar, l'ambrosia, però va suprimir «lèsbia» que no sols llegia a Carducci, sinó també a l'*Epístola a Horacio* de Menéndez Pelayo («vírgenes lesbianas», vers 105) i a *La independència de la poesia* («lesbianas cuerdas», vers 46) de Cabanyes, precisament una apologia de l'elitisme del gènere. El cas és que aquests dos escriptors sí que ofereixen un classicisme exterior comparable al de Carducci, en retòrica i en figures i referències mitològiques. N'hi ha prou de recordar com es dolien Menéndez i Valera d'escriure una poesia per a minories selectes. Certament, ho feien en castellà, dins una literatura que comptava amb una tradició classicitzant que el mateix Menéndez es va encarregar de sistematitzar. En Costa es barregen les mancances de la tradició literària en català, les mancances de l'autor respecte a uns pares literaris més cultes i la voluntat de no adreçar-se tan sols a una minoria lletrada.

Corroboren aquesta pluralitat de factors les incursions de Costa en el castellà i en l'italià. Sense arribar mai al nivell dels pares literaris, ja veïem que en castellà pujava el voltatge retòric, i la

<sup>1</sup> *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI: *Horacio III, Traductores catalanes de Horacio*, pp. 248-250, i Miquel Costa i Llobera, *Poesia completa*, citat, pp. 405-408.

<sup>2</sup> A banda de les «vergini lesbie» de la cloenda de l'oda bàrbara *Fantasia* (24), espigolem un parell de cites de *Juvenilia*: «lesbio vate» (*Invocazione*, 8); «cantor lesbiaco» (*Brindisi*, 75).



traducció italiana de l'oda *A Horaci*,<sup>1</sup> concretament de la versió de les *Horacianes*, porta més enllà els criteris que havien presidit les esmenes d'aquella versió sobre la primera, amb la diferència que ara el polisistema permet o exigeix solucions més cultes. Caldria saber si i fins a quin punt el va ajudar algun italià, però en qualsevol cas Costa demostra una alta capacitat d'adaptació. Pel que fa al lèxic i a les referències classicistes: «mestre» > «nume» (2), «en ses cordes» > «sulle eolie corde» (9), «divina Musa» > «ellena Musa» (22), «el sol de Grècia» > «il sacro Febo» (25), «Furia» > «Erinne» (33). Pel que fa a la depuració estilística: «forma bella» > «forma eletta» (2), «terres» > «solchi» (15), «terra» > «glebe» (17), «hi troba» > «ci scava» (18), «terra» > «sponda» (23), «li dóna» > «sparge» (27), «dóna» > «porge» (47), «se sent» > «ne spande» (71-72). Alguna dificultat provoca empobriments puntuals: «Illa és galana» > «Isola è bella» (25), «deixa que tasti» > «Lasciami prender» (41), un tercer «antico» a final de vers (38 a més de 14 i 41); però en general preval una responsabilitat estilística contra els verbs pobres i contra les repeticions que no admet ni tan sols les pedagògiques recurrències de mots com «terra» o «pàtria» i que es presta a dobles hipèrbatons introbables en el Costa català: «tu qui cenyires de llorer i murta / doble corona» > «tu che d'alloro ti cingesti e mirto / duplice serto» (3-4). En aquesta construcció i en diverses de les solucions lexicals s'entreveuen —és clar— les lectures italianes i es produeix un reacostament a Carducci: «forma eletta»,<sup>2</sup> «serto», «gentile [...] suol» («bella [...] pàtria», 21), «sacro» (25), «sparge», «arrider» («somriure», 31), «paterni» («nadiu», 61), «spande». Si «sparge» i «spande» («spande» és el mot que ara clou el poema) són termes molt característics de la percepció carducciana de l'espai, remarcuem que l'oda *A Horaci* publicada per Menéndez tenia tres recurrències de la preposició «dins» (17, 42, 59) que van pujar a cinc en detriment de dos «sobre» (23, 29) a la versió de les *Horacianes* i que tornen a baixar a les mateixes tres originals —resoltes amb «in», només al vers 42 reforçat amb «in fondo» al vers següent— en *A Orazio*, car al vers 23 la tria de «sponda» en comptes de «terra» permet de recuperar el «sobre» primitiu i al vers 29 «que dins ella evoqui» és simplificat en «rievocarci adesso». La dimensió del «dins» queda circumscrita a allò que Mallorca guarda d'antigor, mentre que la de la superfície, a la qual ara s'afegeix l'expansió, s'adsciu al present i a la fantasia mítica, en un context més sensorial i hedonista. Podem concloure, doncs, que Costa, en italià, va fer un esforç estilístic i retòric que va determinar un petit *plus* de carduccianisme tant de forma com de fons. En català no es pot excloure del tot la hipòtesi que l'hauria fet, l'esforç, si hagués tornat a revisar l'oda, però és més plausible pensar, a la llum de tot el volum d'*Horacianes*, que no tenia interès a fer-lo. Els condicionaments del polisistema i la voluntat d'incidir-hi van marcar un sostre retòric que explica en bona part la poca presència i la vulgarització de l'intertext carduccià en un llibre que pretenia reproduir als Països Catalans l'impacte que havien provocat a Itàlia les *Odi barbare*.

Que la manca de tradició no impedia de pujar més amunt del que va pujar Costa i Llobera ho demostren els resultats assolits per altres autors que sí que ho van provar, i en concret per l'única oda sàfica que treu el cap enmig del ventall de glosses, romanços, estramps i alexandrins que configuren la producció original de Llorenç Riber (1882-1958), el qual en les seves traduccions virgilianes i horacianes va emprar, com és ben sabut, el decasil·lab blanc. L'oda *A Serena* fa de bon comparar amb les de Costa, perquè n'hereta tant el rigor del metre (accents de primera, quarta i vuitena als decasil·labs, de primera i quarta a l'adònic) com múltiples motius temàtics, començant pel pretext (el 'ressorgir' d'una resta romana, aquí una «làpida desenterrada» que duu gravat el nom de la «jove Romana» morta) i acabant amb les reflexions metamètriques de la darrera estrofa:

Rep ara el càntic del tardà poeta  
bàrbar qui innova l'agilíssim ictus  
sobre el cordatge de l'ardent i dolça  
lira de Saffo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Poesia completa*, citat, pp. 1159-1162.

<sup>2</sup> «Donami ch'io t'adori, o forma eletta!» (*Poeti di parte bianca*, 140, *Levia gravia*).

<sup>3</sup> Llorenç Riber, *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, vol. I, 1949, p. 161. És l'única oda sàfica que es llegeix a les *Obres completes*, però de ben segur que Riber en va escriure d'altres: vegeu, si més no, *Els cabells de Berenice*, publicada a «La Publicidad» el 13 de maig del 1907.

Era en aquesta composició que pensava Joan Estelrich quan afirmava que Riber «en les seves primeres obres» acusava «alguna influència carducciana»?<sup>1</sup> *A Serena* figura, dins les *Obres completes*, en la secció *Al Sol alt*, de manera que no sembla que la puguem considerar un poema de joventut. No hem sabut trobar, però, cap altre text que presenti rastres del poeta de Valdicastello, i, per bé que l'erudit de Campanet va fer en diverses ocasions professió de mediterraneisme i d'italianisme<sup>2</sup> i als seus treballs hi esmenta força sovint escriptors italians, mai no fa referència a Carducci. Un Carducci que en l'oda en qüestió ha de competir amb l'omnipresent Leopardi en unes estrofes dedicades a Leucònoe:

Doncs, què pensava la donzella grega?  
Tota enujada del present i tota  
plena de l'ànima del pervindre pròxim  
interrogava

astres i llibres i averanys i nombres  
on el misteri d'Avenir glatia...  
¿Quan baixaria des del cel la nova  
orde dels segles?

Oh dies auris del poder de Roma!  
Virgiliana serenor sens núvol!  
Pau en la terra, i en el cel la viva  
sang dels crepuscles!<sup>3</sup>

Al referent horacià de l'oda *Ad Leuconoem* se superposen les reminiscències de Leopardi i de Carducci, descarregades del desengany del primer i articulades en una projecció de futur i un record de passat que interessen no tant la història individual com la història en majúscules: la de Grècia, la de Roma i, és clar, la de Mallorca, el paisatge de la qual ha estat cantat amb profusió d'aparat mític a les estrofes anteriors. Precisament la comparació d'*A Serena* amb les sàfiques costailloberianes posa en relleu tant un lèxic més elevat com un desplegament erudit més ampli, més segur i menys estereotipat. El de Riber és un poema, per entendre'ns, no apte per a aquells públics que, des d'una cultura rudimentària, no tenien gaires dificultats a l'hora de llegir les *Horacianes*, on les al·lusions mítiques eren poc nombroses i no exigien un esforç de descodificació, bé per la seva obvietat, bé perquè l'autor les descodificava dins el mateix text, o simplement perquè la no identificació no entrebancava la lectura. Costa tenia cura de no extraviar el lector. Riber s'exposava més a una reacció com la que tingué el senyor de Conegliano que demanà a Carducci que li traduís en prosa l'oda a la reina Margarida, i, en aquest sentit, feia un ús del codi classicista més proper al de l'escriptor italià, amb buits informatius només en part resolts per les notes d'autor i amb una interiorització del classicisme exterior en el cos del llenguatge.

#### 2.3.4. Costailloberisme

Les *Horacianes* van, si no crear, impulsar una veritable moda ben perceptible a la premsa i als certàmens literaris. Els Jocs Florals s'ompliren de traduccions d'odes d'Horaci, de poemes dedicats a Horaci, de poemes titulats *Horacianes*, i fins i tot es fundà una Fundació Horaciana d'Ensenyança. Quan el volum de Costa sortí al carrer es vivien moments de forta militància literària, i el seu èxit fou enarborat pels partidaris del classicisme com una bandera de victòria, ocasionalment en combinació amb el carduccianisme, com en els articles de Manuel de Montoliu<sup>4</sup> o —per exemple—

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 189.

<sup>2</sup> Vegeu *Digressions*, «Mitjorn», febrer del 1906, o el parlament que va fer com a mantenedor dels Jocs Florals de València, «Ofrena», agost-setembre del 1917.

<sup>3</sup> Vv. 49-64. La composició en té un total de 72.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 279.

en el número 1 de la barcelonina «Revista de Estudios Franciscanos» (gener 1907), on un redactor que respon a les inicials P.R.M. de M. expressa sense embuts el seu antiromanticisme congratulant-se que Costa tingui al costat no Hugo, Lamartine o Verhaeren, sinó Chénier, Leconte de Lisle, Vigny, Heredia i el poeta de Valdiscastello. En canvi, en altres mitjans el classicisme ofega del tot el carduccianisme, i en alguns diríem que no d'una manera intencionada, com en la revista mallorquina «Mitjorn» dirigida per Miquel Ferrà, que en la seva curta vida (gener 1906 - juny 1907) coincideix amb el boom de les *Horacianes* i tant abans com després promou sense repòs el lideratge literari de Costa, sense esmentar, però, per molt sorprenent que pugui semblar, ni una sola vegada Carducci.

La fama del llibre va arribar més enllà de l'Ebre i fins i tot més enllà del continent, gràcies als contactes dels amics Rubió i Menéndez Pelayo. El de Santander va repetir el veredicté emès el 1885 sobre *A Horaci*, aquest cop en una entrevista que li va fer Eduardo Marquina per a «España Nueva»:

—Ahora...

—Ahora queda un mallorquín que ya apenas escribe más que en catalán y que es, muerto Verdaguer, y en mi opinión, el más alto poeta de España... Me refiero al autor de *Horacianas*, el presbítero Costa y Llobera. En su libro llega a veces a aquellos sitios puros donde encontró Carducci, en otros tiempos, la caudal novedad y frescura de sus mejores ritmos. *Horacianas* es un libro perfecto.<sup>1</sup>

Antoni Rubió i Lluch, de Barcelona estant, en va fer difusió entre els seus amics colombians, i encara el 1945, any en què els Jocs Florals a l'exili se celebraran a Bogotà, un veterà Antonio Gómez Restrepo, en un discurs d'agraïment, després d'evocar la seva llarga amistat epistolar amb Rubió, «el más leal y noble amigo de Colombia», farà un repàs de diverses figures de la literatura catalana, entre les quals, és clar, Costa i Llobera: «Grande es la belleza de la oda *A Horacio*, de la cual dijo Menéndez Pelayo que ni en Carducci, ni otros neoclásicos italianos había cosa que la superase.»<sup>2</sup>

Costa i Llobera va ser un dels nùmens de la generació noucentista; no, en canvi, Carducci,<sup>3</sup> i això és perceptible en més d'una necrologia de les moltes que suscità a la premsa catalana la mort de l'escriptor pollencí l'any 1922. Es detecta, en els grans portaveus de la nova generació, un cert interès a minimitzar el carduccianisme costailloberia. A «La Revista», mentre Tomàs Garcés i Alexandre Plana no esmenten Carducci, Josep M. López-Picó, des de la seva secció *Moralitats i pretextos*, fa una observació en principi neutra, però que encaixa amb les reticències noucentistes envers el 'lleó': «Convé que no ens enganyi la suggestió formal del Carducci, en valorar l'obra del Costa i Llobera. Ni per la missió política que preferentment escaigué al poeta italià, ni per l'eixutesa cordial amb què serví aquella missió, podríem retreure'l massa en parlar del nostre poeta català de Mallorca.» Unes observacions més malicioses, dins el mateix article, també han d'interpretar-se en clau anticarducciana:

I aquesta fidelitat a l'harmonia, que els gustos viciats dels contemporanis llurs no saben apreciar moltes vegades, els fa clàssics a pesar de totes les inèrcies retòriques de l'altre classicisme que crida la mort, ignorant que si a la bellesa li cal harmonia, li cal també que l'harmonia sigui vivent.

Admirem els peregrinatges per Itàlia d'aquest poeta que estima un arbre. Prou el guanyaran tot d'una l'arquitectura de l'aigua i la tradició dels arbres que cap eloqüència ampulosa no podrà mixtificar com es mixtifiquen els monuments i les gestes dels homes, no ja en el cant dels versaires embriagats de sonoritats sinó damunt del Palatí mateix.<sup>4</sup>

El 1923 la barcelonina Editorial Catalana treu una antologia de Costa, *Líriques*, curada per Joan Estelrich i Josep M. Capdevila i prologada per Capdevila, el qual de primer repeteix el famós judici

<sup>1</sup> «La vacante de Cheste. Hablando con Menéndez Pelayo», 18/11/1906.

<sup>2</sup> Mario Germán Romero, *Epistolario de Miguel Antonio Caro y otros colombianos con Joaquín Rubió y Ors y Antonio Rubió y Lluch*, Bogotà, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Archivo Epistolar Colombiano, XVI, 1982, annex 1.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 325-359.

<sup>4</sup> *Costa i Llobera*, «La Revista», 1922, p. 210.

de Menéndez Pelayo, Costa és millor que Carducci, però després d'alguna manera l'esmena per concloure que Costa és bo malgrat Carducci.<sup>1</sup> I un Josep Maria de Sagarra pràcticament s'aturava en la incompatibilitat religiosa: «es trobà a Roma amb la poesia de Carducci. Ell, però, era un cristià, no un místic, i davant del paganisme de Carducci es rebel·lava».<sup>2</sup>

A Mallorca, entre els deixebles de les generacions següents a la de Costa, Miquel Ferrà, Joan Pons i Marquès i més endavant Miquel Dolç, tots tres lectors o traductors de Carducci, no fan escarafalls al carduccianisme de llur mestre, però se senten obligats a relativitzar el seu experimentalisme mètric i —de retop— en resulta minimitzat el carduccianisme, en tant que redueixen el segon al primer. És una tendència que arrenca, de fet, dels treballs costailloberians de Joan Alcover,<sup>3</sup> i que constatem en aquest fragment de Ferrà:

ell s'imposà a l'admiració i a la devoció de tot Catalunya, per obra de dos poetes insignes i aleshores joves —Josep Carner i Jaume Bofill i Mates—, quan varen veure la llum de les *Horacianes*. Això, als ulls de molts, en deformà una mica la figura, presentant-lo com un poeta d'acadèmia, fred i savi, cultivador de la forma per la forma. Res més lluny de la veritat. Fins en les *Horacianes*, adaptació al català duta a terme amb un magistral virtuosisme dels metres clàssics ressuscitats per Carducci, trobem un entusiasme, un sentit patriòtic, una palpitació humana que fan vibrar els motllos.<sup>4</sup>

I en dos punts del recull d'escrits de *Crítica literària* de Joan Pons i Marquès:

Y la raíz romana de las *Horacianes* de 1906 no está tanto en el feliz empeño de sus realizaciones métricas, en la lograda adaptación de pies clásicos a ejemplo de las *Odi barbare* del rebelde Carducci —objeto de lecturas muy anteriores al viaje de Roma—, sino en aquella plenitud conceptual, en la madurez y gravedad del pensamiento, en los reflejos auténticamente clásicos de una poesía esencialmente mediterránea, pasada por el filtro romano que modeló de manera definitiva y selló para toda la vida la mente y el alma de un poeta que, al dejar Mallorca en 1885, llevaba ya en sus entrañas un sedimento clásico logrado con sus lecturas de los clásicos latinos y griegos, de los neoclásicos franceses y sobre todo de los italianos.<sup>5</sup>

Més incomprendible és, a primera vista, el trist balanç carduccià en els estudis costailloberians d'un Miquel Dolç, molt millor coneixedor de Carducci que Ferrà o Pons i Marquès: «en tots els seus poemes, hi emergeix un entusiasme, un sentit patriòtic, una humanitat que fan vibrar fins i tot els motlles clàssics, renovats per Carducci, de les seves *Horacianes*».<sup>6</sup>

Entre els crítics no poetes, poc es pronuncien sobre el carduccianisme els biògrafs de Costa i Llobera, Josep Sureda Blanes i Bartomeu Torres Gost, que —des de llur plantejament netament historicista— es limiten a reproduir i a parafrasejar els esments al poeta italià que espigolen en els epistolaris. El primer fa poquíssims esments al poeta italià.<sup>7</sup> Torres Gost sí que s'hi refereix contínuament, i li dedica una àmplia nota informativa.<sup>8</sup>

Les primeres aportacions al carduccianisme costailloberianes fetes des de la filologia moderna, amb prou distància objectiva i finalitats no estrictament informatives, van ser el resultat de l'estada del pare Batllori a Mallorca i a Itàlia, és a dir, les pàgines dedicades a Carducci dins el seu assaig del 1955 *La trajectòria estètica de Miquel Costa i Llobera* i sobretot l'article *Costa i Llobera vist per Eugenio Mele*, publicat l'any 1974.<sup>9</sup> Límit d'aquests treballs és, de nou, la qüestió mètrica, no pas ventilada —però— amb generalismes, sinó curosament analitzada en la singularitat de cada

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 193.

<sup>2</sup> «La Nostra Terra», núm. 13, gener del 1929, pp. 33-34.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 122-125.

<sup>4</sup> Pròleg —signat el maig del 1947— a Miquel Costa i Llobera, *Antologia poètica*, Barcelona, Selecta, 1983<sup>2</sup> [1948], pp. 10-11. Vegeu també *En Costa i Llobera*, «La Revista», 1922, pp. 223-224.

<sup>5</sup> Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar, vol. I, 1975, p. 94. Vegeu l'altra referència a Corpus Documental, p. 210, i un tercer esment més circumstancial al mateix vol. I de *Crítica literària*, pp. 106-107.

<sup>6</sup> *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, a cura de Maria del Carme Bosch, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 121. Vegeu també p. 124.

<sup>7</sup> Cap a *Entorn de Miquel Costa i Llobera* (Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1999); ben pocs a *Aprenentatge i romiatges del jove Miquel Costa* (citat, pp. 142-143 i 169).

<sup>8</sup> Cf. Corpus Documental, p. 231.

<sup>9</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 213-216 i 226-230.

poema, i consolidada així, després dels assaigs inicials d'Estelrich i de Mele, com l'àmbit primordial dels estudis més específics sobre les relacions entre el poeta de Pollença i el de Valldiscastello.

Des d'un obert desdeny per aquestes qüestions, entre els poetes mallorquins de les generacions de la postguerra que —malgrat apartar-se'n— s'ocupen de l'Escola Mallorquina, Josep Maria Llopart considera absolutament secundàries les «fonts immediates» de Costa, entre les quals cita Carducci, i el resultat de l'adaptació de les estrofes llatines, car el que compta «és l'exemple de poesia puríssima» de validesa universal.<sup>1</sup> Jaume Vidal Alcover, en canvi, amb sòlids coneixements tant de mètrica com de literatura italiana, estira el fil que li ofereix Batllori per desenvolupar-ne i puntualitzar-ne alguns punts.<sup>2</sup> Quan diu que Costa «els metres horacians de Carducci no els entenia com una pura troballa tot musical, sinó que els sabia resultat d'un esforç i d'una tècnica retòrica»,<sup>3</sup> demostra tenir un sentit humanista del fet mètric, però no hi aprofundeix amb relació al carduccianisme.

La professora Maria del Carme Bosch, en el seu assaig *Presència i vivència dels clàssics en Miquel Costa i Llobera*, remetia a Vidal Alcover pel que fa a la mètrica, però en analitzar el proemi de Costa a les *Horacianes* no se li escapava el doble fons carduccià, que il·lustrava tot traduïnt del castellà (de Lázaro Ros) un parell de fragments del colofó afegit per Carducci a les *Odi barbàres* i comparant-los amb les *Dues paraules d'explicació* de Costa:

«dues paraules d'explicació» en les quals evoca els anys juvenils en què dugué a terme una primera temptativa tot imitant Cabanyes, sense al·ludir per res a Carducci, veritable capdavanter, que justificava la seva gosadia al pròleg de les *Odes bàrbares* d'una manera totalment imitada per Costa: «me sembla que no és malsà ni inútil per a l'idioma exercitar-lo dins la clàssica palestra al joc de les antigues estrofes».<sup>4</sup>

Fora de Mallorca, els grans historiadors del període modernista afronten el carduccianisme costailloberia amb la brevetat a què els constreny l'envergadura dels seus treballs i amb l'esplèndida capacitat de síntesi que els caracteritza. Són els qui posen les bases del que en diran després la resta de manuals o els no especialistes en la matèria. Joan Fuster considera que l'italianisme dona un accent especial a l'Escola Mallorquina i que els autors italians, vistos amb tant de recel com les influències que dominaven al Principat, van ser passats per un sedàs desinfectador: la «irradiació eclesiàstica», per no dir la cultura de seminari, va contrarestar «el satanisme carduccià o el nihilisme de Leopardi», amb l'única excepció de Gabriel Alomar.<sup>5</sup> Eduard Valentí Fiol fa consideracions anàlogues amb un llenguatge menys afuat: cospa la cita carducciana a la tercera estrofa d'*A Horaci* i afirma que Costa va imitar del poeta italià les tècniques d'adaptació de la mètrica clàssica posant «molta cura a no deixar-se contaminar en cap de les extralimitacions ideològiques o doctrinals de l'arravatat autor de l'*Inno a Satana*», en tant que la «puresa de la forma tenia per a ell prou valor perquè quedés justificat el seu conreu exclusiu».<sup>6</sup> Només Jordi Castellanos va més enllà de l'experimentalisme formal, tot accentuant el paper de Carducci en la inflexió de la poètica costailloberiana: ni Manzoni, ni Leopardi, ni els parnassians no li van oferir cap alternativa al romanticisme; va ser «la descoberta de Carducci» la que li va obrir la perspectiva d'«un programa estètic que cercava de sintetitzar el punt de partida romàntic —modificat amb algun empelt petrarquí— amb les noves influències classicitzants», un programa que no es limitava a l'adopció d'unes formes mètriques, sinó també d'una «mitologia mediterrània, amb el seu conjunt de valors ètics».<sup>7</sup>

Aquesta darrera indicació ha obert el camí a estudis hermenèutics realitzats des d'una òptica menys limitativa, però tanmateix poc nombrosos: pràcticament només es comptabilitzen un article

<sup>1</sup> *La literatura moderna a les Balears*, Palma de Mallorca, Moll, 1964, p. 85.

<sup>2</sup> Vegeu *supra*, p. 94.

<sup>3</sup> Pròleg a l'antologia *Joan Alcover en els seus millors escrits*, Barcelona, Editorial Miquel Arimany, 1976, p. 21.

<sup>4</sup> Citat, p. 203.

<sup>5</sup> *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1980<sup>5</sup> [1971], pp. 24 i 58-59. Vegeu també p. 61.

<sup>6</sup> *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, pp. 43-45.

<sup>7</sup> *L'escola mallorquina*, citat, pp. 338-339.

monogràfic d'Assumpta Camps<sup>1</sup> i l'assaig de Bernat Cifre Forteza sobre el classicisme costailloberia,<sup>2</sup> el primer una comparació d'estètiques, el segon una recerca d'intertextualitat concreta. A banda d'aquestes dues aportacions, tota una sèrie de treballs específics sobre el poeta mallorquí<sup>3</sup> i de referències de manual i d'història literària<sup>4</sup> documenten el sediment que ha deixat en la història de la literatura catalana el binomi Costa-Carducci, massa centrat en la idea de la lliçó formal i del contingut cristià i el continent clàssic. Els llocs comuns diuen que Costa va frenar el seu romanticisme inicial amb les lectures de Carducci i dels parnassians, va adaptar els metres clàssics a imitació de Carducci, va combinar l'humanisme grecollatí amb el dels italians i s'acostà a través de Carducci als models pagans i a l'elegància classicitzant, a la perfecció formal, tot rebutjant-ne l'anticristianisme. L'anàlisi dels textos ens obliga a matisar alguns d'aquests coneixements adquirits. Les *Horacianes* són vertebrades per un principi de virilitat que significava no un fre, sinó una tria duta a terme sobre el romanticisme anterior. Amb una mentalitat dogmàticament obsedida per allò condemnable, Costa va mirar enrere i va decidir aprovar tot allò que hi havia en la seva poesia de vitalitat heroica (*El pi de Formentor*) i condemnar tot allò que hi havia de defalliment i de melangia. L'ímpetu i la força tenien continuïtat des d'un cert romanticisme fins al classicisme carduccià, amb dos al·licients afegits en el cas del segon: la contenció que significava una normativa rítmica més exigent que la de la mètrica tradicional i el tremp d'una oratòria fabricada per a una època política. Els poemes i els paratexts metapoètics de les *Odi barbàres*, juntament amb composicions similars de Menéndez Pelayo i Cabanyes, van empènyer l'escriptor mallorquí a reflexionar sobre la poesia, a prendre posicions i a escriure al seu torn una poesia militant i, per tant, civil. És per això, sobretot, el Carducci metapoètic, a més del Carducci mètric, el que es deixa sentir a la seva producció, desenvolupat amb un volum reduït d'intertextualitat carducciana pròpiament dita.

En l'àmbit de la recepció per part no de la crítica sinó dels poetes, un apartat especial cal dedicar-lo als poetes sacerdots, començant pel barceloní mossèn Jaume Barrera (1879-1942), que al febrer del 1907 va fer una conferència sobre Horaci a l'Ateneu Barcelonès durant la qual, com a mostra d'adhesió a l'adaptació de formes clàssiques encetada per les *Horacianes* de Costa i Llobera i apadrinada per Manuel de Montoliu, va llegir una seva *Oda a la llengua* escrita en estrofes asclepiadeoglicòniques, destinada a provar «que el idioma catalán, al parecer rudo, es lo suficiente flexible para lograr la adaptación de tales formas».<sup>5</sup> No hem trobat aquesta oda, però sí el recull *Monestirials* publicat a Reus al mes de juny d'aquell mateix any, del qual formen part dues composicions, *Oda litúrgica* i *L'aufàbrega*,<sup>6</sup> efectivament escrites en el mateix metre de l'horaciana *Vora una font*, és a dir, en el d'*In una chiesa gotica*. Mossèn Barrera, professor de Literatura Preceptiva, va voler mesurar-se, doncs, amb el més difícil dels metres clàssics costailloberians, considerat poc viable tant per Estelrich com pel mateix Costa. Els resultats confirmen les

<sup>1</sup> Costa i Llobera i Carducci: «una mala lectura»? «Revista de Catalunya», abril 1993, pp. 101-113.

<sup>2</sup> Bernat Cifre Forteza, *Costa i Llobera i el món clàssic*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner Editor, 2005, pp. 64, 197, 215, 217, 314-315, 320-321, 323, 328, 331, 343, 344, 358, 388-389, 404-405, 422, 440, 469, 480, 485, 487, 489, 493, 504, 549, 587 i 589.

<sup>3</sup> Antoni Vilanova, «Joventut» de Costa i Llobera i l'«Excelsior» de Maragall, dins DD.AA., *In Memoriam Carles Riba (1959-1969)*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 454; Manuel Jorba i Jorba, *La poesia entre 1859 i 1880*, dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *op. cit.*, vol. VII, p. 155; J.M. Sala-Valldaura, *El trajecte poètic de Miquel Costa i Llobera*, dins DD.AA., *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, edició a cura de Lola Badia i Josep Massot, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, vol. II, pp. 315-316; Carles Miralles, *Sobre la plenitud poètica de Costa i Llobera*, «Avui», 23/09/2004, suplement «Cultura», p. IV.

<sup>4</sup> Rafael Tasis, *Un segle de poesia catalana 1833-1953*, Barcelona, Selecta, 1968, p. 87; Antoni Carbonell, Anton M. Espadaler, Jordi Llovet, Antònia Tayadella, *Literatura catalana dels inicis als nostres dies*, Barcelona, El Punt/Edhasa, 1979<sup>2</sup>, pp. 397-398; Antoni Comas, *Antologia de la literatura catalana*, Barcelona, Diàfora, 1981, pp. 281-282; Antoni Comas, *Grans personalitats de la literatura catalana*, Barcelona, 1982, p. 133; M. Àngels Bosch i Pilar Puimedon, *Iniciació a la història de la literatura catalana*, Barcelona, Edhasa, 1985, pp. 271-272; Anton M. Espadaler, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Barcanova, 1993, p. 192; Enric Bou (dir.), *Nou Diccionari 62*, Barcelona, Edicions 62, 2000, pp. 190-191.

<sup>5</sup> Una conferència en el Ateneu. El «Arte poética» de Horacio, «La Tribuna», 23/02/1907, p. 1.

<sup>6</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 135-136.

reticències: per a complir amb els setanta finals esdrúixols (de vers i d'hemístiqui) que li imposen les deu estrofes de l'*Oda litúrgica*, el poeta multiplica el nombre d'adjectius i recorre massa sovint a repeticions («tímida», «crepuscola», «Basílica», «rítmica», «mística», «pàgines», «ascètica», «litúrgica», «messiànica», «escenes bíbliques», «colors polícromes», «finestres gòtiques») i a cultismes d'argot especialitzat («estàtues [...] rectilínees», «prismàtiques colors polícromes», «quadrilàteres [...] tetràgrames [...] antifona»), les unes i els altres enllaçats per una discursivitat fàcil i immediata («la gent monàstica»), esquitxada d'obvietats («pictòriques escenes bíbliques») i d'alguna incongruència («entrava dòcila»), que no ajuda a explotar la potencialitat d'aquests recursos. Si inevitablement una composició amb una estructura mètrica tan adversa ha de ser percebuda, en català, com un exercici experimental, el judici negatiu que sovint ha comportat aquesta valoració estaria, aquí, plenament justificat, no pas per l'exercici en si, sinó per l'escassa habilitat o l'escàs esforç que són esmerçats en l'execució. Cal lamentar-la, aquesta baixa qualitat, entre d'altres coses perquè l'esperit lúdic de l'exercici secunda perfectament l'elogi de la vida monàstica que fan l'oda i el llibre. Ni els esdrúixols coincidents («estasi», «tremola», «crepuscolo») ni cap passatge no demostren una relació intertextual amb *In una chiesa gotica*, però tots dos textos ens porten dins una església o basílica gòtica i tots dos se centren en les temàtiques lumínica i musical. Carducci contraposa la foscor de l'interior de l'església amb la llum del sol a l'exterior per tal de prendre les distàncies —també ideològicament— de la primera. Quan el sol es filtra fa empal·lidir els ciris (37-40), mentre que en mossèn Barrera ambdues llums contribueixen a crear l'atmosfera mística propícia per a la celebració de les vespres, durant les quals l'elevació dels cants i la imaginària complicitat dels personatges esculpits o pintats, tant l'una com l'altra evocadores de monstruoses supersticions d'ultratomba en Carducci (25-36), segellen la dolçor suau de les emocions i dels sentits. El llenguatge, justament, dels sentits té tot el protagonisme en una apologia de la vida monàstica que n'atenua les aspors per subratllar allò que la fa plaent: els tarongers de l'hort, els perfums florals, els colors de les miniatures i dels sarcòfags... És una «primavera eterna»<sup>1</sup> que vol transmetre valors d'espiritualitat i de transcendència, però que dissimula malament una clara vocació hedonista, fins al punt d'entrar en conflicte amb la disciplina monacal. Vegeu, en l'altra composició en estrofes asclepiadeoglicòniques, com el perfume de l'alfàbrega trenca literalment les barreres de la clausura. Si l'*Oda litúrgica* es pot llegir en contraposició a *In una chiesa gotica*, cal matisar, doncs, que, més enllà de l'actitud per força divergent en matèria religiosa, aquella llum crepuscular que es vessa sobre les superfícies i les acarona acosta la poètica de mossèn Barrera a la de Carducci en el terreny comú d'una *suavitas* primaveral i d'un sensualisme sense defallències.

Tornant a la mètrica, afegirem que, dins l'àmplia varietat que ofereix *Monestirials*, i malgrat que només responen a un esquema llatinitzant les dues composicions ressenyades, en diversos poemes rimats el vers que s'hi fa servir, aquí amb finals plans o aguts, és l'asclepiadeu, és a dir, l'octosíl·lab bipartit.<sup>2</sup> Barrera l'utilitza, sens dubte, com una forma rebaixada dels seus assaigs de mètrica costailloberiana, amb una voluntat d'introduir en estructures convencionals com el sonet un fort tremp rítmic d'arrel clàssica. Aquí els resultats, si no convinents, són menys extravagants que en l'estrofa asclepiadeoglicònica, cosa que suggereix les possibilitats que hauria pogut tenir un carduccianisme mètric menys obsedit per la imitació a ultrança, fatalment coartada pel baix percentatge d'esdrúixols del català.

El segon nom que ha de ser recordat entre els preveres admiradors de Costa i Llobera és el de mossèn Jaume Bofarull (1870-1936). Una de les publicacions que més contribueix a l'èxit de les *Horacianes* a Barcelona és el setmanari «Il·lustració Catalana»: abans no surti el llibre, entre el juliol del 1905 i el gener del 1906, ja en dona a conèixer quatre composicions, i tot seguit n'anuncia l'aparició, després les reedicions, i entre les ressenyes i els poemes que els col·laboradors de la revista dediquen a Costa destaca, a la primeria del 1907, *Mossèn Costa i Llobera*, un sonet d'alexandrins que té la particularitat de tancar el primer hemístiqui amb paraula esdrúixola: «cítara», «plèiade», «cúspide», «Hèroes», «potència», «època», «sòbria», «pàtria», «llumínica»,

<sup>1</sup> *Monestirials*. Poesies premiades als Jocs Florals de Reus, Reus, Estampa Sanjuán Germans, 1907, p. 46.

<sup>2</sup> Vegeu *La novícia*, *Els sarcòfags* i *Hora-baixa* (*ibid.*, pp. 10, 20, 26).

«híbrides», «exuberàncies», «evangèlica», «rítmica», «Grècia».<sup>1</sup> Però el director del Museu Diocesà de Tarragona no s'atura en aquest homenatge, sinó que envia, els mesos següents, diverses odes sàfiques, totes amb un ritme que descansa fonamentalment en l'adjectivació culta, algunes d'un moralisme prosaic del tot insubstancial (*A un escriptor, A l'amistat*),<sup>2</sup> però d'altres instal·lades en un classicisme cristianitzat que dóna continuïtat a un determinat costailloberisme: remarcuem l'aura divina, d'estirp angelical, que acarona el jove de la breu oda *A un jovenet* i la Tàrraco presidida pel protagonista de l'oda *Al beat Bonaventura Gran*.<sup>3</sup>

Fora dels cercles sacerdotals o de filiació cristiana, el repertori no deixava de ser igualment molt tipificat: vegeu, per exemple, els esdrúixols i el lèxic del *Cant de l'Hèroe* que un tal Casimir Aregall, de qui no tenim cap informació, publicà el 30 d'abril del 1907 a la revista barcelonina «Estil»: és la salutació d'un gladiador grec a la Roma on ha vingut a lluitar, és a dir, un cant de veneració del representant d'una de les dues cultures clàssiques envers l'altra, entonat en quartets formats per tres versos alcaics i un adònic final. El tema de l'heroisme deriva aquí cap a la truculència orgiàstica, però es manté dins una exaltació èpica i viril que es combina, a les estrofes finals, amb un *carpe diem* lliure igualment d'ombres. També hi observem, en definitiva, més aviat un carduccianisme reflex, associable als estàndards de l'estètica de moda.<sup>4</sup>

Com és lògic, aquest clima, amb el temps, es va anar apagant, i, contra el que s'acostuma a pensar, no es pot dir que les *Horacianes*, més enllà del seu impacte —molt relatiu— sobre els noucentistes i sobre les diverses generacions de l'Escola Mallorquina, hagin tingut una incidència de llarga durada, amb excepcions com la de Josep M. Casas de Muller, sobretot en els poemes dedicats a la ciutat de Tarragona,<sup>5</sup> i la de mossèn Josep Veciana i Calmet (La Canonja 1881 – Reus 1949), un sacerdot molt imbuït de sensibilitat classicista que defensà i practicà les formes estròfiques costailloberianes, sobretot l'alcaica, en composicions publicades en revista i en una sèrie de reculls que deixà inèdits, entre ells unes *Horacianes* que canten gairebé monogràficament la Tàrraco antiga.<sup>6</sup> El sistema mètric, tal com declara l'autor mateix en uns apunts manuscrits de poètica,<sup>7</sup> és directament manllevat del poeta mallorquí, del qual també provenen múltiples motius temàtics i tota una bateria de lèxic. Com en el cas de Barrera o Bofarull, res no demostra que Veciana conegués directament Carducci. Tot allò que del poeta italià pugui tenir l'evocació encomiàstica d'aquesta «Gentil Tarraco, de Roma glòria»,<sup>8</sup> de la «vella grandesa» de les seves ruïnes,<sup>9</sup> és, doncs, mediatitzat pel Carducci mallorquí. Veciana té fins i tot la puerilitat de remarcar, sobre la importació dels esquemes mètrics llatins: «Això és el que vaig a intentar, potser amb un poc massa de gosadia.»<sup>10</sup> Sembla gairebé un tic de tots els classicistes, perquè, certament, a aquestes alçades l'operació no oferia cap mena de patent innovadora si no era en virtut de l'oblit dels antecedents. Fins i tot l'alcaica, en la variant costailloberiana, havia creat la seva petita tradició entre poetes que sí que coneixien Carducci i, per tant, haurien pogut decantar-se, als versos tercer i quart de l'estrofa, per l'enneasíl·lab i el decasíl·lab del mestre italià. Ens referim a un professional del vers com Jeroni Zanné,<sup>11</sup> però també a autors menys rutilants, com el poeta d'origen extremeny,

<sup>1</sup> Any V, núm. 190, 20/01/1907, p. 36.

<sup>2</sup> Any V, pp. 597, 747.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 646, 796. Vegeu, també, a p. 663, en quartets d'octosíl·labs rimats, *Elegia d'estiu*, de mossèn Anton Navarro, clarament inspirada en l'horaciana *Vora una font*.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 123-124.

<sup>5</sup> Francesc Roig i Queralt, *L'obra poètica de Josep M. Casas de Muller*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Berenguer IV, 1988, pp. 182-209. Vegeu sobretot *Oda a Tarragona*, pp. 203-209, amb la canònica salutació romana i uns quants sàfics rimats, i *Hexàmetre d'ofrena a Tarragona mare*, p. 189, però també, fora de l'ambientació tarragonina, *Elogi de l'Empordà* (pp. 67-73), *Oda dionisiaca* (pp. 95-96) i *Pòrtic pagà de primavera* (pp. 129-130), els dos primers en estrofes sàfiques sense rima.

<sup>6</sup> Francesc Roig i Queralt, *Escriptors i poetes canongins*, La Canonja, Centre d'Estudis Canongins «Ponç de Castellví», 1994, pp. 137-206.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>11</sup> Cf. *infra*, p. 237.



resident a Barcelona, Joaquín Montaner (1892-1957), que, intranscendent i eclèctic, ha deixat una alcaica a llaor d'un torero: *A Antonio Fuentes*, dins el recull *Poemas inmediatos*.<sup>1</sup> Amant de ritmes i rimes virtuoses, Montaner encarà aquí esportivament els dobles pentasil·labs inicials amb primer hemistiqui pla i segon esdrúixol, els féu seguir un decasil·lab —comptem a la castellana— amb accents de terceres i clogué l'estrofa amb un hendecasil·lab polirítmic, però en general amb accents de tercera i de sisena com el decasil·lab. Només aquest darrer detall, doncs, el separa de l'esquema de Costa, que sens dubte va adoptar, perquè no ens consta que en castellà ningú hagués allargat els versos tercer i quart com havia fet el mallorquí.

La prova que Montaner coneixia Carducci la facilita una altra composició del mateix llibre, *Himno a Neptuno*, que calca la mètrica encara més complicada de l'himne *A Satana*, és a dir, quartetes de pentasil·labs, el primer i el tercer esdrúixols i lliures de rima, el segon i el quart plans i amb rima consonant.<sup>2</sup> Tant aquest himne com el poema dedicat al torero vénen a resumir el que era el carduccianisme en els seus nivells més domèstics: un repte mètric centrat fonamentalment en la profusió de termes esdrúixols que potenciaven un lèxic culte i classicitzant força delimitat i molt funcional al gènere solemne de l'oda panegírica adreçada a éssers excepcionals, lèxic alimentat també des de fora de les posicions mètricament més rellevants, començant per la salutació «Salve» que obre tots dos textos i passant per les referències mitològiques o erudites en general. Des d'un punt de vista temàtic, formen part d'aquest carduccianisme estereotipat motius com la pervivència històrica del personatge celebrat i el record de l'èpica antiga, tot plegat servit en formes força rudimentàries i matusseres. En un altre poema del recull, *En la muerte de Warneford*, l'aviador mort és enviat al paradís dels herois:

De hoy más, entre las sombras  
de aquellos, en el Orco,  
las vuestras volarán. Y más la tuya,  
oh Warneford, sublime  
por tu vida y tu muerte!  
Del brazo iréis cogidos  
todos los que cayeron  
ante los muros de antigua Troya,  
y en los campos latinos,  
y tú, y nuestros hermanos  
de ahora, y tantos otros  
dignos de tal paseo!

[...]

oh Warneford! yo buscaré tu sombra  
y te daré noticias  
del triunfo de tu patria, y de que corre  
tu nombre entre los mármoles<sup>3</sup>

L'heroisme roman un fil conductor entre Costa i Llobera i aquest imitador que es pronunciava contra el modernisme verlainià de Pierrots, cementiris i jardins, però que escrivia en uns anys que ja es giraven cap a altres horitzons que no eren ni aquests ni els de la secció *Las Heroicas* del seu recull. També això, al costat de la seva baixa qualitat literària, degué contribuir a donar-li poca projecció.

En època més recent, els metres costailloberians han estat recuperats, com assenyala Jaume Medina,<sup>4</sup> per Joan Brossa a la seva producció dels anys cinquanta, aplegada sota el títol *Poesia*

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 173-174.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 174-177.

<sup>3</sup> *Poemas inmediatos*, Barcelona, 1916, pp. 120-121.

<sup>4</sup> Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, febrer del 1976, vol. I, p. 139.

*rasa*.<sup>1</sup> Les estrofes predominants són la saficoadònica, el sonet i la de la Torre (aquesta sovint amb alexandrins en lloc de decasíl·labs), però també s'hi utilitzen, entre d'altres, els decasíl·labs blancs, sols o alternats amb hexasíl·labs (de vegades decasíl·lab pla i hexasíl·lab esdrúixol, amb ritme marcadament iàmbic),<sup>2</sup> i en quatre textos l'alcaica,<sup>3</sup> flexibilitzada, respecte al model de les *Horacianes*, en la cesura i en els esquemes accentuals: no es pot parlar d'una estricta regularitat rítmica en cap de tots quatre versos, i els dos primers els hem de considerar enneasíl·labs, no pas octosíl·labs bipartits, precisament perquè no sempre s'hi fa el silenci. Sí que són respectats els finals esdrúixols per als dos versos inicials i els finals plans per al tercer i el quart, que tenen la mesura costailloberiana: nou i deu síl·labes. Tot plegat en l'àmbit d'una poètica que, malgrat la distància que ja la separa d'aquells vells models, té un fort component patriòtic i de denúncia civil.

## 2.4. JOAN ALCOVER

### 2.4.1. *Fantasia*

Si Joan Lluís Estelrich va introduir Carducci a Mallorca a la darrerria del 1878, hem de suposar que Joan Alcover (1854-1926) no va trigar gaire a llegir-lo. Ell mateix ens informa, a l'article del 1921 *Història d'una oda de Carducci*, que Estelrich li va deixar les *Odes bàrbares*.<sup>4</sup> La primera referència a l'escriptor de Valdicastello la trobem en una ressenya del volum *Poesies* de Costa signada a Palma el 13 de novembre del 1885 i publicada a «El Àncora» l'any següent. Alcover lamenta que Costa per un excés d'escrúpols no hagi inclòs en aquest recull l'oda *A Horaci*, publicada a *Horacio en España*. Cita els elogis del polígraf de Santander que posen Costa per damunt de Carducci, i considera l'oda no pas una prova del neoclassicisme de l'autor, sinó de la seva capacitat d'excel·lir en qualsevol gènere poètic: «Pulsa una sola vez, por vía de recreación artística, la lira horaciana y compite con los maestros que han pasado su vida en el estudio de la bella antigüedad, bebiendo en ella casi exclusivamente sus inspiraciones.» Aprofita, de fet, l'avinentesa per autoexcloure's i excloure Costa del neoclassicisme, «escuela que en España preconiza con grande ardor el señor Menéndez Pelayo». Accepta que no s'han d'oblidar els clàssics, que en ells resideixen els principis bàsics de tota estètica, és a dir, «la sinceridad, la sobriedad, la pureza inseparable de la forma bella», «la serenidad, la idealidad, el vigor, la sencillez y la armonía», «la sobriedad y nitidez marmórea»; però, d'una banda, aquests principis poden ser perfectament presents en una obra romàntica o gòtica, i, de l'altra, ell no creu en la manera que té l'escola d'aplicar-los:

Esto de verter el vino añejo en odres nuevos y lo de labrar con mano y corazón cristianos el mármol pentélico, frases sacramentales de la doctrina artística a que aludo, aunque hermoso y claro a primera vista, no deja de ofrecer sus dificultades cuando tratamos de desentrañar su sentido y reducir los símbolos a leyes didácticas precisas y concretas.

<sup>1</sup> *Poesia rasa*, I (1950-1955) i *Poesia rasa*, II (1955-1959), Barcelona, Edicions 62, 1990 i 1991.

<sup>2</sup> *Foc i sort* i *Tercera oda* (*ibid.*, vol. II, pp. 167-168 i 181-182).

<sup>3</sup> Tots al volum II: *El camí recte*, *El rovell de l'or*, *Clau de columnes*, *Elegia* (*ibid.*, pp. 169-170, 171-172, 179-180, 235-236).

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 183. Pel que fa a la tradició crítica entorn d'Alcover, certament s'ha parlat de Carducci, encara que amb menys insistència i molt menys sovint que no a propòsit de Costa i gairebé sempre per part de poetes-crítics mallorquins: «Qualque traducció de Carducci li deixà per a sempre la voluptuositat de la forma impecable, i fins adesiara excessivament marmòria» (Gabriel Alomar, *Joan Alcover*, «Almanac de les Lletres», 1927, p. 49); «Tota aquesta producció poètica du l'empenta de Bécquer, Campoamor, Lamartine, Carducci, Hugo, Leopardi» (Biel Mesquida, *Mallorquins a Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1980, p. 29); «Costa i Alcover [...] eren dos modernistes de filiació parnassiana d'una banda i neoclassicista a la italiana de l'altra. Els noms de Leconte de Lisle i de Carducci [...] comptaven bàsicament en la formació estètica dels nostres dos poetes. Fonamentalment pel que es referia a la cura que posaven en la composició del vers» (Jaume Vidal Alcover, *Estudis de literatura catalana contemporània*, citat, pp. 230-231); «Sabem, per exemple, que va conèixer Carducci, un poeta predilecte —o això deia—, mitjançant Joan Lluís Estelrich» (Jaume Vidal Alcover, pròleg de *Joan Alcover en els seus millors escrits*, citat, p. 17, vegeu també p. 20). Per a Joan Pons i Marquès i Miquel Dolç, cf. *infra*, pp. 158 i 172-173.

Cita llavors Valera, que ja havia expressat reticències davant la idea d'una aliança entre forma horaciana i pensament cristià.<sup>1</sup> Idees noves —continua Alcover— impliquen formes noves:

Enhorabuena que para labrar el molde de nuestras ideas y sentimientos adoptemos los mismos principios que los antiguos profesaron, pero no que habilitemos el molde formado y labrado ya por ellos; enhorabuena que para crear nuestros símbolos y figuras nos inspiremos en la doctrina y en el gusto clásico, pero no que los símbolos y figuras creados por la antigüedad clásica, nos sirvan para encarnar en ellos nuestro modo de ser. Hasta comprendo que procuremos participar no ya de formas, sino del espíritu clásico en lo que para nosotros tenga de asimilable; no empero que nos empeñemos en dejar de ser lo que somos y vivir donde vivimos para desterrarnos a una edad y un mundo lejanos.

Más de una vez he recelado que no sepa yo penetrar el sentido de la escuela pangrecolatina, como la llama el señor Valera, y que por falta de comprensión y estudio suficiente interprete sus preceptos de una manera burda. Todo podría ser. Pero ello es que me parece ver reflejados tales preceptos, como yo los entiendo, es decir, con sus vicios e inconvenientes, en las obras de los neoclásicos, mayormente en las de aquellos que como Carducci, intentan resucitar, no sólo el lenguaje de las imágenes o lo que llamaremos forma interna, sino la metrificaci3n antigua, calzando, según él mismo dice, a los delicados pies de la musa italiana los yambos y los espondeos. El señor Menéndez no va tan lejos.<sup>2</sup>

Un cop llegit aquest ideari, amb presa de distància explícita respecte al famós colofó de les *Odi barbare*, sorprèn que la següent compareixença del nom de Carducci en el corpus alcoverià sigui, el 1888, la traducci3n de *Fantasia*, una oda en metre bàrbar evocadora d'una illa grega en temps d'Alceu. Ja coneixem l'origen del text: Joan Lluís Estelrich va mobilitzar tots els seus amics mallorquins perquè fessin alguna contribuci3n a l'*Antología de poetas líricos italianos*; Alcover va començar traduint *Le ricordanze*, però ho va deixar córrer i va acabar fent la imitaci3n leopardiana *El ciprés de mi huerto* i la doble traducci3n, al castellà i al català, de l'oda bàrbara esmentada. Pel que fa a la tria del poema, recordem que Estelrich es disculpava, a l'antologia, pel fet que les *Odi barbare* no hi estiguessin prou ben representades: «Mi amigo Alcover, a instancias mías, ha traducido la más delicada de esas piezas».<sup>3</sup> Sembla clar que va ser Estelrich el qui va suggerir una oda bàrbara, i potser fins i tot quina, i encara podríem suposar que va ser el volum d'Estelrich, aquella segona edici3n Zanichelli del 1878, el que va fer servir Alcover.

Poc abans de l'*Antología* (1889), la *Fantasia* castellana va aparèixer al número de la segona quinzena de desembre de l'any 1888 de la revista «Museo Balear»: el subtítol la definia «traducci3n», l'índex del número «imitaci3n». Després Alcover va incloure totes dues versions, la castellana i la catalana, al recull *Nuevas poesías* del 1892,<sup>4</sup> juntament amb sis versions castelles d'Hugo que ja havien aparegut al primer recull alcoverià, *Poesías* (1887).<sup>5</sup> *Fantasia* era l'únic text català del volum, en un moment en què Alcover escrivia fonamentalment en castellà. Més endavant, ni la *Fantasia* castellana ni la catalana no es van tornar a publicar en cap altre recull curat per l'autor. Com és lògic, van ser incloses a les *Obres completes* que va publicar la Selecta el 1951,<sup>6</sup> i en les quals —tot i el risc de mancances— constatem la minsa activitat traductora d'Alcover: a banda del text carduccià i dels victorhuguescs, en català només dos sonets de Rodríguez Marín i en castellà un sonet de Leconte de Lisle i quatre versions de Schiller, les de Schiller atribuïbles també a l'estímul d'Estelrich, el qual les inclogué en l'antologia del poeta alemany que curà ja els anys noranta, però que no es publicà fins al 1907.<sup>7</sup>

La tria va recaure en un text no gaire llarg i de menor rigor rítmic que la majoria d'odes bàrbares. També entre les asclepiadees n'hi ha que segueixen una regularitat estricta, mentre que aquí Carducci es permet un cert grau de flexibilitat, fent prevaldre llargament l'hendecasíl·lab sàfic i

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 19-20.

<sup>2</sup> Joan Alcover, *Obres completes*, edici3n a cura de Miquel Ferrà i Joan Pons i Marquès, Barcelona, Selecta, 1951, pp. 642-644.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 30-32, i Corpus Documental, p. 12.

<sup>4</sup> Palma de Mallorca, Imprenta de Amengual y Muntaner.

<sup>5</sup> Cf. Joan Pons i Marquès, *Nota bibliogràfica* a Joan Alcover, *Obres completes*, citat, pp. 783 i 800-803.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 127 i 544-545.

<sup>7</sup> *Poesías líricas de Schiller, coleccionadas y en gran parte traducidas por Juan Luis Estelrich*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.

en general —també als heptasíl·labs— l'accent de quarta, però amb unes quantes excepcions.<sup>1</sup> Si la tria no plantejava grans restriccions mètriques, cal dir, a favor d'Alcover, que no va cedir a la temptació de flexibilitzar encara més l'esquema: també ell fa ben poques excepcions a l'accent de quarta,<sup>2</sup> i, no veient-se amb cor de respectar els finals esdrúixols de tots els versos, els substitueix sistemàticament per finals plans. Ve a adoptar, doncs, com ja havíem assenyalat,<sup>3</sup> l'estrofa de la Torre, a la qual tornarà a recórrer —també amb els finals tots plans i els hendecasíl·labs pràcticament tots sàfics—<sup>4</sup> al cap d'uns quants anys, quan vulgui homenatjar un poeta llatinitzant amic seu, en el poema *An en Mateu Rotger* del recull *Cap al tard*.<sup>5</sup> Estem parlant, però, d'escadusseres excepcions en un poeta la «concupiscència mètrica» del qual —tal com ell mateix la definia—<sup>6</sup> passava, indefectiblement, per la rima, a la qual el portaven, en la seva producció castellana, el gust pels apòlegs i les llegendes, i, en la seva producció catalana, més perfeccionada musicalment, la unió maragalliana i romàntica de l'element patriòtic i l'element popular. Al cap i a la fi, la «pàtria antiga»<sup>7</sup> d'Alcover no era la mateixa que cantava Carducci quan deia «antica patria» a *Alle fonti del Clitumno*, com il·lustren els elogis de la saviesa popular dels pagesos o l'equiparació entre les dones d'aigua i les sirenes i nimfes. Alcover pràcticament sempre rima en consonant, ben poques vegades en assonant, i sense rima només escriu la traducció de Carducci, unes quantes de les de Schiller i tres composicions de *Cap al tard*: els decasíl·labs blancs de *L'ermità qui capta*, l'esmentada oda *An en Mateu Rotger* i l'oda sàfica (amb decasíl·labs dactílics en comptes de sàfics) *Al retornar del passeig solitari*.<sup>8</sup> A la ressenya de les *Poesies* de Costa, el 1885, plantejava una dicotomia entre classicisme interior i exterior que temps a venir s'imposaria en molts ambients intel·lectuals europeus i faria decaure el carduccianisme, en part per un raonament viciat que els considerava incompatibles, com si per assolir el primer fos necessàriament un destorb el segon. Els desigs d'Alcover sobre com havia de ser la poesia moderna s'acabarien, doncs, acomplint, però no pas en la immediatesa del seu cercle d'amistats, on Estelrich, Costa o l'historiador Mateu Rotger (1862-1916), autor d'un recull de poemes i traduccions en llatí, anaven en l'altra direcció. S'han d'entendre la *Fantasia* i l'oda *An en Mateu Rotger* com tributs al grup poètic al qual, per damunt de les divergències, i encara que fos per poca cosa més que motius generacionals i de contacte personal, ell pertanyia. Rotger havia fet una traducció llatina de *Lálage*, tema que Alcover havia recreat al seu torn, en castellà, en un llarg poema de *Poemas y armonías* (1894), versió de la «imperial tragèdia» de la qual en l'oda a l'amic gairebé es retracta en comparar-la amb la feina del seu interlocutor, que alaba tot recuperant en positiu la metàfora del marbre («Brunyint el marbre d'una llengua morta, / hi talles de relleu altes figures») i tot aprovant —remarquem-ho— no una adaptació, sinó un ús de mètrica llatina en llatí. L'adjectiu «bàrbares» hereta aquí la connotació negativa i el sentit de modèstia amb què l'utilitzava Carducci, però és aplicat a la mètrica romànica tradicional, és a dir, rimada:

Mes, debades en bàrbares estrofes  
volguí vessar-la palpitant i viva.  
L'ona de foc emperesida hi passa,  
com entelat reflecte.

Tu, deslligant-la de la rima indòcil,  
en l'ampla majestat del metre hel·lènic  
la retornares a la llum i a l'aura  
de la visió primera.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Almenys als versos 13, 14 i 24.

<sup>2</sup> Versos 7, 14, 15, 23 a la versió castellana; 17 a la catalana.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 38.

<sup>4</sup> Fa excepció el vers 11.

<sup>5</sup> Joan Alcover, *Obres completes*, citat, p. 31.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 743.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 35 i 446.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 8-9, 31 i 63.

<sup>9</sup> *An En Mateu Rotger*, vv. 21-28.

Si Alcover rebutjava una catalogació de Costa i Llobera, a l'època de *Poesies*, com un neoclàssic en virtut de la seva pluralitat de registres, l'èxit de les *Horacianes* el 1906 no secundava precisament el seu punt de vista, però també ara, com llavors, trobarà la manera de fer publicitat al llibre de l'amic sense desdir-se del seu ideari. A la famosa conferència *De Reacció Literària*, llegida a l'Ateneu Barcelonès i publicada el 30 de maig del 1910 a «El Poble Català», de nou posa el bon gust per damunt de sistematitzacions i escoles, tot afirmant que es pot recórrer a la tradició popular sempre que no es renunciï «ni a l'instint de perfecció, ni a l'alta de pensament, ni a la civilitat, ni a l'humanisme»,<sup>1</sup> i que ser clàssics pot ser útil per a «higienitzar l'atmosfera literària amb un regim sever de policia gramatical [...] que no perdoni tares ni negligències irreflexives emparades per una falsa espontaneïtat», sempre que això no vulgui dir —aclareix— «que la nostra musa no es pot nomenar Teresa o Rosa o Caterina, sinó Làlage o Durila, Dorila o Glicera, i que hem d'esborrar del món artístic la història i el mapa de Catalunya i hem de tapar les finestres que miren als nostres camps amb estampes d'acadèmia».<sup>2</sup> Pel que fa en concret a la mètrica, ni «llibertat immoderada» ni «cànons absoluts»: no és partidari de la «forma preestablerta», perquè cada «inspiració» hauria de trobar la seva estructura única i irrepetible en la qual materialitzar-se. Per tant, adverteix dels perills de les dues modes recents que són el culte parnassià dels sonets i el culte clàssic de les horacianes: que un gran poeta coneixedor de la poesia llatina sotmeti «a sàvia violència la nostra parla, com el ferro calent que domta l'aspror d'una cabellera rebel·la, fent-la capaç de rulls i entrunyellats i gentileses patricies a què semblava inadaptable» i contribueixi amb «les dificultats vençudes» a aristocratitzar la mètrica catalana no ha de conduir a un «excés de preciositat neo-clàssica».<sup>3</sup>

A diferència de la ressenya del 1885, l'anticarduccianisme és exercit, en aquestes pàgines, de forma velada, mentre que el nom del poeta italià apareix, en un altre punt de la conferència, no pas a propòsit del debat sobre el classicisme, sinó per defensar un nacionalisme literari equidistant de les imitacions d'autors estrangers i del proteccionisme, que adopti elements foranis sense perdre l'originalitat i la genuïnitat, que no es redueixi —en el cas de la literatura catalana— a l'èpica i el patriotisme «englantinaires» però que tampoc no cedeixi al fals aristocratisme de la galomania: «I, de la poesia, què en direm si les grans literatures, començant per la grega i l'hebraica, són essencialment nacionals, si el nacionalisme a Castella se diu Cervantes, a Alemanya Goethe, a Escòcia Burns, a Noruega Ibsen, a Itàlia Carducci?»<sup>4</sup>

Ja cap al final de la seva vida, en un discurs llegit a l'Ajuntament de Palma el 31 de desembre del 1922 en honor de l'amic que acabava de traspasar, Joan Alcover va fer un panegíric de la vida i obra de Costa i Llobera. Fins i tot en una circumstància tan delicada com aquesta no s'estigué de puntualitzar que calia enfocar Costa sencer, no pas en una sola de les seves facetes, i que definir-lo com «la voluntat de la forma» era aturar-se només en els «feliços assaigs mètrics» de les *Horacianes*, un «luxu subaltern» dins un conjunt sempre impecable.<sup>5</sup> Si Costa és un clàssic de debò —argumentava Alcover— ho és per unes qualitats més altes que el col·loquen per damunt d'escoles i classificacions i que rau en un equilibri de forces entre el vol de la imaginació i la claredat de la raó.<sup>6</sup> Cita de nou els mots de Menéndez Pelayo a *Horacio en España*, i la carta que el de Santander havia enviat a Costa en rebre les *Horacianes*.<sup>7</sup> Fa servir en positiu la imatge dels «motllos», però minimitza la tasca mètrica reduint-la a exercitació: si Costa reïx és no gràcies, sinó malgrat els metres llatins, fins al punt d'assolir un tipus de bellesa comparable a la que produeix la *Fantasia* carducciana, i aquí Alcover cita les primeres estrofes del poema que ell mateix havia traduït.<sup>8</sup> Carducci queda, doncs, definitivament rehabilitat sense necessitat de contradir el primer

<sup>1</sup> Joan Alcover, *Obres completes*, citat, p. 234.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 192-193.

<sup>7</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 62.

<sup>8</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 192.

judici negatiu del 1885.<sup>1</sup> Es tracta d'una concessió al gust del moment? Potser en part sí, però crida l'atenció el record ben viu d'aquella *Fantasia* traduïda feia més de trenta anys, record certificat per altres dos esments, l'un en carta a Ferrà del 3 de març del 1920, amb motiu de la preparació d'una edició dels poemes d'Alcover, el qual no recorda o no vol recordar les altres traduccions que ha fet: «No tenc més traducció que la *Fantasia* de Carducci. No val la pena de posar-la sola»;<sup>2</sup> i l'altre en un breu article dedicat a Costa també amb motiu de la seva mort:

La meua memòria està molt lluny d'ésser privilegiada, però els comptats moments de plenitud assolida per la inspiració dels grans poetes solen deixar-hi solc inesborrable.

D'aquí ve que hi floten nombrosos fragments poètics, i he pogut entregar-me sovint a la fruïció de rumiar, sense tenir els textos a la vista, alguna oda d'Horaci i de Fra Lluís de León, *Le Lac* de Lamartine, *Booz endormi* de Víctor Hugo, *Fantasia* de Carducci, la *Introducció a los Cantos del Trovador* de Zorrilla, *En la nochebuena* de Querol, i altres poesies, entre elles quasi totes les d'En Miquel Costa que duen les dates culminants de la seua vida literària: 1874, 1875 i 1876.

Aquesta persistència del record textual és en mi la prova més segura de l'enamorament.<sup>3</sup>

També en l'únic paràgraf —el sisè— de la *Història d'una oda de Carducci* (1921) dedicat a la poesia del de Valdicastello<sup>4</sup> hi actua segurament aquest «record textual». Alcover hi evoca la impressió que li van produir les *Odes bàrbares* utilitzant una primera persona del plural que podem entendre com un plural majestàtic o com un plural real, relatiu a ell, a Costa, a Estelrich. El «poc de resistència» a la mètrica bàrbara més aviat l'atribuiríem a ell; la impressió superlativa a Costa i Estelrich; mentre que tornaria a correspondre-li a ell el contingut de la impressió, marcat pel marbre i pel ponent de *Fantasia*.

Carducci, en definitiva, es va guanyar un lloc en el Parnàs particular de Joan Alcover no per la mètrica bàrbara, no per les Làlage o les Lídia ni per les recreacions d'un món antic, sinó per un moment de plenitud i de classicisme assolit amb o malgrat aquesta poètica. Però per què justament *Fantasia*? Si fem un cop d'ull a la producció que arrenca de les *Poesías* (1887) i continua amb la segona edició ampliada del mateix llibre (1892), les *Nuevas poesías* (1892), els *Poemas y armonías* (1894), els *Meteoros* (1901) i finalment els dos volums en català *Cap al tard* (1909) i *Poemes bíblics* (1919), no ens costarà de copsar la importància del tema del somni, entès com a consol de les misèries i la rutina de la vida<sup>5</sup> i vinculat a motius com la infantesa, la joventut i el primer amor, d'una banda, i el viatge, de l'altra. El poeta ens ho diu sense embuts: «ni soy de los que enseñan, / ni soy de los que gozan, / sino de los misántropos que sueñan».<sup>6</sup> Un fort sentiment d'enyor i de melangia solca els seus reculls, enyor d'allò que s'ha perdut o no s'ha tingut: «esa tristeza que no es la negra tristeza del vacío, sino la nostalgia del ideal».<sup>7</sup> Tots els valors adduïts per Alcover per a definir un classicisme intern entren dins la més absoluta previsibilitat excepte el concepte d'«idealidad», d'«ensomni», i és en aquest territori temàtic que la modernitat literària europea s'inocula en la vetusta sang heretada de la tradició, mitjançant —fonamentalment— la lliçó de Leopardi i de Baudelaire. Per molt que en els seus escrits en prosa Alcover se sentís moralment obligat a recriminar tant l'un com l'altre,<sup>8</sup> van deixar una petjada en la seva obra superior a la de qualsevol altre referent llevat —si de cas— de la Bíblia. Les esperances juvenívoles no acomplertes, la mitificació de la infantesa o del primer amor, el sentit còsmic de caducitat, el retorn al poble nadiu, l'evocació dels sorolls de les tasques quotidianes, la fraternitat humana enfront de la natura

<sup>1</sup> Vegeu també la inclusió del poeta italià en el llistat de grans noms proposat per Alcover durant el discurs presidencial als Jocs Florals de Girona del 1922 (*Obres completes*, citat, p. 309).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 712.

<sup>3</sup> *Dues estrofes inèdites d'en Costa*, «Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana», Palma de Mallorca, XIX (1922-1923), p. 211, incorporat a *Obres completes*, citat, p. 338.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 183.

<sup>5</sup> *Obres completes*, citat, pp. 379, 386, 455, 466, 472.

<sup>6</sup> *Dolencia fin de siglo*, de *Nuevas poesías* (*ibid.*, p. 427).

<sup>7</sup> Ressenya de les *Poesies* de Costa (*ibid.*, p. 646).

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 196, 259, 615-616.

indiferent donen peu a tot un seguit de cites velades perfectament identificables,<sup>1</sup> empeltades sovint de cristianisme o de becquerisme. Si els crítics han associat Joan Alcover amb un escriptor italià, aquest ha estat, en efecte, Leopardi, sobretot a propòsit de les *Elegies de Cap al tard*, fins al punt que, en alguns moments de la història de la crítica literària catalana, elegíac i leopardià han esdevingut gairebé sinònims, i no sempre s'ha distingit entre influència alcoveriana i influència leopardiana a l'hora de trobar les arrels del to elegíac present en les generacions següents de l'Escola Mallorquina.<sup>2</sup> Tenen, en canvi, una inequívoca ascendència baudelairiana l'al·legoria de l'albatros i l'ús substantivat del terme «ideal», sobretot quan aquest concepte es concreta en la imatge del temple enmig del mar<sup>3</sup> o en l'illa exòtica i paradisiaca,<sup>4</sup> inclosa ara Mallorca als ulls del foraster.<sup>5</sup> El somieig en general, de fet, acostuma a agafar en Alcover la forma del viatge marítim.<sup>6</sup> I amb aquesta mitografia de matriu baudelairiana i romàntica («misteriós palau de la deessa», «regne de l'ensomni», «regne d'il·lusió, terra promesa», «mágico país»)<sup>7</sup> hi casa perfectament la *Fantasia* de Carducci, la qual ofería, a banda de la geografia del mar i l'illa, altres elements cars a Alcover: el tema del retorn (darrera estrofa), el mecanisme leopardià de la percepció sensitiva inicial desencadenadora del somieig (primera estrofa) i un ambient de calma, transparència i lluminositat que separava aquest món de somnis d'altres modalitats d'onirisme més inquietants.

A reminiscències de *Fantasia* podríem atribuir les «playas luminosas y serenas» de *Lálage*,<sup>8</sup> el cant dels argonautes de *La creu*,<sup>9</sup> el retorn al país natal no d'Alceu però sí d'Ulisses a *El foraster a Mallorca*<sup>10</sup> i la darrera estrofa d'*El sepulcro*, en què Alfons XII es disposa a deixar Mallorca per anar a trobar Mercè d'Orleans després d'haver visitat la tomba de Jaume II: «Yo vi después al humear la flota / pronta a zarpar hacia lejana tierra / donde entre bosques de naranjo y mirto / el virginal amor previene y guarda / al regio huésped la mejor diadema».<sup>11</sup> Allà, però, on el vincle intertextual és indiscutible és a les escenes mítiques que pinta al fresc el protagonista d'*El pintor de Corinto* (secció II), escenes en les quals coincideixen «las purpurinas / velas en la mar undosa, / los templos en las colinas», els «nautas» i les «Acrópolis, soledades / agrestes, coros divinos».<sup>12</sup> Tant a la traducció castellana com a la catalana de l'oda, Alcover havia resolt el vers 16, «rosse vele placida», amb «purpurinas velas»,<sup>13</sup> prova que, de la mateixa manera que es va recordar de la traducció una de les poquíssimes vegades que va decidir de fer servir un metre llatinitzant, se'n va recordar una de les poquíssimes vegades que va fer una evocació de l'antiguitat. Els rastres segurs de carduccianisme més aviat ens avisen, doncs, del seu reduït abast.

Coherent amb l'antimitologisme, i —per tant— també fre del carduccianisme, és el baix percentatge de personificacions de la natura que registra la poesia alcoveriana. No sols la prosopopeia, sinó en general el descriptivisme paisatgístic o atmosfèric, en el gruix de la producció del poeta, tan sols fa de fons parentètic, de punt de partença o de punt d'arribada per a una evasió somiadora, una introspecció sentimental o una reflexió moral. Per posar un exemple: el vers «bajar suave la rosada aurora» és inserit, a la cloenda de *Noche de reyes*, en un context que li dona un

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 4, 372-373, 418, 434, 441-442, 450, 589-590.

<sup>2</sup> Tema estudiat per Rossend Arquès, *Il leopardismo di Joan Alcover*, dins Vicente González Martín (ed.), *El siglo XIX italiano (Actas del III Congreso Nacional de Italianistas)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Junta de Castilla y León, 1988, pp. 25-32.

<sup>3</sup> *Del dolor al ideal*, de *Nuevas poesías (Obras completas)*, citat, pp. 412-413).

<sup>4</sup> *A la vora del Tàmesi*, de *Cap al tard (ibid.)*, pp. 53-57).

<sup>5</sup> *El foraster a Mallorca i L'espurna*, tots dos de *Cap al tard (ibid.)*, pp. 32-34, 52).

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 109, 116, 381, 399-402.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 33, 34, 51, 378.

<sup>8</sup> De *Poemas y armonías (ibid.)*, p. 476).

<sup>9</sup> De *Cap al tard (ibid.)*, p. 48).

<sup>10</sup> De *Cap al tard (ibid.)*, p. 33).

<sup>11</sup> De *Poesías*, primera edició (*ibid.*, p. 369).

<sup>12</sup> De *Nuevas Poesías (ibid.)*, pp. 404-405).

<sup>13</sup> Va ser una iniciativa pròpia o hi van influir altres passatges carduccians? Pensem, concretament, en el «Cèrilo purpureo nunzio di primavera» que clou l'oda bàrbara *Cèrilo*, o bé en la setena estrofa de *Primavere elleniche*, I, 25-28, de *Rime nuove*: «E un lieve il séguita pe 'l grande Egeo / Legno, a purpuree vele, canoro: / Armato règgelo per l'onde Alceo / Dal plettro d'oro.»

sentit figurat. És l'aurora «de la inmortalidad y la esperanza» que baixa a «las cumbres / frías y desoladas» de la ment del protagonista, un doctor la filla del qual acaba de veure viva la mare difunta.<sup>1</sup> L'aurora no es personifica com en l'oda *All'Aurora*, sinó que es metaforitza per a definir dos termes abstractes als quals secedeix tot el protagonisme, de manera que l'intertext no s'allarga mai en un hedonisme que es justifiqui per si mateix com en Carducci. A la ressenya de les *Poesies* de Costa signada el 1885, Alcover alabava, en el seu amic, «esa fuerza que rige y enfrena la fantasía, sin oprimirla, manteniéndola subordinada a la alteza de la reflexión y el sentimiento».<sup>2</sup> Ell, certament, a la seva poesia va refrenar la fantasia amb fortes dosis de «reflexión» y «sentimiento», sovint de reflexió moral i de sentiment religiós, que potser partien, però irremissiblement s'allunyaven de l'esfera sensual i empírica, que és la que feia de Carducci un veritable clàssic. Si *La ginestra* era objecte de relectura cristiana a *En la costa*,<sup>3</sup> tampoc *Fantasia* no se n'escapa: a *Als autors d'«Horacianes» i «Enllà»* la verge grega —la musa de Costa— ja no baixa, sinó que la veiem «per la graderia / de marbre muntar / a l'intercolumni / del temple ideal», un temple que al final del poema esdevé una catedral;<sup>4</sup> i al mateix recull *Cap al tard* llegim un poema titulat *Fantasia* que ja no té res a veure amb l'oda homònima carducciana: es tracta d'una visita al «paradís perdut» cristià.<sup>5</sup>

Consideracions similars suggereix el bestiari alcoverià, tot i que s'humanitza més sovint que la natura. Més que una casualitat semblaria que els deu versos de la faula *El mosquito y el buey* comparteixin amb el sonet *Il bove* els lexemes de «vigoroso», «serenidad» i «grave»,<sup>6</sup> però aquí «grave» és l'«empresa», és a dir, al·ludeix a la feina pesada del bou; «serenidad» és l'atreuiment amb què el mosquit s'atribueix la feina que fa el bou, i el to i la intenció fan pensar més en Lafontaine que no en Carducci. El tercet final del famós sonet carduccian ( «E del grave occhio glauco entro l'austera / Dolcezza si rispecchia ampio e quieto / Il divino del pian silenzio verde») s'amplificarà a les primeres estrofes d'*El voltor de Miramar*, a manera —però— d'un simple preludi del tema central de la captivitat del voltor i dels seus efectes, aplicats tot seguit al 'jo':

els mons se reflecteixen a dins son ull mig cluc:  
el cel, la nit, el dia, la calma, la tempesta,  
la barba de la serra i sa pelada testa,  
la mística llanterna que s'alça com un far,  
i el ritme que davalla de la pineda al mar...<sup>7</sup>

Allà on les expectatives de carduccianisme ofereixen resultats més decebedors és, però, en el gènere que va fer que Alcover passés a la posteritat: l'elegia. Com és ben sabut, tant ell com Carducci van plorar en diverses composicions el fill o els fills morts, i tant l'un com l'altre van plànyer pares que en la història o en la història de la cultura havien viscut una tragèdia similar. Si no el coneixia abans, Alcover de segur va haver de llegir *Pianto antico* en la traducció que en publicà el seu amic Joan Lluís Estelrich, a la seva segona antologia, la del 1891. I tanmateix, malgrat aquests antecedents comuns, una comparació entre els textos elegíacs d'ambdós poetes es revela ben poc productiva. No sembla probable que la composició *La flor del granado*<sup>8</sup> del volum de *Poesías* del 1887, no elegíaca, pugui deure res al «melograno» de *Pianto antico*. Si de cas, el «melograno» va poder contribuir a fomentar l'ús de l'antiga imatge genealògica de l'arbre, un ús que en Alcover comença —abans de fer-se omnipresent als volums catalans del 1909 i el 1919— a textos castellans de la segona edició de *Poesías* i de la primera de *Nuevas poesías*,<sup>9</sup> totes dues del

<sup>1</sup> Joan Alcover, *Obres completes*, citat, p. 453. Pertany a *Poemas y armonías*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 644-645.

<sup>3</sup> De *Nuevas poesías* (*ibid.*, p. 418).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 377. Pertany a *Poesías*, primera edició.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10. Pertany a *Cap al tard*.

<sup>8</sup> *Ibid.*, citat, p. 376.

<sup>9</sup> *El ciprés de mi huerto* (*ibid.*, p. 402); *La viuda* (*ibid.*, p. 429). Vegeu també *A Mallorca en la muerte de Quadrado* (*ibid.*, p. 523), signat el 1896 i publicat a *Meteoros* (1901).



1892. Com a màxim, doncs, sense oblidar el valor emblemàtic que l'arbre arrossegava des dels documents fundacionals de l'Escola Mallorquina, també aquí se li pot atorgar a Carducci el benefici d'un possible estímul inicial, i si en el cas de l'hedonisme de *Fantasia* l'estímul no acabava de desenvolupar-se, aquest altre va desenvolupar-se molt més en Alcover que no en Carducci, i ja independentment d'ell. En conjunt, també en el conreu de l'elegia destaquen més les diferències que no pas les afinitats: Carducci és més material, pensa més en els morts sota terra; Alcover més introspectiu, s'atura més en el seu dolor del 'jo' i en el contacte entre tots dos mons.

Procedim, tot seguit, a l'anàlisi de les traduccions castellana i catalana de *Fantasia*,<sup>1</sup> per a la qual ens seran útils les cites que hem fet fins aquí sobre rastres de Carducci en la poesia i l'assagística alcoverianes. L'observació, feta en el discurs de cap d'any del 1922,<sup>2</sup> sobre els finals esdrúixols «no sempre aconseguits sense violència» concorda amb la transformació, que constatarem a totes dues traduccions, dels finals originals en paraules planes. La decisió també podria indicar que el traductor no té un interès especial a alçar el registre, qüestió que Alcover mai no toca en referir-se a Carducci. Confirmaria aquesta hipòtesi el tractament dels hipèrbats: se'n perden més que no se'n guanyen, i els que es perden són més violents que no els que es guanyen o es mantenen, tal com es pot comprovar sobretot a la versió castellana, a la primera estrofa, però també en altres versos (8, 9-10, 17, 19, 22, 23-24). També més clarament a la versió castellana, perden pes totes les figures literàries de repetició, és a dir, el polisíndeton, sobretot a la tercera estrofa, i els paral·lelismes (7-8, 11-12, 19-20).

Contra l'operació expansiva i acumulativa de Carducci, Alcover tendeix a condensar i sintetitzar, només en part per imperatius de traducció. Entra dins una perfecta lògica que en una traducció s'hi comptin més supressions que afegitons, però aquí el balanç és, pel que a afegitons, de zero a la versió castellana i només «mia» (2) i «daura» (5) a la catalana, contra les següents pèrdues, en la versió castellana: «volano» (7), «ardui» o «roseo» (9-10), «densi» (12), «erra lungi» (13), «placida» (16), «veggo» (17), «bei» (18), «rami di» (19), «a terra» (22); i aquestes altres a la versió catalana: «si abbandona» (2), «volano» (7), «ardui» (9), «densi» (12), «salse» (13), «placida» (16), «bei» (18), «rami di» (20). No és fàcil trobar un traductor que tingui tan poca por d'eliminar, i que no elimini solament adjectius, sinó fins i tot verbs, frases; com tampoc no és fàcil trobar una traducció de l'italià amb una sintaxi més sintètica que la del text original, del qual desapareixen —a la versió castellana— tres coordinades copulatives, l'una del tot («Erra lungi [...] e»), 13-14), les altres dues comprimides en un participi («de mirto perfumada», 12) i en una preposició («con nevados peplos» i «amb blanquinosos peplos», 18).

El resultat, doncs, presenta més austeritat tant en el nombre d'accions com en l'estil, és a dir, menys literarietat, tendència també perceptible en alguna solució explicativa o interpretativa que porta dalt al poema allò que a les edicions comentades italianes trobem en nota: «candor pario» / «blancor marmòria» i «mármol pario» (10), «lento» / «planyívol» i «monótono» (14), «È [...] da le battaglie reduce» / «Serà [...] tornant de les batalles» i «Vuelve [...] victorioso» (23-24). Només creix, la literarietat, en alguns punts en què l'Alcover poeta fa valer els seus gustos mitjançant la introducció de metàfores. Al text de Carducci es reprenen, a distància d'uns quants versos, els termes «aura» (1 i 13) i «candido» (7 i 18), però les traduccions tampoc aquestes repeticions no recullen, perquè hi introdueixen variació: «marinada» i «brisas» (13), «blanquinosos» i «nevados» (18). A la versió castellana, repetir «auras» al vers 13 hauria creat una rima cacofònica amb «nautas» (14), i «cándidos» trencava l'hendecasil·lab sàfic transformant-lo en dactílic. L'alternativa «nevados» és molt utilitzada, per al color blanc, en la poesia alcoveriana: el risc, és clar, és que algun lector no entengui l'adjectiu en un sentit metafòric.

L'altra metàfora que introdueix el traductor, també aquesta només a la versió castellana, és el participi «mecida» del tercer vers, per al qual trobaríem dos antecedents a les *Poesías* del 1887, l'un al poema *La Seo*: «en la serena y mansa / atmósfera parece / que aquel aroma místico se mece»;<sup>3</sup> i l'altre a *En el álbum de M. de A.* (vv. 5-8), molt afí a la *Fantasia* carducciana:

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 322.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 192.

<sup>3</sup> Joan Alcover, *Obres completes*, citat, p. 349.

¿cómo he de permitirme ni una fuga  
al mágico país donde solía  
fantasear, con plácido abandono  
en brazos de la dulce poesía?<sup>1</sup>

A la *Fantasia* castellana, «mecida» substitueix una metàfora diferent, «carezzevoli», dins el context de l'estrofa més refosa de totes, la primera, on el verb «naviga» («boga») puja del quart vers al tercer, anticipant l'entrada en acció de l'al·legoria marítima, que es reforça precisament amb la nova metàfora estereotipada al·lusiva al moviment del mar, i amb la interpretació de «plague» (4) en l'accepció de platges, que no era l'única possible: els comentaristes acostumen a entendre «contrade», «paesi».<sup>2</sup> Es perden moltes figures reiteratives —dèiem—, però no pas la concatenació de «naviga» (4-5), convertida en anàfora (3 i 5). El que es perd és moviment aeri, «volano» (7) i «Erra» (13), més que no pas moviment o espacialitat en sentit absolut, atès que el «lungi» que cau al vers 13 d'alguna manera és compensat —i anticipat— pel «remotas» que tradueix «strane» al vers 4. El somni en la poesia d'Alcover no sols s'associa sovint al viatge marítim, sinó que busca l'allunyament de la realitat, i explicita, per tant, aquesta idea de llunyania: «Mes de tant en tant avança / familiarment una flota / que duu l'or i la puixança / de metròpoli remota»;<sup>3</sup> «i fantasiaven, lluny, l'ombra divina / d'aquell regne ideal».<sup>4</sup>

La versió catalana comparteix diverses solucions de la castellana (vv. 4, 7-8, 16, 18-20), però en conjunt se n'aparta força. La castellana era anomenada, la primera vegada que es va publicar, al «Museo Balear», «Traducción de Carducci» al subtítol, «imitación de Carducci» a l'índex. Deixant de banda les reticències que sovint envolten la traducció poètica i empenyen a defugir el mot 'traducció', res no justifica el qualificatiu d'«imitación», que ja va desaparèixer de l'*Antología* d'Estelrich, on es va reservar —correctament— a l'aportació de Manuel del Palacio.<sup>5</sup> Tanmateix, sí que cal dir que el grau de *rimaneggiamento* és inferior en la versió catalana. Pràcticament no valen, aquí, les consideracions que hem fet sobre l'hipèrbaton, el polisíndeton i els paral·lelismes a propòsit de la castellana. Poc es naturalitza la sintaxi als deu primers versos, amb molts verbs en posició final i els hipèrbatons originals als versos 1 i 3. A la tercera estrofa es perd el polisíndeton, però a la quarta es guanya amb la substitució de «mentre» per la conjunció copulativa. Es perd el paral·lelisme als versos 11-12, però els verbs en posició final en creen de nous al conjunt dels versos 5-12. Si el registre i la literarietat baixen una mica és, ara, mitjançant el lèxic: «a l'hora baixa» («occiduo», 5), «blaves» («cerulee», 6), «blanques» («candidi», 7), «blancor marmòria» («candor pario», 10), «marinada» («salse aure», 13), «s'endú» («Erra», 13), «ve» («si mesce», 14), «mariners» («nauti», 14), «blanquinosos» («candidi», 18), «tornant» («reduce», 23). En l'alternativa entre sintaxi més natural i lèxic més elevat, d'una banda, i sintaxi menys intuïtiva i lèxic menys literari, de l'altra, els resultats obtinguts a la pràctica són menys satisfactoris, en qualsevol cas, a la traducció catalana, en la qual la lectura es fa entrebancada a les estrofes segona i tercera i solucions com «blanquinosos» i —com veurem— «roent» desafinen des del punt de vista del registre o directament del sentit.

No recull, la versió catalana, les dues metàfores introduïdes pel traductor a la castellana, «mecida» i «nevados». I el «naviga» no puja al tercer vers, per bé que fa funció de nucli verbal d'aquest vers en lloc del desaparegut «s'abbandona»: a aquesta funció i a la interpretació de «plaghe» com «plages» es redueix aquí el conjunt d'avenços que feia l'al·legoria marítima a la primera estrofa de *Fantasia*. Si de cas, és lèxicament que el «mar» guanya terreny, amb la desafortunada cacofonia «marinada»-«mariners» dels versos 13-14, versos on excepcionalment és la versió catalana la que més s'allunya del text italià. La castellana eliminava —recordem-ho— una

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>2</sup> Mario Rettori, nota a Giosue Carducci, *Poesie*, Milà, Garzanti, 1996<sup>9</sup>, p. 464; Guido Davico Bonino, nota a Giosue Carducci, *Poesie*, Milà, Rizzoli, 2000<sup>6</sup>, p. 263; Marina Salvini, nota a Giosue Carducci, *Tutte le poesie*, Roma, Newton, 1998, p. 493.

<sup>3</sup> *En la badia de Pollença*, vv. 9-12, de *Cap al tard* (*Obres completes*, citat, p. 19).

<sup>4</sup> *El foraster a Mallorca*, vv. 11-12, de *Cap al tard* (*ibid.*, p. 32).

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 32.

de les frases, «Erra lungi [...] e», i interpretava «lento» com «monótono». La catalana inclou «Erra lluny», i el «lluny» reprèn, doncs, l'adjectiu «llunyes» que, a imitació del castellà «remotas», espacialitzava l'original «strane» (4). Duplicació, doncs, d'un concepte important en Alcover, la llunyania, però —a més a més— canvi d'«Erra» per «se'n du», transformació de «si mesce» en el verb de moviment «ve» i interpretació de «lento» com «planyívol». L'aroma i el cant no es barregen, sinó que l'un se'n va i l'altre ve, i aquest que ve és «planyívol», no sabem si per si mateix o perquè l'altre se n'ha anat. Al vers següent, el 15, aquest sentit de pèrdua i de substitució troba un altre element de suport en la conjunció copulativa que tradueix «mentre», la qual ajuda a desplaçar la sintaxi d'una acumulació d'elements simultàniament presents cap a una successió temporal.<sup>1</sup> S'infiltra, en la traducció, el sentiment del temps, absent del text carduccià. Tot el poema original es mou en una lentitud pràcticament estàtica, especialment subratllada en aquesta estrofa per una sèrie d'elements la major part dels quals cauen a la traducció: «Erra», «su», «si mesce», «cantar», «lento», «mentre», «placide». No és que Alcover no sigui sensible a la lentitud, com ja demostrava atorgant pes a l'adjectiu «lenta» del vers 2 («poc a poc»), però hi veu més el moviment que no la quasi estaticitat, i en té una percepció menys plàcida i més elegíaca. Anys a venir, a les *Notes a les poesies catalanes*, definirà la seva «edat madura» com «més influïda per l'emoció que per l'espurneig de l'enginy i les fórmules arbitràries de la fantasia».<sup>2</sup> En aquest sentit, la traducció catalana anticipa més que la castellana el poeta de *Cap al tard*, amb el petit *plus* de *pathos* que també aporta la presència multiplicada del 'jo'. Al text italià el 'jo' només es fa explícit al «Veggio» del vers 17, que desapareix de la versió espanyola, on només la presència del 'tu' pot fer-ne deduir l'existència, sense excloure la possibilitat que l'«alma» del segon vers pertanyi a una persona qualsevol que s'escolti el 'tu', cosa que dóna més grau d'impersonalitat i d'objectivitat a tot el quadre. A la traducció catalana no sols es manté el «Veig», sinó que es desfà tota ambigüïtat ja des del segon vers amb l'afegitó del possessiu «mia». Més avall, als versos 13-14, dos verbs de llunyania, «Erra» i «si mesce», són substituïts per un d'allunyament i un d'aproximació, un «ve» que s'entendrà fàcilment com 've cap aquí', 've cap a mi'.

Toquem, amb la percepció elegíaca de la lentitud, una de les marques de registre de tota l'Escola Mallorquina i una de les claus de volta de l'italianisme dels seus membres, sempre —al capdavant— més leopardià que no carduccià. No se n'escapa del tot, tampoc, la *Fantasia* castellana, per a la qual no són vàlides les observacions que acabem de fer a propòsit de la quarta estrofa, però que al vers 5 resol el llatinisme «occiduo» (*occiduus*), que vol dir 'que es pon' («a l'hora baixa»), amb la metàfora «extinta». Ni l'adjectiu «monótono» (14) ni el verb «boga» (3-5), potser relacionables entre si, no tenen cap vincle aparent amb el sentiment del temps, però, d'una banda, introdueixen un possible matis de feixuguesa que no tenen ni «lento» ni «naviga», i, de l'altra, el verb 'bogar', que no apareixia a les *Poesías* del 1887, sovintejarà en reculls immediatament posteriors a la traducció carducciana amb una forta càrrega simbòlica i emotiva. Les cites són de *Nuevas poesías* (1892), concretament de les composicions *Del dolor al ideal* i *En Babia*, i del poema inicial de *Poemas y armonías* (1894), titulat *Noche de reyes* (secció VII): «Por ese mar de llanto / bogamos, vida mía»;<sup>3</sup> «Salve, asilo de la mente, / hospitalaria región / a donde el deseo ardiente / boga silenciosamente / por el mar de la ilusión»;<sup>4</sup> «Boga su pensamiento en las tinieblas / de la incredulidad.»<sup>5</sup> En principi, certificaríem l'èxit d'un mot no carduccià que havia servit per a traduir un mot carduccià, «naviga», però sobretot la primera cita planteja el dubte de si Alcover s'havia recordat, a l'hora de traduir «naviga», de l'ús de «vogare» que havia fet Carducci —el Carducci aquest sí elegíac— del sonet *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*: «Voghiam, voghiamo, o disperate scorte, / Al nubiloso porto de l'oblio, / A la scogliera bianca de la morte.» La hipòtesi no sembla gaire plausible, perquè el sonet carduccià s'havia publicat a *Poesie* (1871) i a *Juvenilia* (1880), reculls que no ens consta que en els anys vuitanta i noranta fossin coneguts a

<sup>1</sup> Vegeu el llistat de tot allò que veu el voltor a *El voltor de Miramar*, supra, p. 128.

<sup>2</sup> *Obres completes*, citat, p. 129.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 449.

Mallorca. Sí que és probable, en canvi, que Ferrà es recordés d'Alcover quan, al cap d'unes quantes dècades, el va triar per a traduir-lo.<sup>1</sup>

Ens hem reservat una de les recurrències de 'bogar' a *Nuevas poesías* per a comentar altres dos versos en què, com el 13 i el 14, la versió catalana de *Fantasia* és —excepcionalment— poc literal. Citem, concretament, les dues primeres estrofes del poema *Desolación*, en què coincideixen, entorn del tema del fantasieig, l'al·legoria marítima i l'espectacle de la posta de sol:

De allá, de la lejana cordillera  
baja la primavera  
hasta besar el muro  
de la antigua ciudad. En él me siento,  
al recogerse el pájaro en su nido,  
y dejo al pensamiento,  
por la diaria labor entumecido,  
sus alas dilatar, en esa hora  
de paz en que la gran naturaleza  
parece como el hombre pensadora,  
y en el paisaje, que el ocaso dora,  
ni un árbol ni una flor se despereza,  
cual si la tierra toda, el mar inmenso,  
en el ocaso el sol, rojo y suspenso,  
el pájaro, la flor, el peregrino,  
interrogaran, mudos, el profundo  
misterio de su ser y su destino.

También meditabundo  
mi espíritu interroga  
el secreto del mundo;  
empero mientras boga  
náufrago de los mares  
de lo desconocido,  
un hilo misterioso le retiene  
atado siempre a los maternos lares<sup>2</sup>

Els termes «ocaso», «dora» i «rojo» havien aparegut a les traduccions de la *Fantasia* carducciana, als versos que s'hi dedicaven a la posta de sol (5-6 i 9-10). El mot «ocaso» el trobem a les versions italiana i castellana (la catalana diu «ponent»). La catalana ens aporta «daura», que és un afegitó, i «roig», que tradueix «roseo», adjectiu que era eliminat al text castellà, o reemplaçat per «ardiente». Totes dues versions comparteixen, d'altra banda, el terme «rayo», «raig», a costa de «tepor»; en un cas és reforçat «occiduo» en «tarde extinta», en l'altre «tepor di sole» esdevé «raig de foc». Literal, en castellà, «riente» per a «ridente», mentre que la versió catalana fuig d'estudi cap a un contraproductent «roent», alhora que «lampeggiano», «centellean» en castellà, s'intensifica en «enlluernen». En Carducci la posta contribueix a la placidesa del quadre amb els seus tons temperats: «tepor», «occiduo», «ridente», «roseo»; que deixen de ser-ho a totes dues versions alcoverianes, sobretot a la catalana, que ofereix un ponent de foc, roig i roent, enlluernador. L'adjectiu «roent», com els versos 13-14 que hem comentat més amunt, introdueix fins i tot ingredients discordants en un conjunt de sensacions homogèniament agradables, sobre les quals l'original no projectava cap ombra de dolor o de passió. Sí que es projectarà, en canvi, l'ombra de passió, és a dir, l'augment de llum i de temperatura, en les ratlles de l'article alcoverià *Història d'una oda de Carducci* que recorden la lectura de les *Odes bàrbares*: «una sensació tan intensa de lluminositat, de virior, d'ardenta alenada lírica que fa rossejar la sang en la transparència marmòria de les formes apol·línies».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 140-142.

<sup>2</sup> *Obres completes*, citat, pp. 439-440.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 183.

Dificultat, doncs, a l'hora de graduar els tons i de reproduir la *suavitas*, així com a l'hora de desplegar la varietat sensorial. A banda de les supressions que en el conjunt de cada traducció afecten aquest terreny (l'adjectiu «densi» desapareix de totes dues), la primera estrofa posa en joc dos adjectius tàctils, «molle» i «carezzevoli», que la versió catalana resol amb «pura» i «tendres» i la castellana amb «suave» i «mecida», excepte en la redacció publicada a l'*Antología* d'Estelrich, que calca el primer vers català («Hablas, y de tu voz al aura pura») i, per tant, acaba aparellant «pura» i «mecida». Per bé que «tendres» és tàctil, la proximitat amb «pura» i el manteniment de la tríada de termes relatius a la blancor als versos 7, 9 i 18 afavoreixen que l'adjectiu s'entengui en la seva accepció derivada: és com si tot l'aparat adjectival convergís cap a les «verges» del darrer vers, verges que a l'original «tendon le braccia» i a les traduccions —més religiosament— «alcen lo braç», «alzan el brazo» (20), i com si el gaudi de la primera estrofa residís més en una puresa intocada que no pas en el plaer del tacte. A la versió castellana, el gest maternal del participi «mecida» i la solució «cándidas» del vers 7 també conviden a pensar en un àmbit adolescent. De sempre Alcover, a la seva poesia, es distreia del plaer per afrontar qüestions morals, i tenia una certa predilecció pel tema del primer amor: «Secreta simpatía, / rayana del amor, aunque inocentes / y puras todavía, / como un vago crepúsculo encendía / las almas de los dos adolescentes».<sup>1</sup>

Com ja hem vist més amunt, el traductor no té, en canvi, cap reticència davant una sensació en particular: la de la llum. No cau en la temptació de traduir «splendido» (22) amb un fals amic: «de brillantes armas», «d'armes lluentes». També resol bé el verb «lampeggiano» (9): «centellean», «enlluernen». I introdueix, com hem vist, un «rayo» —terme molt alcoverià— en lloc d'una sensació de temperatura, «tepor». Una altra descripció d'un ponent, aquesta extreta d'*El retrato*, de la primera edició de *Poesías*, ens indica cap on apunta el motiu de la llum: «Bañe así nuestras almas el poniente / sol del amor y de la fe divina, / que las piadosas almas ilumina / con moribunda luz.»<sup>2</sup> Alcover clourà el discurs sobre Costa que llegirà el dia de cap d'any del 1922 apreciand, de la poesia de l'amic traspassat, «el fons de religiositat que transcendeix amb major eficàcia quan l'esperit sols amb l'impuls de l'exaltació poètica s'eleva al sentiment religiós, com l'au qui vola sols per volar i embriagar-se de llum i d'espai, però volant es remunta, i un cop en l'altura, llença el crit d'estupor davant el sagrat misteri de les perspectives infinites».<sup>3</sup> També en l'obra de Carducci l'au «vola sols per volar i embriagar-se de llum i d'espai», però no s'hi produeix l'efecte subsegüent.

El motiu del «raig» no el comparteixen només ambdues versions de *Fantasia*, sinó també el paràgraf que precedeix la cita de les dues primeres estrofes de l'oda a l'esmentat discurs del 1922.<sup>4</sup> És curiós que Alcover citi les estrofes en italià i les presenti tot referint-se a «aquell raig de llum de què parlava l'autor de les *Odes bàrbares*», el qual no parlava, en rigor, de cap raig de llum. Aquesta dissimetria, a més a més de les recurrències que en el corpus alcoverià ofereixen «purpurinas» (16) i «bogar» (3 i 5) o dels termes en què és descrita la sensació provocada per les lectures carduccianes a la *Història d'una oda de Carducci*, demostren que, més que no pas el text italià, allò que Alcover recordava era la seva traducció del text italià i que, per tant, la *Fantasia* que va influir en la seva obra almenys d'ençà del 1888 ja era una *Fantasia* parcialment filtrada per la seva mateixa poètica. D'altra banda, la reutilització de la *Fantasia* filtrada té lloc, en el discurs d'homenatge a Costa i en la *Història d'una oda de Carducci*, dins un context de reflexions metapoètiques. Si segons alguns crítics la poesia sempre acaba parlant de la poesia, *Fantasia* s'hi presta especialment, car tot el somni arrenca de la veu de la dona estimada, es desenvolupa sobre aquest «parlar» transformat en un mar i condueix cap al cant dels navegants i de les verges de Lèsbia (vv. 14 i 20). Hem considerat la solució «blancor marmòria» per a «candor pario», al vers 9, un dels punts en què el text perdia literarietat, però caldria matisar que allò que es perd és la referència culta a favor d'un sintagma més entenedor, no pas menys connotat literàriament, perquè precisament l'adjectiu «marmori» acompanyava tant la literatura com la metaliteratura del parnassianisme i del neoclassicisme. El mateix Alcover l'havia utilitzat, amb relació al classicisme, a la ressenya de les *Poesies* de Costa

<sup>1</sup> *El nido*, III, de *Poesías*, primera edició (*Obres completes*, citat, p. 351).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 367

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 192.

(1885), i l'utilitza a la *Història d'una oda de Carducci* (1921) amb relació a les *Odes bàrbares*. Si ens interroguem en clau metaliterària sobre l'augment lumínic i passional, podem atribuir-lo simplement a una comprensible tendència a la superlativitat, però també a aquell excés d'intensitat que requereix tota vocació sobrenatural: l'ardor i la lluminositat que veu Alcover en Carducci ja van més enllà de les «formes apol·línies» a les quals es refereixen. Tornant a la traducció: si Carducci feia lluir el marbre dels temples «su le cime ardui» i «ne l'ocaso roseo», el traductor, potser desorientat pels hipèrbatons, acabava col·locant-lo «Sobre las cimas del ardiente Ocaso» (9), «en les altures / del roig Ponent» (9-10). Per si el canvi espacial no fos prou eloqüent, el vers «Amb sa blancor marmòria, en les altures», tret de context,<sup>1</sup> gairebé segella la fusió de classicisme i cristianisme perseguida per l'Escola Mallorquina.

#### 2.4.2. Història d'una oda de Carducci

El solleric «Almanac de les Lletres» (1921-1936) venia a ser l'equivalent mallorquí de les revistes barcelonines on conflüen la plana major noucentista i les diverses generacions de l'Escola Mallorquina. En la producció poètica original hi persisteix i predomina el substrat popular —fins i tot en poetes que han traduït Carducci— i la bucòlica paisatgística al costat del filó franciscà o marià. En les traduccions es manté el doble interès per llatins i pels contemporanis. Entre els italians: Petrarca, Pascoli i Leopardi. A banda d'un parell de referències en sengles articles de Gabriel Alomar,<sup>2</sup> l'única aportació de la revista a la recepció de Carducci és, el primer any, el 1921, la *Història d'una oda de Carducci* de Joan Alcover,<sup>3</sup> que més endavant van reproduir «La Veu de Catalunya» i el setmanari «Sóller». Única però molt rellevant, perquè ben pocs articles monogràfics sobre Carducci s'han produït a casa nostra, i ben pocs sobre autors estrangers en comptabilitzem dins el corpus alcoverià.<sup>4</sup> Ara bé, rellevant amb relació al Carducci polític, no al Carducci poeta, al qual és dedicat pràcticament —com hem dit— un sol paràgraf, el sisè.

Tota una part de la producció poètica d'Alcover explora la narració en vers, en forma d'apòleg o de llegenda, portadora d'un humorisme amable i indulgent i d'una moral burgesa i conservadora, a més de cristiana. Hi són atacades la cobdícia, l'avarícia, la maldiença, el ressentiment, l'orgull ferit, l'oci, determinades tendències literàries com la literatura satírica o l'antirealisme; i hi són propugnats el conformisme, la prudència, la desconfiança en el seu vessant més pragmàtic, un concepte restrictiu de la llibertat, l'elogi del dolor... Tot i els seus inicis com a poeta galant<sup>5</sup> i la petita dosi de picantor que sempre acompanyarà la seva ironia, ben aviat trobem Alcover criticant promiscuïtats horacianes,<sup>6</sup> preocupant-se per allò que convé o no convé<sup>7</sup> i encarant el tema del festeig cap a l'altar.<sup>8</sup> «Prefiero [...] al genio audaz, la tímida virtud», llegim a la primera de les epigramàtiques *Hojas al viento*:<sup>9</sup> tota una declaració de principis que complementariem amb la figura de l'ermità captaire que va pels pobles demanant a la gent «noves / de llurs tribulacions i llurs ventures».<sup>10</sup> Gust per la quotidianitat, doncs, que condueix sovint al quadre de costums («Allí la vida / pasa»),<sup>11</sup> i gust per l'«anecdòtila»,<sup>1</sup> per l'estudi de 'casos' que fan palesa la complexitat de

<sup>1</sup> En la relació entre sintaxi mètrica i sintaxi de la frase, Alcover sovint té la mestria d'escriure versos que tots sols admeten una lectura o una quasilectura en sentit absolut i als quals els versos següents donen, en canvi, un sentit relatiu: «Llavors ma joventut volà de pressa / de la roca insular per a confondre's / dintre del bull de la ciutat sonora» (*L'espurna*, dins *Cap al tard*, a *Obres completes*, citat, p. 51).

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 122n i 216.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 183-185.

<sup>4</sup> *L'art segons Tolstoi*, *La juventud de Mistral* i la ressenya de la traducció d'*Els promesos* de Maria Antònia Salvà (*Obres completes*, citat, pp. 254-266, 587-596 i 336-338).

<sup>5</sup> *Décimas en desagravio a una Laura* (*ibid.*, pp. 529-531).

<sup>6</sup> *Unidad en la variedad*, de la primera edició de *Poesías* (*ibid.*, p. 364).

<sup>7</sup> *Travesía*, de la primera edició de *Poesías* (*ibid.*, p. 388).

<sup>8</sup> *Idilio de primavera*, de *Nuevas poesías* (*ibid.*, p. 434).

<sup>9</sup> *A Poesías*, primera edició (*ibid.*, p. 381).

<sup>10</sup> *L'ermità qui capta*, de *Cap al tard* (*ibid.*, p. 8).

<sup>11</sup> *Noche de reyes*, VII, de *Poemas y armonías* (*ibid.*, p. 448).

la natura humana i s'aturen en la paradoxa. Un d'aquests 'casos' ve a ser, per a Alcover, el de la relació de Carducci amb la reina Margarida, que decideix de narrar no en vers, sinó en prosa.

La reina recita un dia a un diputat amic de Carducci els versos finals de l'oda *Alla Vittoria* abans de proposar-li la concessió al professor de Bolonya de la Creu del Mèrit Civil de Savoia. Aquest, altres diputats i el mateix primer ministre miren de convèncer Carducci d'acceptar-la, i la proposta efectivament es fa oficial. Ell, però, la refusa. Un cert remordiment per la ingratitud demostrada i la visita de la reina a Bolonya enmig de l'entusiasme popular empenyen al cap de poc el poeta a escriure l'oda *Alla Regina d'Italia*. Aquesta és la seqüència dels esdeveniments, que Alcover narra amb profusió de detalls, traduint o parafrasejant la relació que n'havia fet el mateix Carducci a l'article *Eterno femminino regale*<sup>2</sup> i afegint-hi els seus comentaris, tal com feia en les faules o apòlegs en vers. La tesi ens la procuren l'*incipit* i la cloenda: no té gaire mèrit aconseguir els elogis d'un poeta de cort, però sí d'un poeta enemic, que és el que va aconseguir Margarida de Savoia amb Carducci, neutralitzant-lo així com a adversari polític. Se li ha retret a Alcover una tendència magnètica i obsessiva cap al centre moderat, cap a l'equilibri entre extrems, i també en aquesta prosa la polèmica sobre l'oda és afrontada amb una ironia amable i amb una aparent equidistància (respecte a la reina i a Carducci, respecte a republicans i a monàrquics) molt característiques del seu tarannà i del de tota l'Escola Mallorquina. L'últim paràgraf conté, sobretot, frases d'una ambigüitat molt remarcable. Ben llegida, però, no hi ha dubte que l'admiració és més per a la reina que no per a un Carducci fatalment tenallat entre la coherència política, d'una banda, i les bones maneres i la complaença davant els afalacs, de l'altra, fins al punt que les segones li fan sacrificar irremissiblement la primera. La minuciositat del relat serveix per a anar perfilant les oscil·lacions, els conflictes d'un gran home, però també d'un home corrent amb les seves contradiccions, i d'un pobre home —gairebé afegiríem— per damunt del qual s'erigeix una gran dona, una dona més gran que ell, ni corrent ni pobra ni contradictòria, culta i intel·ligent, d'una intel·ligència que es té cura de no qualificar ni d'astuta ni de manipuladora: el terme més negatiu és «s'enginyés», i d'antuvi es deixa clar que l'admiració pel poeta era sincera i «desinteressada».

Alhora que subratlla el conflicte interior, la minuciositat narrativa treu ferro al conflicte exterior. Això darrer ja ho fa Carducci en el seu article: la reina, el primer ministre, els diputats i el poeta no protagonitzen cap confrontació; tot es desenvolupa en el marc d'una polidesa exquisida. Ara bé, no falten, en el text d'autodefensa, moments en què el lleó entra a fer consideracions polítiques: parla sempre des d'una gran seguretat en si mateix, es declara republicà, i el seu argument principal és negar que hi hagi cap contradicció entre la seva militància i el fet de retre homenatge a la reina. El conflicte interior és Alcover el qui el llegeix entre línies. No som, a la seva prosa, davant d'un Carducci de partit, sinó davant d'un Carducci que vol complaure tothom: aquesta és la seva grandesa i la seva fatalitat. Entre d'altres elements funcionals a la seva lectura particular dels fets, el mallorquí sí que manté, d'*Eterno femminino regale*, la recança que li fa al poeta haver de semblar desagratit, els termes no tant de convicció com d'inconveniència amb què refusa la Creu<sup>3</sup> i l'emoció que sent davant l'entusiasme popular, entusiasme que no s'havia produït en l'anterior visita monàrquica, cosa que permet de mostrar un Carducci gairebé tan convertit com els obrers que acompanyen les dones i la mainada en l'aclamació dels sobirans.

A l'hora de triar unes quantes estrofes il·lustratives de l'oda, Alcover es decanta per la primera, la vuitena i la novena (vv. 1-4 i 29-36). Salta el flashback històric i el llarg símil amb l'estel del vespre (vv. 5-28) per tal d'anar directament de l'*incipit* fins a les dues estrofes més realistes, aquelles que es poden associar a la visita a Bolonya i que segellen la comunió entre la sobirana i el poble, el poble enmig del qual era el poeta. On són, doncs, els republicans? Se sobreentén, sobretot en Alcover, que són ells l'obstacle perquè Carducci accepti la Creu. Són

---

<sup>1</sup> *Notas a las poesías castellanas (ibid., p. 552).*

<sup>2</sup> *Prose*, edició a cura de Giovanni Falaschi, Milà, Garzanti, 1999, pp. 445-460. L'article va ser escrit el 1881 i publicat el 1882.

<sup>3</sup> En Carducci: «Io risposi: ci pensassero su dell'altro, e vedrebbero che sí per me sí per loro il meglio sarebbe non ne far nulla» (*ibid.*, p. 448). En Alcover: «reflexionant un poc, veurien que era preferible deixar-ho córrer». I més endavant: «Seengué en el cas de refusar».

esmentats a la cloenda, per certificar la derrota que han patit amb la deserció efectiva de Carducci, i tres paràgrafs més amunt, en el punt en què són reproduïdes, de la prosa carducciana, les reaccions que provocà l'oda a la reina en personalitats de diferent signe polític, una bona ocasió per a prendre les distàncies d'opinions d'extrema dreta i d'extrema esquerra. Tampoc no són desdenyades les paraules de menyspreu carduccianes envers determinades mostres d'ignorància de la «vil multitud», és a dir, la posició ambivalent del poeta davant les masses, ni la diferència que subratlla *Eterno femmino regale* entre l'ambient del carrer i el del palau, on té lloc la trobada entre Carducci i la reina, una reina aquí més rígida i més digna, que sap adaptar-se al que requereix cada situació.

No caldrà recordar que Alcover havia exercit una breu activitat política al costat del seu amic Maura, i que al final de la seva vida va acostar-se a les posicions de la Lliga. La problemàtica social no és absent de la seva producció poètica, però es dilueix en el somni, en els sentiments o en l'ambigüitat. Ho exemplifiquen els records del temps en què no hi havia propietat privada ni —per tant— egoisme,<sup>1</sup> l'elogi de «la cena sabrosíssima del pobre» i els efectes positius de la gana,<sup>2</sup> o els poemes escrits amb motiu de visites reials a Mallorca, en els quals s'insinua alguna nota de denúncia social finalment ofegada per un confús relativisme.<sup>3</sup> No és desmentida la imatge fabulosa del rei, tot altivesa i generositat, que es fabriquen, en la llunyania, els dos porquerols d'*El rei*,<sup>4</sup> mentre per la seva part la *Micol* dels *Poemes bíblics* comet l'error de ser incapaç d'entendre que el seu marit, el rei David, fidel als seus orígens i a la humilitat prescrita per Déu, es barregi i balli amb la gent del poble.<sup>5</sup> Si pensem en els oxímorons que s'esforça a traduir o pseudotraduir el comentarista per descriure el comportament de la reina Margarida («bondat digna», «elegància simple i verament règia», «estatuària» i «modèstia»), conclourem que Alcover va incidir diverses vegades tant en la condició bicèfala i equilibrada —clàssica— del monarca ideal com en l'acostament entre rei i classes desfavorides. Aquest acostament, però, sempre va tenir lloc en un marc festiu o fantàstic, és a dir, idíl·lic, tal com l'havia presentat efectivament Carducci en l'oda *Alla Regina d'Italia*.

En canvi, el Carducci de l'himne *A Satana* podria ser desautoritzat veladament en un poema com *Bienaventurados los humildes*,<sup>6</sup> elogi cristià de la virtut i la humilitat amb motiu de la festivitat d'un sant, la qual —es remarca— no celebra cap victòria guerrera ni cap «conquesta de la fuerza humana / que, perforando montes, / a los pueblos hermana» (vv. 20-22), amb una clara referència al ferrocarril. Aquí és, doncs, un sant el que «triumfa de las tinieblas de los siglos», com una violeta l'olor de la qual «por todo el haz del mundo se dilata» (vv. 32-35), com una «alondra mística» que vola cap allà on mai no podran arribar els «soberbios / titanes de la humana inteligencia» (vv. 68-72), perquè només la virtut «consigue penetrar en lo recóndito / del alma de los pueblos» (v. 37). La profunditat, encara més que el vol o la posició ascendent, s'endú les preferències d'Alcover pel que fa a la semiòtica de l'espai, tal com demostra la recurrència en la seva obra de les imatges de la caverna, de l'abisme, de sintagmes com «fondo inexplorado» o «vacío inexplorable», dels adjectius «profundo», «hondo», «recóndito», «arcano»...<sup>7</sup> L'ermità de *Cap al tard* marca les distàncies respecte als «viatgers» o a «l'home savi» —i podríem afegir respecte a Carducci— no conformant-se amb la contemplació dels «amples horitzons de la muntanya» i posant en marxa una recerca perceptiva alhora simbolista i cristiana: «Sota aquells horitzons, altres més íntims / atreuen l'esperit».<sup>8</sup> Si en aquest punt Alcover es dona la mà amb Costa contra el poeta italià, en el tema de l'heroisme, en canvi, Alcover més aviat es queda sol contra les *Horacianes* i les *Odi barbàres*, car ben poques vegades es deixa enlluernar pel *pathos* èpic i exhibeix molt més sovint un esperit antibel·licista.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> *Henoc*, de *Poemes bíblics (Obres completes)*, citat, pp. 73-74).

<sup>2</sup> *En la costa*, de *Nuevas poesías (ibid.)*, pp. 416-417).

<sup>3</sup> *El sepulcro*, V, de *Poesías (ibid.)*, pp. 366-369).

<sup>4</sup> De *Cap al tard (ibid.)*, pp. 14-15).

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 91-93.

<sup>6</sup> De *Nuevas poesías (ibid.)*, pp. 407-409).

<sup>7</sup> *Ibid.*, cf. especialment pp. 366-373, 403, 413-414, 419, 526.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 8-9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 47-49, 89-91, 406, 498-504, 541-547.



## 2.5. LA SEGONA I LA TERCERA GENERACIONS DE L'ESCOLA MALLORQUINA

### 2.5.1. Miquel Ferrà

Miquel Ferrà (1885-1947), autor d'una obra poètica curta, és recordat per la seva integritat política i pel lideratge que exercí sobre l'Escola mitjançant un activisme cultural que desenvolupà com a prologuista, curador d'edicions, cronista periodístic, articulista o —simplement— amic i assessor. Trobem col·laboracions seves en nombrosíssims mitjans de l'època, tant catalans com mallorquins, en alguns dels quals va tenir un paper molt rellevant, com en «Mitjorn» (1906-1907), que fundà i dirigí, o en una efímera revista filoitaliana de Vilanova i la Geltrú, «Themis» (1915-1916), impulsora de relacions amb Itàlia en els anys de la gran guerra. El 1920 publicà *Les muses amigues*, un recull de 24 traduccions poètiques. Moréas, Carducci i D'Annunzio hi són representats amb dos poemes cadascun; la resta només amb un: Leopardi, Gautier, Hugo, Vigny, Verlaine, Verhaeren, Moréas, Quental, Longfellow, Goethe, Mistral, Samain, Darío...<sup>1</sup> La llista dona una idea ben clara de les preferències del Ferrà poeta: romàntics, simbolistes i —diu Llompart per a Carducci i D'Annunzio— «mestres de la forma rotunda»<sup>2</sup> (cap assaig, però, de mètrica bàrbara, ni aquí ni a la producció original). Podríem afinar una mica més i parlar de romàntics, parnassians, classicistes, simbolistes de tendència decadent, modernistes i —diguem-ho així— ruralistes. Cap concessió, en canvi, al simbolisme i postsimbolisme mallormeà i a les avantguardes.

Si analitzem els autors que al llarg de dècades aniran traduint els companys d'escola de Ferrà,<sup>3</sup> poc ens apartarem d'aquesta galeria de «muses amigues». L'univers de lectures va romandre gairebé tan immutat com la collita poètica. Una de les poques excepcions, *El cementiri marí* de Miquel Forteza, publicat el 1947, desvetllà en Ferrà uns comentaris que transmeté privadament per carta a Maria Antònia Salvà i que il·lustren, fins i tot en una data tan tardana, el paper que com a orientador jugava dins l'Escola i com el jugava: «En Miquel ha traduït admirablement *Le Cimetière marin*, poema de Paul Valéry, recòndit i metafísic, que ja pertany a l'antologia universal. Però, a tu, Mistral et convé més»; «En M. Forteza ha traduït admirablement el *Cementiri marí*, de Paul Valéry, obra mestra de poesia cerebral, peça difícilíssima però molt bella dins el seu gènere, que no és el nostre».<sup>4</sup> Les coses no havien canviat gaire respecte a trenta anys enrere, quan, encoratjant la seva amiga en les tasques de traductora, Ferrà li suggeria, entre possibles autors per a traduir, Francis Jammes, Carducci i que continués amb Pascoli:

Les teves traduccions de Pascoli són exquisides. Valdria la pena que continuassis la sèrie. Per què no comanes les seves obres?

De Carducci, en podries fer també una selecció bellíssima:

*nei verdi umidi margini / la violetta odora...*

Ell era una ànima ombrívola i rebel, però amb ratxes de llum diàfana i amb recons plens de roada.<sup>5</sup>

El consell té una gran rellevància perquè és donat en un moment —en un any, fins i tot podem precisar— en què els amics noucentistes catalans marquen les distàncies respecte al poeta de la tercera Itàlia.<sup>6</sup> Només a Mallorca Carducci rep balons d'oxigen, dins un estancament general de la poètica de l'Escola que ha estat llargament lamentat per poetes i crítics mallorquins posteriors.

<sup>1</sup> *Les muses amigues. XVI traduccions en vers*, Sóller, Estampa de Marquès i Mayol, 1920, després recollit dins *Poesies completes*, pròleg de Joan Pons i Marquès, Barcelona, Editorial Selecta, 1962, pp. 19-48. Les versions carduccianes i dannunzianes han estat analitzades per Assumpta Camps, *La traducció en el Noucentisme: Miquel Ferrà*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, citat, vol. I, pp. 209-220.

<sup>2</sup> Josep Maria Llompart, *La literatura moderna a les Balears*, citat, p. 140.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 146-147, 154, 155.

<sup>4</sup> Cartes del 17 de juliol i del 3 de setembre del 1946, dins Miquel Gayà Sitjar, *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1998, pp. 293 i 295-296.

<sup>5</sup> Carta del 28 de setembre del 1916 (*ibid.*, p. 73).

<sup>6</sup> Cf. *infra*, pp. 336-339.

L'autor de les *Rime nuove* i de les *Odi barbabe* formava part d'un cànon la persistència del qual coincidia amb la resistència que la «poesia pura» trobava a les Illes i no trobava, en canvi, al Principat. Un contrapunt d'una franquesa epistolar comparable amb la de Ferrà i Salvà ens l'ofereixen, per exemple, al novembre del 1922, un López-Picó i un Carles Riba que s'esbraven contra les intervencions de Llorenç Riber i de Joan Alcover en un parell d'actes literaris recents. López-Picó se'n fa creus, que Alcover tingués el valor d'«enyorar el Rubén Darío i blasmar de la nostra poesia actual»,<sup>1</sup> i Riba contesta des de Munic:

Els mallorquins, respecte de nosaltres, els pirenaics, ho tenen malament; perquè nosaltres no estem mai satisfets del que hem produït, i ells cadascú es té per una mena de papa de la poesia. Fa molta pena, quan un ací llegeix aquests anàlisis, tan fins d'estils i de temperaments, en què cada obra és senzillament acompanyada amb ella mateixa, veure que la nostra diguem-ne crítica (aquesta crítica que naturalment prefereix sempre les còmodes perspectives, els generals panorames) remena la greixosa panxa entre tres parells de conceptes que ja no interessin a ningú: clàssic i romàntic, objectiu i subjectiu, popular i cerebral, etc. Jo mateix hi he pecat, ho confesso, però per una banda, coneixent-ho, esquinçaria les tres quartes parts de les coses escrites, i per altra banda encara em sento capaç de fer alguna cosa millor, si és que aconseguixo de no ser mandrós.<sup>2</sup>

En el cas de Carducci, els dubtes maniqueus fins i tot els continuava plantejant el satanisme, com demostren, d'una banda, la cura amb què Ferrà proposava el nom de l'escriptor italià a una poetessa d'una ortodòxia catòlica inexpugnable i, de l'altra, la decisió de la poetessa en qüestió d'ignorar el suggeriment: Maria Antònia Salvà, en efecte, sempre tan predisposada a fer cas de les indicacions del seu «Ministre Plenipotenciari»,<sup>3</sup> va continuar amb Pascoli i va traduir Jammes, però no Carducci. Als arxius de la família Salvà, dins una carpeta d'autors estrangers, trobem transcrits a mà la traducció ferrariana *Passa la meva nau...* i tres originals italians: *Il bove*, *Santa Maria degli Angeli* i *Alla Regina d'Italia*. Es va plantejar traduir-los, Maria Antònia? Els va traduir? Van ser suggerits per Ferrà? Cap dels tres textos no pertany, no cal dir-ho, al filó satànic. Dos d'ells, *Santa Maria degli Angeli* i *Alla Regina d'Italia*, gairebé semblen triats per desmentir l'ateisme i el republicanisme del 'lleó', i *Il bove* no cal dir que encara concorda més amb la poètica bucòlica salvatiana. En realitat, però, la frase de l'epistolari («era una ànima ombrívola i rebel, però amb ratxes de llum diàfana i amb recons plens de roada»), més enllà d'una *captatio benevolentiae* envers l'amiga llucmajorera, defineix l'actitud de tot el grup mallorquí, perquè, si ens podem imaginar com ella es devia esgarrifar en sentir el nom de Carducci, el mateix Ferrà, que potser n'era el representant menys conservador, no deixava de tenir profundes conviccions religioses i de situar-se, en política, com a màxim, en un centre esquerra. Les versions carduccianes de Joan Lluís Estelrich, Joan Alcover, Miquel Ferrà, Miquel Forteza, Guillem Colom i Joan Pons i Marquès busquen majoritàriament aquelles «ratxes de llum diàfana» i aquells «recons plens de roada». Ferrà cita de memòria (s'equivoca en la preposició, que no és «nei» sinó «Da i») l'*incipit* de *Primavera classica*, el poema que celebra la bellesa de l'estimada per damunt de la de la nova estació, un dels que dins l'*Antologia de poetas líricos italianos* d'Estelrich obria la tria primaveral que en bona part delimita el Carducci mallorquí.<sup>4</sup>

Una ratxa de sol diàfan enceta la *Visione*, poema LX de *Rime nuove*,<sup>5</sup> de la mateixa manera que il·luminava la *Fantasia* carducciana, de la qual ve a ser un perfecte complement: allí a l'hora de la posta, aquí a l'alba, la claror i l'ambient serè dibuixen un paisatge a la frontera entre la realitat i la irrealitat, revelació d'un món ideal identificat amb una illa verda que enmig del mar en calma participa d'un clima primaveral.

Sonet de dobles pentasíl·labs amb rima encadenada als quartets i CDECDE als tercets, Ferrà en respecta plenament l'esquema mètric, augmentant el percentatge de finals aguts i no apartant-se gaire de la literalitat. L'estrofa més manipulada és la primera, on el sol perd força: desapareix del

<sup>1</sup> Osvald Cardona, *Epistolari J.M. López-Picó – Carles Riba*, Barcelona, Editorial Barcino, 1976, pp. 201-202.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>3</sup> Carta de data 22/05/1941, dins Miquel Gayà Sitjar, *Epistolari de Maria Antònia Salvà a Miquel Ferrà*, edició a cura de Francesc Lladó i Rotger, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 2006, p. 254.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 32-34.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 284.

quart vers i als dos primers rep els adjectius «càndid» i «hivernal»; al segon, el verb «vincea» és estereotipat en «sorgia». Al text original «invernale» complementa «ciel», de manera que el «sole tardo» pràcticament es pot dir que venç una resistència doble, la del cel hivernal i la de les «caligini scialbe», resistència que al text d'arribada ni és doble ni és resistència, sobretot a la darrera versió, en què «esqueixades boires» s'empobreix en «clares boires»: «clares» s'acosta més al sentit de «scialbe», però no en recull el to apagat, i almenys «esqueixades» compensava en part la pèrdua de «vincea», mentre que ara gairebé són més clares les boires que el sol. En el conjunt del text, la feblesa solar no es pot considerar contraproductiu, car «mite fulgore» (9) i «pallida serenità» (14) la subratllen als tercets: diguem que Ferrà, davant la victòria d'un sol suau, opta per accentuar la suavitat en detriment de la victòria. Carducci estableix al primer quartet un contrast extern entre sol i cel-boires, i serà als tercets que fusionarà els dos elements antitètics; Ferrà ja anticipa el contrast intern al primer quartet, on el sol és hivernal i les boires són clares, demostrant que era aquesta semàntica intermèdia i en un cert sentit oximòrica allò que més li interessava del text: una semàntica que col·locava la placidesa en l'equidistància dels extrems però que també la banyava d'un sentiment d'incrèdula i de debilitat.

La traducció del primer quartet tendeix, alhora, a potenciar, en comptes de la victòria del sol, la semiòtica d'un despertar primaveral, amb un «sorgia» (2) en rima amb «deixondia» (4) i amb una solució enginyosa, a la primera versió, per al terme italià «novale» (3), relatiu a un camp conreat per primer cop, o per primer cop després d'una temporada de repòs: «germinal», és a dir, el mes del calendari republicà que va del 21 de març al 19 d'abril, mot que no indica certament cap mena de camp, però que al·ludeix al mes de la germinació i, per tant, servia d'equivalent per al lexema 'nov-' del terme original.<sup>1</sup> A la versió de *Les muses amigues*, Ferrà ens demostra, en canvi, que ha descobert la possibilitat de ser literal, car escriu «la noval», substituïda a les *Poesies completes* per «la marjal», que sí que és un tros de conreu, però ja té un altre lexema completament diferent. Les dues variants més importants que presenta la història textual de la *Visió*, «clares» per «esqueixades» i «la marjal» per «germinal», recuperen, doncs, l'àmbit semàntic del terme traduït (color, terreny) a costa d'altres semes poèticament més rellevants en aquell terme («novale») o en el context («vincea»). En rellegir la traducció, el traductor devia pensar que s'havia allunyat massa de l'original i que bé podia trobar solucions menys agosarades, que van acabar essent més empobridores. Pel que fa a la lliçó «la marjal», sospitem que no és d'autor, sinó dels curadors de les *Poesies completes*, que no van voler transigir amb un «noval» al femení.

També preferible, al primer tercet, «veia una dolça primera edat» al definitiu «veia ma dolça primera edat», per bé que aquí potser es va produir alguna errata per part de l'autor o dels editors. Un dels mèrits del poema de Carducci és que en cap moment no hi és explicitada una primera persona; certament, l'opció més versemblant és atribuir l'ànima, el cor i l'edat al 'jo' del poeta, però el fet que aquest 'jo' sigui el·líptic permet d'eixamplar el camp de lectura: entre d'altres possibilitats interpretatives, queda oberta la d'una «prima età» de la humanitat, per exemple. Si és realment una variant d'autor, el possessiu denotaria —també— una lectura més superficial que la que va dictar la primera redacció, lectura que en aquest punt havia donat lloc a un article indefinit que no tancava cap porta. La resta de la frase, de tota manera, ja escatimava protagonisme a la visió, com n'hi havia escatimat al sol al començament del sonet: al text original, al cor se li apareixia la visió de la mateixa manera que, a l'*incipit*, el sol irrompia en el paisatge; al sonet de Ferrà és el cor el que veu la visió, que queda més subjectivada, també en part per influència dels usos gastats de 'veure' en l'accepció d'impressió, opinió, punt de vista. Al cap i a la fi, Carducci jugava subtilment amb els valors real i retòric de l'imperfet, sobretot quan hi conjugava verbs eminentment perfectius com «vincea» i «riaffacciavasi», més perfectius i menys convencionals —sens dubte— que «sorgia» i «veia».

---

<sup>1</sup> Potser el traductor va tenir present el vers «l'extàtica visió d'incògnits Germinals» que clou el sonet alexandri *Hoc erat in votis* de Gabriel Alomar (*La columna de foc*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1973<sup>2</sup>, p. 45). Recordem també *Oració de tardor*, de Guillem Colom: «fes que hi germini la petita / bruia vital del pensament» (*Juvenilia*, Sóller, Mestres Impressors Marquès i Mayol, 1918, p. 123).

Les modificacions introduïdes al vers 11 són pràcticament les úniques que tenen lloc als tercets, molt literals. No gaires no se'n registren tampoc al segon quartet, sobretot canvis d'ordre, de resultes dels quals es produeix l'eliminació de l'encavalcament dels versos 7-8, tot un indicatiu de conservadorisme —també és suprimit el dels versos 1-2— en un text que segurament també havia estat triat, en part, pel seu voltatge retòric baix. A banda dels canvis d'ordre, l'adjectiu «nitido» esdevé «fresca», aplicat a l'ona, no pas al riu,<sup>1</sup> i «un'idea» es transforma en «l'ideal», per força de rima, però no sense conseqüències: «un'idea» pot ser simplement —com suggereixen els exegetes—<sup>2</sup> un record, una imatge; «l'ideal», en canvi, comporta sublimació i perfecció. En el vessant filosòfic, el terme «idea» es carrega de ressons més aviat platònics; «ideal» remet més aviat al sentiment de la *Sehnsucht* alemanya, el qual —com el mateix terme «ideal»—, tot i que no és absent de Carducci (*A Giuseppe Garibaldi*, 44), desplega una presència molt més àmplia i definitiva en l'Escola Mallorquina. Ferrà, en resum, desplaça lleugerament una objectivació platònica cap a una subjectivació idealista, i encara podríem anar més enllà si entenguéssim el terme en qüestió com «tot ideal que acosta a Déu».<sup>3</sup>

Abans de ser incorporada al volum *Les muses amigues*, la *Visió* havia estat publicada a l'«Almanac de la Poesia» del 1917. Obsequi anual de la Impremta (després editorial) Altés «als seus clients i amics» durant un llarg període que va del 1914 al 1936, l'Almanac va fer aquest any en concret una excepció al costum d'aplegar o només producció original o una barreja d'originals i traduccions i es compongué d'un volum sencer de traduccions poètiques obra d'un ampli estol de modernistes, noucentistes i mallorquins, algunes clàssiques (un Píndar de Riba, un Horaci d'Alomar, un Virgili de Riber), però la majoria de llengües modernes, entre les quals l'italià: Montoliu tradueix un sonet de Dante, Alexandre Plana un poema de Boiardo, Sagarra un diàleg de Leopardi, Guerau de Liost un himne sacre de Manzoni, Ferrà la *Visió* carducciana, Maria Antònia Salvà la *Cançó de noces* de Pascoli i Ventura Gassol una *Romança* de D'Annunzio. Va ser l'única nota carducciana de tota la història de l'Almanac, de la mateixa manera que *Passa la meva nau...* ho va ser de la revista «Ofrena» (1916-1918), on es va publicar —al segon número— al desembre del 1916.<sup>4</sup> Totes dues publicacions, barcelonines, són perfectes continuadores de la «Catalunya» del 1903-1905 en la potenciació de la fraternitat catalanomallorquina, en les dosis de mistralisme i horacianisme i en la presència destacada, entre els seus col·laboradors, d'un bon nombre de preveres. Se'ls podria suposar, tant pel cantó noucentista com pel cantó cristià, un cert anticarduccianisme apriorístic que ajudaria a explicar la baixa presència del 'lleó' bolonyès, detectable ja —però— en tota la premsa d'aquests anys. La iniciativa de Ferrà agafa així una especial significació, car representa, d'una banda, la línia menys dura del Noucentisme catòlic, no gens predisposada a acceptar ostracismes simplistes, i, de l'altra, la fidelitat als models heretats de la generació anterior. Aquesta actitud ideològicament liberal i estèticament conservadora l'acosta a Carducci i garanteix al poeta italià una vida literària en el si de la nova generació de l'Escola Mallorquina sobre la qual Ferrà té una gran ascendència, mentre a Catalunya els prejudicis i la recerca de nous models es conjuguen per a marginar-lo.

Sorpren, tanmateix, que Ferrà triés, i que triés per a «Ofrena», *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* (*Juvenilia*, llibre III). Carducci hi fa un veritable *rimaneggiamento* del poema CLXXXIX del *Canzoniere* de Petrarca, en el qual l'al·legoria de la nau enmig de la tempesta defineix un estat de pecat i de desesperació, un 'jo' sacsejat per sentiments en contrast. El sonet de *Juvenilia* en recupera, del petrarquesc, el dolor i la desesperació, les esperances perdudes, el plor, però no l'«error»; i el qui governa la nau no és el «nemico mio», el diable dominador i pernicios, sinó el «genio mio» que reacciona davant l'adversitat i crida la tripulació (el mateix 'jo') a continuar endavant i a no donar-se per vençuda. Seríem, doncs, en el carduccianisme de les *Horacianes* i en el deixant d'*El pi de Formentor*, caracteritzats per l'acció de la força heroica contra el defalliment.

<sup>1</sup> «Un subtil estrement, / qui corria en fresques ones» havia escrit Ferrà el 1907 al poema *Diumenges primaverals*, vv. 9-10 (*Poesies completes*, citat, p. 66).

<sup>2</sup> Mario Rettori, *op. cit.*, p. 306; Guido Davico Bonino, *op. cit.*, p. 172; Marina Salvini, *op. cit.*, p. 373.

<sup>3</sup> *Darrer full*, v. 8 (Miquel Ferrà, *Poesies completes*, citat, p. 161).

<sup>4</sup> També la reproduí «Catalana», l'agost del 1918. Cf. *Corpus Documental*, p. 243.

Allò que fa estranya la tria és, però, el final, en què l'encoratjament a perseverar posa com a fita l'oblit i la mort: més que un heroisme contra la desesperació, és un heroisme en la desesperació, no explícitament anticristià, però implícitament negador de tota perspectiva eterna.

La mètrica de la traducció reproduïx la del text carduccià, tot i que per aconseguir-ho Ferrà aquí no ha pogut ser tan literal i ha hagut de treballar més que a *Visió*. Al primer quartet fa tres versos literals, però a dos d'ells els ha de canviar la paraula en rima, «tenebrosa» per a «procellosa» (2) i «vibrant» per a «lo schianto» (4). Al vers tercer, de les tres frases breus, «E la involge e la batte, e mai non posa», només en tradueix una, «i arreu l'envolta», i sintetitza les altres dues en un sintagma, «en lluita perfidiosa» (en la versió final «en lluita rancuniosa»). Al segon quartet modifica la sintaxi del vers 6: a l'original els records giren la cara cap a la costa; a la traducció la que es gira cap a la costa és la cara dels records. Tot seguit no entén correctament el mot «vista», que significa aspecte, i li dóna un sentit actiu de «contemplant», alhora que «faticosa» esdevé adjectiu de «speranze». El participi «vinte» i el verb principal «s'abaton» s'intercanvien els papers, mentre que el participi final «infranto» se substantivitza en «estelles». Ferrà ha mirat de mantenir tots els termes a base de transposicions, amb habilitat, però amb molts forçaments i friccions de sentit. Ben al contrari, al primer tercet, concedint-se —excepcionalment— molta més llibertat, afegeix «esquerp», substitueix «guarda il cielo ed il mare» per «alçant dins la tempesta» i elimina «de' venti» a favor d'un verb nou, «bressa», que li és imposat per la rima. Al segon tercet no fa la repetició de «Voghiam, voghiamo», cosa que li permet d'allargar el vers original «al nubiloso porto de l'oblio» (13) en «al port / on dorm l'oblit entre la boira espessa» (12-13).

En conjunt, la traducció redueix els contrapunts retòrics i sintàctics gràcies als quals el text original ha adquirit —o va adquirir— una certa notorietat. A *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* hi comptem deu verbs principals i set conjuncions copulatives; a *Passa la meva nau, sola, entre el plant...* sis verbs principals, cinc de subordinats i només dues conjuncions copulatives, una de sola a la versió final, on «i es rendeix» esdevé, potser per iniciativa d'un corrector, «mentre es ret» (7). Només el vuitè vers fa una variació ràpida en un seguit de clàusules massa monòton, mentre que al text italià el polisíndeton dels versos 3 i 10 marca un canvi de ritme sintàctic tant respecte al vers anterior, continu, com respecte al doble sintagma del vers posterior, i la darrera estrofa recolza tota la seva força en la repetició del «Voghiam» i en el paral·lelisme sintàctic dels dos versos següents. A més a més, Ferrà, com ja havia fet a *Visió*, suprimeix en aquest cas l'únic encavalcament del text de partença (7-8).

El llenguatge relatiu a la tempesta perd, en el transvasament al català, una mica de contundència, arran no sols de la tria lèxica, sinó també de la renúncia a participis. Compari's, als quartets, la sèrie «batte»-«schianto»-«vinte»-«s'abaton»-«infranto» amb «lluita perfidiosa»-«vibrant»-«es rendeix»-«penja»-«estelles»; i encara més clarament atenuen l'acció els verbs incorporats «contemplant» (8) i «bressa» (11). Al primer quartet «lluita perfidiosa» condensa en una fórmula abstracta allò que l'original mostra en termes ben plàstics. Al segon quartet Ferrà atura la lluita en la contemplació de la derrota, perquè tot seguit al tercet el geni es drexi, és a dir, resorgeixi. En Carducci el contrast entre les esperances abatudes i el geni dret no implica una successió temporal: les esperances «s'abaton» mentre el geni «dritto [...] guarda», és a dir, es manté dret. En Ferrà les esperances «es rendeixen» i contempen la derrota, llavors el geni es dreça. Que al traductor li interessava subratllar més el gest èpic del «genio mio» que no la força de la tempesta ja s'intuïa al primer quartet, on el terme «lluita» atorgava almenys potencialment un protagonisme actiu a la nau, que en el text original només feia funció de víctima. Però sobretot es fa palès, és clar, en aquest primer tercet, on és rebutjat el verb «guarda» a favor d'un redundat «es dreça, alçant». Ferrà s'ha estimat més reservar el 'mirar' a la derrota i aquí, en canvi, remarcar una acció més enèrgica. Potser si el poeta italià li hagués dit, com Costa i Llobera, «domina les muntanyes i aguaita l'infinit»<sup>1</sup> s'hi hauria mostrat més receptiu, però «guarda il cielo ed il mare» li va semblar, a ell que no acostumava a prendre decisions tan dràstiques, perfectament sobrer. Hipercorregeix Carducci imprimint a l'estrofa el *plus* de virilitat que se li hauria suposat a Carducci.

---

<sup>1</sup> *El pi de Formentor*, 22.

Fins i tot l'afegitó d'un estrany «esquerp» agafa tot el seu sentit si el col·loquem en el camp d'«aspra i ferrenya»,<sup>1</sup> de 'bàrbar', de rebel. El geni esquerp alça «dins la tempesta un cant més fort», supera l'enemic.

Ara bé, el 'jo' del sonet carduccià no és un 'jo' que venci l'enemic: mira el cel i el mar no amb els ulls del dominador o del qui vol anar més enllà, sinó del qui té al davant un adversari invencible, del qui afronta les tempestes de la vida sabedor que no hi ha cap altre port que no sigui la mort. Allò que fa heroicament és afrontar aquest destí de mort: és, en definitiva, un Petrarca filtrat per Leopardi. No canta més fort, adequa el seu cant al xiular ensordidor dels elements, un xiular («cigolio») que Ferrà esmorteeix en un humanitzat «gemegar» abans d'introduir l'endolcidor «bressa» (11). Carducci tendeix a igualar les forces, a respondre a la força dels elements amb la força del 'jo' tot conjugant-les; Ferrà rebaixa o desenfoca la força dels elements tant abans com després dels versos 9-10, versos en què magnifica, en canvi, l'acció del «genio mio». Al vers 11, de fet, elimina l'element, els «venti», i reté les «antenne», que formen part de la nau, és a dir, del 'jo'. Aquest «gemegar de les antenes» s'arreglera, doncs, amb la «cara llagrimosa» i l'«esperança fadigosa» del segon quartet, ignorant la unió proposada per Carducci de vents, antenes i «genio» en un sol cant-«cigolio» i fent, amb el verb «bressa», que el cant del «genio» tingui un efecte consolador sobre la nau i contra la tempesta, sobretot si entenem que el subjecte —ambigu— de «bressa» és «cant».

Ferrà, en definitiva, havia triat un sonet on la victòria era la mort, escrit per un Carducci ombrívol i diabòlic, gairebé autodestructor, alhora heroic i desesperat en el seu materialisme. Ell, però, allò que en valorava era l'actitud heroica de resistència i de superació, i va tendir, doncs, a minimitzar la part d'ombra, a afeblir les forces destructores de la natura i a desdenyar la comunió que estableix el 'jo' amb aquelles forces per presentar-lo, en canvi, com un vencedor que en pal·lia els efectes. Ho va fer, a més a més, amb un tractament del temps que transforma l'acte de resistència en un ressorgir, d'acord amb una temàtica obsessiva de la seva tradició literària, temàtica que —diguem-ho de passada— formava part dels tòpics del carduccianisme en allò que tenia de celebració del Risorgimento i que com a tal ja havia actuat sobre les *Horacianes*. Gairebé suggeriríem un ús antisatànic i antimaterialista del «Materia, inalzati» de l'himne *A Satana* (167), en tant que satanitzada ho és, si de cas, la tempesta mitjançant els adjectius «tenebrosa» i «perfidiosa» del primer quartet, que recuperen alguns ressons morals del sonet petrarquesc de referència i que la converteixen en el malvat dels dos combatents en lluita.

L'estrofa més compromesa, però, des del punt de vista religiós, era la darrera. La professionalitat del traductor l'obliga a ser estrictament literal al vers de cloenda, però no —com hem vist— als dos anteriors. Definir la mort «nubiloso porto de l'oblio» deixava ben al descobert el materialisme, així que Ferrà lleva ferro al sintagma definint-la «port / on dorm l'oblit entre la boira espessa». Si al vers 11 censurava el vent xiulador, element atmosfèric portador d'estridència, aquí introdueix la boira, element de misteri, amb el qual amplifica l'adjectiu «nubiloso» en «boira espessa» i, posant-li al costat «dorm», el desvincula de la bateria semàntica de la tempesta. L'altra amplificació és la que afecta el contundent sintagma «de l'oblio», que identificava mort i oblit i que a la traducció és desplegat en un complement de lloc, «on dorm l'oblit»: fonamental la introducció de «dorm», perquè, d'una banda, enllaça amb «bressa» i reforça així un camp semàntic de l'apaivagament en cap moment explícit al text original, i, de l'altra, perquè si és l'oblit el que dorm això vol dir que es pot despertar. Llegint l'estrofa des d'aquesta perspectiva, el color «blanca» del vers final fins i tot podria perdre el seu sentit espectral per a agafar-lo místic. No és la lectura més versemblant, però el fet que sigui una lectura possible crea ambigüitat allí on no n'hi havia, o allí on n'hi havia ben poca. El lector d'«Ofrena» devia quedar desconcertat, però el *shock* era menor que no si hagués llegit el sonet de Carducci, del qual rebia una versió orientada que podia ser-li més afí a ell i al mateix traductor.

Pel que fa al traductor, és interessant de recordar que el 1906 havia escrit cinc quartetes octosil·làbiques, *Spiritus procellarum*, en què la tempesta es feia portadora de l'esperit diví. Al

---

<sup>1</sup> *A Horaci*, 9.

segon vers la paraula en rima coincidia amb la de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*, al costat del terme amb el qual aquella paraula en rima acabaria essent transvasada a la traducció: «Sacre esperit d'horror, voltat / de les tenebres procel·loses, / que les muntanyes silencioses / del teu misteri has ombrejat». Aquí no és un 'jo' en perill el que es troba envoltat per la tenebra, sinó el mateix esperit del fenomen natural, ajudat per altres fenòmens naturals amb els quals articula una al·legoria de la tempesta com a manifestació del poder i la magnificència de Déu: «Per missatgers tens els oratges / i tens per trono el nuvolat» (vv. 13-14). El 'jo' apareix només a la cloenda, no pas per alçar-se al nivell o per damunt del nivell de la tempesta, sinó per retre-li homenatge des de la inferioritat: «Quan tot de por sia callat, / que arribaràs en la tempesta, / abaixaré ma feble testa / fins a la terra prosternat!»<sup>1</sup> Si hem de fer cas de la data, Ferrà tenia tot just vint-i-un anys. Ja coneixia el sonet de Carducci? Podem llegir les quartetes com una rèplica cristiana del sonet? O bé les coincidències són casuals i van determinar, a posteriori, l'interès de Ferrà pel poema de *Juvenilia*? Semblaria irrefutable que la composició d'un text va actuar sobre la tria de l'altre o a l'inrevés. Però encara es planteja una altra pregunta: per què *Spiritus procellarum* no va ser inclòs pel poeta en cap dels seus reculls i va romandre en un calaix fins que Pons i Marquès el va desenterrar el 1962 per a l'apèndix de les *Poesies completes*? Per un excés de participis en rima? O perquè dibuixava un Déu massa fosc? Ferrà va tenir por que es pogués entendre que aquest Altíssim i aquesta «eterna Majestat» no eren prou canònics? Les quartetes, indiscutiblement, admeten aquesta perspectiva heterodoxa, començant per l'«esperit d'horror» del primer vers. Es pot arribar a considerar fins i tot la possibilitat que el 'jo' diabòlic de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* hagi acabat conduint el poeta fins al 'tu' de l'himne *A Satana*? Cap prova textual no ho corrobora, però l'ombra de satanisme assetja un cop més la poesia mallorquina en uns versos, al capdavall, atípics en el conjunt de la producció del seu autor.

Quan Ferrà es torni a recordar del sonet de Carducci, anys a venir, ja hauran desaparegut tant les possibles ombres d'aquestes quartetes com les del sonet pròpiament dit. Pot ser que actuï, en efecte, amb un efecte envigoridor en dues elegies del 1943: la dedicada a la mare, *Mater amabilis* II, on «s'obre pas» (14) el record dels comiats al port en què era ell el que marxava, amb «plant» contingut (4) i «tempestat de besos» (11),<sup>2</sup> i la dedicada a Guillem Forteza, *In memoriam Guillem Forteza*, on és recuperada la rima del tercet («¿Com jo podia creure / que entressis ja en el port? / I no et tornava a veure / sinó en el llit de mort!», 5-8) abans de l'evocació de les lluites i els ideals compartits fins i tot en temps difícils com els de la guerra civil en què «la tenebra / s'alçava sobre el món // i entorn s'enderrocaven / els ideals antics» (35-38).<sup>3</sup> En un context —en canvi— epitalàmic, el 1945, un mar en tempesta condueix els dedicataris, Miquel Dolç i Maria Eugènia Rincón, a un destí molt més dolç que el del sonet carduccià, més proper —si de cas— a l'illa de la *Fantasia* i a la *Visione*. Ni el vent grinyola ni l'alció plora, en aquesta breu *Vela tesa*:

Amics, el temps és lleig; en la grisor  
del cel de plom s'allunya l'alció,  
i el mar desficiós no s'abonança.

I haveu salpat, la proa a l'horitzó,  
la vela tesa al vent de l'esperança.

Que us sien d'or les illes del Destí  
i us acompanyi sempre pel camí  
l'estel de l'amorosa benaurança.<sup>4</sup>

En realitat, tot i les traduccions de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* i de *L'art de Gautier* —el poema que cita Carducci al colofó de les *Odi barbare* i que obre *Les muses amigues*,

<sup>1</sup> Miquel Ferrà, *Poesies completes*, citat, p. 182. No es pot descartar que la versió que llegim a les *Poesies completes* incorpori esmenes respecte a la de la data consignada. No tenim, però, manera de comprovar-ho.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 164.

tota una apologia del treball difícil del marbre contra el «ritme fàcil» i el «color malalt»<sup>1</sup> la poètica viril i heroica de les *Horacianes* té una presència molt limitada en el corpus de Ferrà,<sup>2</sup> que en el paisatgisme es mostra més amatent a la gràcia que no a la força d'allò que descriu i exhibeix un temperament més pascolità que no pas carduccià. Ferrà és un poeta enamorat del dia, del mes o de l'estació quan es mor i perquè es mor, un poeta sol·lícit amb les flors que es marceixen o s'esfullen, amb els jardins modernistes o amb els desmais. Tendeix a posar-se abans o després de la sensació, que queda així embellida per l'enyorament o pel somni. De fet, sovint el somni o l'ensomni ho són d'una cosa ja vista: són, doncs, una evocació, que és qualificada de somni en virtut de la seva concreció en una visió paradisiaca, a la manera de la *Visione*, traducció que s'integra en el corpus del poeta amb molta més naturalitat que la de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* Els tres quartets de *Sota els estels*, del 1910, poden il·lustrar un plantejament leopardià que es clou amb una 'aparició' carducciana:

Tornant, una hora d'enyorances plena,  
als llocs que infant m'havien conegut,  
davall la nit pacífica i serena  
m'asseia en el paratge benivolgut.

Un grill distant entre els rostolls cantava;  
la Via Làctea era flotant pel cel...  
I el fulgor dels estels de quan jugava  
il·luminà ma solitud cruel.

Destil·lava en mon cor una tristesa  
el Camí de Sant Jaume blanquinós!  
L'ensomni evaporat de ma infantesa  
m'aparegué en son rastre lluminós.<sup>3</sup>

Com passarà en la traducció de *Visione*, la diferència principal rau en el paper del subjecte de la visió. Carducci es posa davant del paisatge i es prepara a veure-hi una imatge interior no predeterminada, que acaba precisant-se en la «prima età», imatge que tot seguit ell plasma en un altre paisatge, aquest imaginari, sense fer referència explícita en cap moment al 'jo'. En el poema de Ferrà que acabem de transcriure és el sentiment d'enyorança el que porta el subjecte a aquell paisatge, a buscar-hi aquella concreta imatge interior. El 'jo' hi és marcat en tot moment per la persona verbal, pels pronoms i pels possessius, i el paisatge li suscita, abans de la visió pròpiament dita, un estat d'ànim: la tristesa. En Carducci, a més, la imatge és estàtica i plena; en Ferrà se'n va, o se n'ha anat, fins al punt que hom no veu la infantesa, sinó el seu «ensomni evaporat», el seu «rastre lluminós». Ara bé, malgrat les diferències, l'«ensomni» és objectivat, es materialitza fora del 'jo', i aquesta és la lliçó principal que la *Visione* carducciana deixà en la poesia del mallorquí, perquè, bo i tractant-se d'una poesia sentimental, almenys en alguns textos els sentiments, gràcies a aquesta objectivació, s'integren en el paisatge i agafen una consistència plàstica fins al punt de, més enllà d'una simple fal·làcia patètica, dessentimentalitzar-se. Potser l'exemple més clar és el sonet alexandrí sense data *L'alta remor dels pins...*, on l'objectivació del «clar encantament» desencadena la de les «enyorances» i el «dolor», que deixen de ser «enyorances» i «dolor» arran de la seva transformació en un cos aeri, cosa que propicia l'«oblit» final, l'alleujament en la pura percepció:

L'alta remor dels pins en el serè migdia  
per sobre un mar de llum se'n du mon pensament  
cap a la terra d'or d'on mon camí partia,  
al càndid paradís del pobre cor dolent.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>2</sup> Citem els versos 16-19 de *Cent anys ha que una veu...*, poema signat el 1933: «Estel de l'ideal, el que et segueix no erra. / Honor al que hi girà l'estol capdavanter! / Honor a tots aquells que dormen sota terra / a l'ombra sacra del llorer» (*ibid.*, p. 143).

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.



En hores estivals de blanca poesia,  
quantes vegades dins l'atzur incandescent  
l'alta remor dels pins en el serè migdia  
bressà de ma infantesa el clar encantament!

Avui bressa només mes buides enyorances,  
se'n porta el meu dolor damunt ses ones manses,  
l'eixampla i el difon pel blau de l'infinit.

I un bàlsam immortal, en la ferida oberta,  
vessa del cel, en tant que l'ànima desperta  
s'adorm amb la cançó del temps i de l'oblit.<sup>1</sup>

No deu ser casual que al darrer tercet desapareguin els possessius i els indicadors de persona que travessaven les estrofes anteriors: *in extremis*, Ferrà assoleix aquell grau de dessubjectivització («l'ànima») que tenia dificultats per emular a la traducció de la *Visione*. Remarquem també la propagació en l'espai del vers 11, molt carducciana. De fet, sobretot els tercets vénen a ser una intersecció de *Passa la nave mia...* i *Visione*: l'al·legoria dels sentiments dolorosos és transvasada a un mar en calma, on són bressats i s'adormen en l'oblit, les dues falques que van ser col·locades en la traducció *Passa la meva nau...*, útils com a antídote contra la desesperació. També allí —recordem— el cant, per iniciativa del traductor, acabava bressant un dolor, alhora que el port de l'oblit esdevenia el port «on dorm l'oblit». A la llum d'aquest altre sonet, a Ferrà li hauria interessat sobretot, d'aquell de Carducci, no tant la resistència heroica del 'jo' com els efectes pal·liatius i apaivagadors de la seva intervenció. Encara més clarament, doncs, hauria fet una lectura contra la tempesta i a la recerca de la placidesa, de la calma, encara que aquesta calma coincidís amb la mort.

En altres composicions, menys carduccianament, la 'visió' s'espirtualitza. No hem d'oblidar que Ferrà és un poeta cristià, i en un text com *A Valldemossa en la canonització de sor Caterina Thomasa* (1930) el somni-evocació de la vall també parteix d'uns *a priori* que acaben agafant corporeïtat: «Surant pertot com una essència / de primitiva santedat, / s'hi fa sensible sa presència / dins l'aire pà·lid, encalmat» (vv. 57-60).<sup>2</sup> La sintonia s'estableix en aquest cas amb la «pallida serenità», en altres ocasions amb el «fulgore»,<sup>3</sup> motius que en Carducci tenien un valor més purament sensorial, però que es prestaven a propiciar una espirtualització. La mateixa llunyania, que en la cloenda de *Visione* o en *Fantasia* circumscriu la contemplació temporalment i espacialment, en la poesia de Ferrà s'emboira com el port del final de *Passa la meva nau...*<sup>4</sup> o es fa portadora d'un sentiment patètic de pèrdua,<sup>5</sup> i la destinació del viatge es revesteix de misteri<sup>6</sup> o de transcendència.<sup>7</sup> A la primera secció d'un molt modernista *Jardí tancat*, «l'aire immòbil» (11) d'un migdia de maig suscita una visió estàtica típicament carducciana, d'una volatilitat no evanescent i objectivada sense ni una sola primera persona, però abocada a la fe en un altre món. Són els sentiments del cor els que s'imposen a la visió:

¿Era el dansar llumínic dels àtoms en l'altura,  
o el frisament de l'ànima dins el mirall del cel?  
Sentia el cor les ales d'una esperança obscura,  
feta de por, dolçura i llangorós anhel.

Les margarides reien fent pel trespol solades,  
cada fulleta l'ala d'un diminut amor.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>3</sup> Cf. *La visió de Nadal, Neu a muntanya, L'estel* i *En l'àlbum de Montserrat Llongueres* (*ibid.*, pp. 120-123, 124, 152, 155).

<sup>4</sup> *En la llum*, v. 4 (*ibid.*, p. 119).

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 87, 120, 166.

<sup>6</sup> *Resposta*, vv. 9-10 (*ibid.*, p. 134).

<sup>7</sup> *L'ermita sobre el mar*, vv. 58-60 (*ibid.*, p. 72).

Els arbres oferien al cel, com encantades,  
les rames aturades dins un diví estupor.

I l'ànima en un somni mai vist era immersida,  
—en la blavor serena vogava un nuvolet;—  
com si la terra, els àmbits i l'ona emperesida,  
d'una més alta vida guardessin el secret.<sup>1</sup>

En la dialèctica, definitòria de l'Escola Mallorquina, entre percepció sensista de l'ambient i «esperança» i «anhel» d'una «més alta vida», operen lectures carduccianes que potencien el primer pol i que poden interactuar amb el segon. Per això, en un tema com el de la 'visió', s'hi troben reminiscències carduccianes tant si la 'visió' agafa com si no agafa una derivació religiosa. Ara bé, el que en diríem l'essència carducciana es manté més fidelment, és clar, en aquells textos on el segon pol no apareix i on menys intervé el subjecte, com el citat *L'alta remor dels pins...* o com *Camps de març*, una de les variacions del gran tema de la primavera. A l'estil de *Primo vere*, som en un moment de transició entre una natura adormida, feta de petits elements humanitzats, i un primer «frisament» (9) que porta el vent de març. Tot i que termes com «revelada» sembla que preparin la derivació religiosa, el poema es resol en un elogi de la Primavera personificada i divinitzada segons un gust classicitzant:

Caminois d'obres florides,  
vorejats de margarides,  
[...]  
¿Per quin d'ells, fresca i lleugera,  
baixarà la Primavera  
duita en ales del bon vent?  
Aquest somni és una espera  
del prodigi resplendent.

Flota en l'aire sa imminència  
dins un núvol de claror,  
revelada en la presència  
d'una blanca visió.<sup>2</sup>

### 2.5.2. Miquel Forteza

També Miquel Forteza i Pinya (1888-1969), enginyer amb càrrecs de relleu dins l'administració balear de la postguerra, fundador i president de l'Obra Cultural Balear, autor d'una obra poètica reduïda (*L'Estela*, 1919; *L'intim recer*, 1936 i 1946; *Ressons*, 1951) i de diversos llibrets d'òpera, ha estat alabat sobretot per les seves traduccions poètiques, que ell mateix reconeixia com la part més reeixida de la seva obra: «Les meves traduccions ja són una altra cosa. Em costaren més i ho vaig fer amb molta més il·lusió. Jo traduïa per arribar a assimilar bé els poetes estrangers. D'aquesta tasca, sempre n'estaré content...»<sup>3</sup> És sobretot recordat per les versions d'importants poemes llargs: *El corb* (1945), *El cementiri marí* (1947), la *Balada a la presó de Reading* (1946) i l'*Evangelina* (1958, aquesta darrera corealitzada amb Guillem Colom). La seva activitat com a traductor poètic arrenca, però, ja del 1911, als Jocs Florals de Girona, i al llarg dels anys en va anar oferint diverses mostres —com també dels seus poemes— a les revistes mallorquines, fins que el 1960 n'aplegà una tria en el volum *Rosa dels vents. Traduccions*, amb predomini dels francesos sobre els espanyols, els anglesos i els italians (un sonet de Boiardo, tres poemes de Leopardi, el «bou» de Carducci i un poema de D'Annunzio).

<sup>1</sup> *Jardí tancat*, I, vv. 13-24 (*ibid.*, p. 107).

<sup>2</sup> *Camps de març*, vv. 30-41 (*ibid.*, p. 98).

<sup>3</sup> Citat per Pere Rosselló Bover, pròleg a Miquel Forteza Pinya, *Poemes i traduccions*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 44.

Segons ens informa Joan Estelrich a la *Bibliografia Carducciana*, *El bou* Forteza ja el tenia traduït el 1921. Que ens consti, però, no el va publicar fins al 1935, al número del primer semestre d'aquell any de «La Revista», per al qual Tomàs Garcés va curar un petit dossier *Catalunya-Itàlia*<sup>1</sup> format per traduccions seves d'Ungaretti, Saba, Pavolini i Capasso, i completat amb tres versions de dos 'clàssics', obra —no és cap casualitat— de traductors mallorquins: dues versions pascolianes de Maria Antònia Salvà i aquesta carducciana de Miquel Forteza, petit record amb motiu del centenari del naixement del poeta. Ara bé, *El bou* que l'any 1960 es llegeix a *Rosa dels vents. Traduccions*<sup>2</sup> presenta, respecte al de «La Revista», tantes divergències que pràcticament es poden considerar dues versions alternatives.<sup>3</sup>

Forteza és, de tots els traductors del celebèrrim sonet, l'únic que viola la normativa sonetística, en concret als quartets, que rimen ABAB ACAC tant a la versió publicada el 1935 com a la del 1960. Precisament la rima C en '-uc' origina importants desviacions semàntiques: «feixuc» per a «grave» (6), «dolç i poruc» per a «pazienti» (8); alhora que reforça els contrastos: «content» *versus* «feixuc» (5-6), «dolç» i «àgil» *versus* «poruc» (8), uns contrastos que en realitat l'original no planteja. Escrit el 1872 i inclòs el 1887 en el volum *Rime nuove*, aquest sonet que renova la dignitat poètica que al bou ja li havien atorgat els antics és recorregut, del primer al darrer vers, per un to ponderat molt uniforme que serveix per a escandir el ritme de l'animal en un doble pla, el de la *suavitas* i el de la *gravitas*, dos cànons estètics d'ordre clàssic. La semàntica del text combina —no contraposa— aquests dos ideals mitjançant un compacte sistema nominal i adjectival en què, per a la *suavitas*, podem enumerar: «pio», «mite», «pace», «contento», «lento», «pazienti», «sereno», «dolcezza»; i, per a la *gravitas*: «vigore», «solenne», «grave», «grave», «austera». Forteza sacrifica del tot o modifica «mite» (1), «pazienti» (8), «sereno» (11) i tots dos «grave» (6 i 12); introdueix «feixuc» i «poruc»; és hiperliteral davant «pio» (1) i «contento» (5), i duplica «solenne» (3 i 13), «dolcezza» (8 i 12) i «quieto» («sossegat», 10; «reposat», 13). Si les duplicacions aporten un cert empobriment però al cap i a la fi es mouen dins els paràmetres establerts, les dues incorporacions trenquen la uniformitat lèxica: «feixuc» no tant pel sentit com per la seva possible connotació negativa, i «poruc» directament pel sentit, del tot contraproduent. La traducció s'obre, doncs, a unes ambigüitats que no té el bou original, immers en un estat de placidesa sense ombres ni signes de debilitat. El bou de Forteza és, en conjunt, menys digne i més sofert, més ambivalent en la seva relació amb l'home i amb l'entorn.

Un altre punt interessant de la traducció és la pèrdua dels tres termes que indicaven amplitud espacial: «liberi» (4), «larga» (9) i «ampio» (13). És introduïda, en canvi, la llunyania al vers 11, on «solca el bruel la quietud llunyana» tradueix «il muggio nel sereno aèr si perde», molt en sintonia amb la poesia de Forteza, en la qual la família de paraules «llunyà», «llunyedà», «llunyania», té una presència constant, normalment dins una dinàmica d'acabament o de desaparició. En el Forteza poeta la cosa contemplada o escoltada es perd en la llunyania, de manera que és perfectament lògic que «si perde» esdevingui «llunyana». Això no vol dir que s'infiltri en el poema una sensibilitat elegíaca, però sí que hi minva, mitjançant altres intervencions, el vitalisme que acompanya el moviment en l'espai, car l'«inno lieto» resulta «sossegat» —sense «inno»— i les traduccions hiperliterals de «pio» (1) i «spirto» (10) espiritualitzen el bou. Si a algun lector, a més a més, se li acut d'associar aquesta sortida de l'esperit amb l'expiració, llavors la interpretació del text com una elegia a un bou que es mor, tot i no deixar de ser una *lectio difficilior*, guanya graus de plausibilitat.

Les solucions «solca» (11) i «les garbes d'or» (4) concreten i reforcen, segons el gust de l'Escola Mallorquina i del pascolisme, les feines agrícoles, però també secunden la pèrdua de vitalitat i de dinamisme. Al primer quartet el bou no mira els «campi liberi e fecondi» (amplitud i vida), mira les «garbes d'or» sobre els camps, és a dir, el producte d'aquella fecunditat un cop acabada la feina. Al segon sí que el veiem treballar, però entre «content» i «dolç», d'una banda, i «feixuc» i «poruc», de l'altra. Al primer tercet res no impedeix d'entendre que el bou ha deixat de

<sup>1</sup> Pp. 151-156.

<sup>2</sup> Miquel Forteza, *Rosa dels vents (Traduccions)*, pròleg de Joan Pons i Marquès, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1960, p. 57. També es pot llegir, ara, en el recull complet de *Poemes i traduccions*, citat, pp. 256-257.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 267-268.

solcar aquí i que ara el seu esperit solca «la quietud llunyana», o bé que ell encara solca aquí però el seu esperit i el seu bruel s'han redimit en la llunyania, una llunyania en la qual podrem tot seguit situar la plana del segon tercet, separant-la del lloc on ara es troba l'animal mitjançant una mena de platonització de la placidesa. L'assossec (10), el repòs (13) i el silenci (14) acaben de posar l'accent, a la cloenda, en el segon dels elements del sentiment inicial «di vigore e di pace» (2), amb una rima en '-at' que fa perfectius dos termes, «lieto» i «quieto», que en l'original no ho eren. Els errors i les iniciatives derivades de les conveniències mètriques donen peu, en definitiva, a solucions confuses que amenacen les claus perceptives de l'idil·li: amplitud espacial, present continu, complaença en el treball i exercitació dels sentits.

La reescriptura del 1960 segueix dues estratègies ben clares. L'una, la recuperació de literalitat. Forteza, en rellegir la traducció, va concloure que s'havia allunyat innecessàriament de l'original. Així, doncs, ara el bou sí que mira els «camps lliberts, feconds» (4), amb l'afegit d'un adjectiu «amples» que compensa parcialment les pèrdues que en aquest camp semàntic es mantenen en altres punts del text. Als versos 10-11 elimina «solca» i «quietud llunyana» per tal de recuperar «inno», «aèr» i «si perde»; manté el «sossegat» del 1935 en la variant «pausat», fa la rima entre «pla» i un «clar» que tradueix «sereno» i encara incorpora un adjectiu «llarg». Llàstima, només, que la nova rima faci assonància amb «pausat»-«reposat». L'altra estratègia, en bona part independent de la primera, consisteix a esmenar defectes estilístics i estructurals. Forteza detecta la contradicció que provocaven «àgil» i «feixuc» al sisè vers, però no busca una nova rima, sinó que opta per eliminar l'adjectiu carduccià, «àgil». I als versos 9-10 no corregeix l'error de comprensió comès amb «spirto» però apedaça l'*amplificatio* a què havia donat lloc: «Surt el teu esperit dins la fumera / humida que ix del nas», que contenia una matussera sinonímia «surt»-«ix» ara esquivada en «S'exhala l'esperit dins la fumera / que humida et surt del nas» (9-10). En resum, són neutralitzades algunes de les desviacions de la primera versió (sobretot les que afectaven la semiòtica de l'espai), però només algunes,<sup>1</sup> i fins i tot a les solucions neutralitzadores més inofensives els podríem trobar un passat que fa ben palesos els gustos del traductor: «Veus com el jorn es perd en l'aire clar / i mor dins una boira purpurina?»<sup>2</sup>

Som, al capdavant, com en el cas de Ferrà, davant un poeta més afí a Pascoli que a Carducci, molt propens a administrar una pàtina elegíaca de finitud, de pèrdua o de defallença de la qual es tenyeixen, més que no pas els motius d'*Il bove*, els que la *Fantasia* carduccianoalcoveriana havia contribuït a difondre en la poètica de l'escola, com l'abandonament crepuscular —un crepuscle indefectiblement moridor—, l'adjectiu «purpurina» —aplicat a la boira—<sup>3</sup> i la cançó en la llunyania: «Les cançons llunyanes / ja s'han extingit»;<sup>4</sup> «Sentiu llunyedana / la cançó del vent? / Les ones la porten / desoladament».<sup>5</sup> Només en algun cas preval la nota hedonista i sensorial, mai deslligada d'implicacions simbòliques: «La multitud la Catedral emplena, / i les remors dels cants es mesclen lentes / amb l'encens i la dolça lluminària / que desfà les tenebres de l'altura.»<sup>6</sup>

L'actitud del poeta rarament es fa heroica. Quan això s'esdevé, es deixa sentir algun ressò de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*, com en l'elegia a la mort del seu germà Guillem<sup>7</sup> o en *La creu del port*, on el sonet carduccià s'interseca amb *El pi de Formentor* i amb un referent llegendari.<sup>8</sup> La tònica general la marca, en canvi, el text inicial del corpus poètic de Forteza, *L'estela*, on la solitud del vaixell de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* conflueix amb la placidesa de *Fantasia*, però per a indefinir-se en un codi al·lusiú propi de la branca decadent del

<sup>1</sup> La caiguda de la preposició «en» al vers 12 i de la conjunció «i» al vers següent ens imaginem que han de ser errates tipogràfiques.

<sup>2</sup> *Elegia*, vv. 11-12, del recull *L'intim recer*, però abans ja publicat a *L'estela (Poemes i traduccions)*, citat, p. 95).

<sup>3</sup> Citem de *L'estrella vespertina*, vv. 3-4: «el verd malalt dels ametllers es mor / dins una tènue boira purpurina» (*ibid.*, p. 73).

<sup>4</sup> *La queda*, vv. 21-22 (*ibid.*, p. 127).

<sup>5</sup> *Setembre*, vv. 21-24 (*ibid.*, pp. 135-136).

<sup>6</sup> *El cant de la Sibila*, vv. 9-12 (*ibid.*, p. 131). Recordem «Erra lungi l'odor su le salse aure / e si mesce al cantar lento de' nauti» (Corpus Documental, p. 322).

<sup>7</sup> *Lament*, vv. 1-4 i 9-13 (*ibid.*, pp. 163-164).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 204.

simbolisme, prova —també aquesta— de l'escàs ressò que va tenir el missatge carduccià de les *Horacianes* entre els mateixos poetes mallorquins. Aquí no hi ha port, ni positiu ni negatiu, i, respecte a *Fantasia*, no sabem d'on surt el cant, i el verb 'erra' ja no té un sentit petrarquesc:

Solitari va el vaixell,  
per la mar asserenada;  
el bressola cada onada,  
joguineja el vent amb ell.

Fan els núvols un castell  
on l'amor resta encisada:  
—pobra amor desemparada,  
qui tengués ales d'aucell!

Qualque jorn es sent un cant  
i el vaixell segueix errant,  
desplegada l'ampla vela.

Sense mai arribar a port,  
dóna al mar, abís de mort,  
el somriure d'una estela.<sup>1</sup>

Si el currículum de traductor de Miquel Forteza posa en evidència uns aires més moderns que el dels seus companys de viatge, ens alinearíem amb els crítics per als quals aquests aires, observables en la seva producció original, no arriben a trencar la tradició epigònica de l'Escola,<sup>2</sup> més que no pas amb aquells altres per als quals el Forteza poeta mereix uns elogis sense reserves.<sup>3</sup> Hom acostuma a associar el seu vessant innovador a la introducció en el tractament del paisatge d'elements relacionats amb la seva professió d'enginyer, entre ells el ferrocarril. I precisament amb relació a aquesta temàtica, Miquel Ferrà, en el pròleg a *L'intim recer*, va suggerir que *L'estació*, «emboirada i negra, amb sos llums de senyals i amb el crit estrident de ses locomotores», presentava una «llunyana reminiscència de Carducci, de Walt Whitman o de Verhaeren»,<sup>4</sup> judici que ha estat repetit per crítics posteriors.<sup>5</sup> No cal dir que Ferrà pensava en *Alla stazione in una mattina d'autunno*, i en efecte, dels dos poemes dedicats per Forteza al tren, *L'estació* i *Sóller-Exprés*,<sup>6</sup> el primer presenta algunes coincidències amb l'oda bàrbara, per bé que força previsible en un poema sobre aquesta temàtica:

Però es desfà sobtada  
la llunyania negra:  
Dos fanals brillen dins l'obscuritat  
i va creixent l'esclat  
de les pupil·les que la nit esqueixen.  
Xiula a la boira la locomotora<sup>7</sup>

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>2</sup> Josep Maria Llompart, *La literatura moderna a les Balears*, citat, pp. 154-155, i *Els nostres escriptors*, Palma de Mallorca, Moll, 1996, pp. 199-201; Jaume Vidal Alcover, *Estudis de literatura catalana contemporània*, citat, pp. 184-190.

<sup>3</sup> Josep Massot, *Escriptors i erudits contemporanis*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 189-199.

<sup>4</sup> Palma, Impremta Nova Balear, 1936, p. 7.

<sup>5</sup> Pere Rosselló Bover, *op. cit.*, p. 26; Francesc Xavier Vall, *Sóller en el paisatgisme poètic mallorquí (de Pons i Gallarza a Rosselló-Pòrcel)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 134. Vegeu, en aquest segon assaig, referències al carduccianisme a pp. 34-35. Vall reproduïx una sèrie de poemes celebratius de la inauguració, el 1912, de la línia ferroviària entre Palma i Sóller (pp. 178-179, 184, 232, 240-242), i es detura a analitzar, concretament, *Per la venguda del ferrocarril de Sóller* de Guillem Colom i el sonet *Sóller-Exprés* de Forteza (pp. 125-126 i 132-134), publicats tots dos a «Sóller» amb molts anys de diferència, el de Colom l'11 de maig del 1912 i el de Forteza l'11 de juliol del 1935.

<sup>6</sup> *Poemes i traduccions*, citat, pp. 137-139.

<sup>7</sup> Vv. 22-27.

Si Carducci contraposava al novembre el record de la primavera, l'esperit del 'jo' de Forteza és reconfortat, enfront del xiulet de la locomotora, pel cant del riu. La presència femenina l'ocupa no la dona estimada que se'n va, sinó una desconeguda que passa fugisserament davant els ulls del protagonista:

Com un llampec he vist lluir  
ton bell mirar,  
oh viatgera  
que potser tens el fil de mon destí  
i fuigs per no tornar.  
L'estació resta en la fosca.  
Sols endolceix  
mon esperit,  
el cant del riu que a poc a poc sorgeix  
dins el silenci de la nit.<sup>1</sup>

El sonet *Sóller-Exprés* comparteix, en canvi, la perspectiva de l'oda *A Satana*, és a dir, la velocitat del tren que recorre el paisatge. En citem el segon quartet:

Deixant la plana d'hortes i ametllers  
ràpida puja la locomotora,  
i la muntanya d'ignorats recers  
travessa com espasa colpadora.

Respecte als possibles models, però, tant l'un com l'altre text inevitablement empal·lideixen. Ni la monstrositat de la locomotora ni el tedi del 'jo' no hi acaben d'agafar consistència. La velocitat no acaba tampoc de transvasar-se al teixit lingüístic, i no l'acompanya cap implicació ideològica. Totes aquestes divergències no haurien de ser per força negatives, però en Forteza no té els dots d'un Pascoli, i la blanesa i la suggestió acaben restant força al poema, perquè les imatges —i amb elles els models— no s'articulen amb prou cohesió textual. Aquella mateixa cohesió que s'afeblia en el seu «bou» respecte al «bove» es troba a faltar en la seva producció original.

Francesc Xavier Vall reproduceix, del setmanari «Sóller» del 18 de maig del 1912, un sonet *Al tren de Sóller* signat «M. Forteza», atribuïble a Miquel Forteza i Pinya o a Miquel Forteza i Cortès. L'entrada del ferrocarril a Sóller hi és identificada amb l'entrada del Progrés, hi són descrits els túnels («penyals foradats», 9), i la nova invenció hi és vestida d'una forta càrrega simbòlica: «és la idea victoriosa / amb un fet cristalitzada» (7-8). En aquest cas, de tota manera, la facilitat dels versos no permet de valorar més que la difusió d'uns estereotips, fenomen rere el qual acostumen a actuar una pluralitat de models, un d'ells —certament— Carducci.

### 2.5.3. Guillem Colom

Doctor en filosofia i lletres, Guillem Colom (1890-1979) és autor d'una vasta obra poètica iniciada amb *Iuvenilia* (títol carduccià, 1918), *Àguiles* (1920), *L'amor de les tres taronges* (1925) i *De l'alba al migdia* (1929), poemaris que li van valdre un lloc de pes en l'Escola Mallorquina, i continuada durant la postguerra amb una llarga sèrie de reculls —del 1947 endavant— que li van valdre la mofa de les noves generacions. De les valoracions dels crítics<sup>2</sup> es dedueix, tot i que no ho gosin dir, l'eclecticisme d'un imitador que tasta gèneres, cordes i metres sense dibuixar-se una personalitat

---

<sup>1</sup> Vv. 31-40.

<sup>2</sup> Manuel de Montoliu, *Breviari crític IV 1929-1930*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1933, pp. 22-25; Josep Maria Llompart, *La literatura moderna a les Balears*, citat, pp. 153-154; Id., *Retòrica i poètica*, Palma de Mallorca, Moll, 1982, vol. II, pp. 115-118, i Id., *Els nostres escriptors*, citat, p. 219-221; Jaume Vidal Alcover, *Estudis de literatura catalana contemporània*, citat, pp. 185-186.

definida i sense sortir de les coordenades que li marca la seva tradició.<sup>1</sup> La seva obra ve a ser un compendi arquetípic dels productes de l'Escola, en què el poeta es mimetitzava ara del Costa i Llobera dels paisatges amagats, ara del de les exhortacions heroïques, ara de l'Alcover elegíac, ara de l'Alcover bíblic, ara del ruralisme de Maria Antònia Salvà, ara dels poetes de les «flors esflorades» o del «dia moridor». A les seves memòries, Carducci només és esmentat molt de passada a propòsit de les primeres converses amb Miquel Dolç<sup>2</sup> i d'un viatge a Roma: «arribarem a saber-nos de cor [...] els versos alcaics de Carducci esculpits en marbre, al costat de la lloba i les àguiles romanes, al llarg de l'escalinata que porta al Quirinal».<sup>3</sup> Quantitativament, el carduccianisme tampoc no ha deixat gaires rastres en el seu ampli corpus poètic, visibles sobretot en composicions d'abrandada militància classicista, i més concretament en aquelles en què aquesta militància es vehicula pel canal metapoètic. En l'*Oda a Pol·lentia*<sup>4</sup> es tracta en bona part de carduccianisme reflex, mediatitzat per Costa i Llobera: és una alcaica en tot i per tot inspirada en les *Horacianes*, des dels detalls mètrics (enneasíl·lab amb accents de terceres al tercer vers i decasíl·lab sàfic al quart) fins a la dispersió de referents clàssics o fins al llistat d'esdrúixols. Evocació-recreació de la colonització romana (parlament de Quint Cecili Metel inclòs) i exaltació del renaixement actual de la cultura antiga, el text hereta la idealització carducciana dels episodis bèl·lics valorats en funció de la grandesa i lluminositat històrica (no pas llegendària) i d'un vitalisme guerrer i rebel que posa en marxa una bateria lèxica («esquerpa», «aspra», «indòmita», «intrèpids», «bàrbara») també aplicada al motiu de la mètrica llatinitzant, obra de la «Musa homèrica» renascuda:

Xantre de nostra gran llengua indòmita,  
 sabrà domtar-la com suprem àrbitre  
 anostrant-la amb pols ferm als peus àtics  
 —novell Orfeu d'una altra edat de ferre.<sup>5</sup>

El tema patriòtic assumeix un registre inusitadament combatiu respecte al to general de l'Escola Mallorquina a la secció *Odes navals* (títol dannunzià) del recull *De l'alba al migdia*,<sup>6</sup> on, talment la Itàlia del vuit-cents o la de Dant, però amb uns enemics més imprecisos, Mallorca és cridada a alliberar-se de la servitud,<sup>7</sup> a recuperar la glòria perduda, a alçar-se victoriosa «per sobre d'aquest tou d'innoble fang, / per sobre tanta escòria!»,<sup>8</sup> a redimir-se per obra d'un vent terral de filiació cristiana que la netegi d'odis, de vicis i de venjances<sup>9</sup> i per obra d'un vent de mar de filiació hel·lènica que l'emmeni a un nou port.<sup>10</sup> Que Carducci és un dels responsables de les mostres d'aquest registre excepcional ho demostren les següents estrofes relatives al segon dels dos vents esmentats:

Tu que un jorn l'art hel·lènic aportares,  
 —vent jònic, vent egeu,  
 vent lèsbic que el darrer sospir copsares  
 de la boca d'Alceu,—

derrueix els vils temples dels nous barbres,  
 a on Déu no hi somriu,

<sup>1</sup> Vegeu un jurament de fidelitat a l'Escola i un rebuig del Surrealisme i altres «snobismes» o «estupefaents artístics de darrera hora» en un discurs que Colom féu al Círculo Mallorquí el 1930, reproduït a «La Nostra Terra», númm. 25-36, p. 178.

<sup>2</sup> Guillem Colom, *Entre el caliu i la cendra. Memòries (1890-1970)*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1972, pp. 347-348.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>4</sup> Guillem Colom, *Antologia lírica*, edició a cura de Miquel Gayà i Josep M. Llompart, pròleg de Miquel Dolç, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1984, pp. 207-210.

<sup>5</sup> Vv. 85-88.

<sup>6</sup> *De l'alba al migdia. Poemes lírics (1918-1928)*, Barcelona, La Revista, 1929, pp. 85-98.

<sup>7</sup> «A on és ton antic i suprem senyoratge / sobre aquest mar torbat, per junyir-lo de nou? / Qui te ret vectigal? Qui te paga ancoratge, / pobra serva damnada a remar a vil sou?» («*O navis!*...», *ibid.*, p. 89).

<sup>8</sup> *A Mallorca (ibid.)*, p. 96.

<sup>9</sup> *Al vent terral (ibid.)*, pp. 94-95.

<sup>10</sup> *Al vent de mar (ibid.)*, pp. 91-93.

i germeni la flor dels antics marbres  
del Pòrtic renadiu!

Retempra dins ton foc les velles lires  
amb un vers d'àtic peu,  
vent de mar, tu que passes i sospires  
com un sanglot d'Orfeu!<sup>1</sup>

No sols els «nous barbres» remetent al Carducci indignat amb el present,<sup>2</sup> sinó que Alceu és invocat sovint en la seva poesia com a poeta guerrer i defensor de la llibertat, en un cas concret a cavall de la imatge del vent-inspiració: «In me, non nato a molcere / Con serva man la lira, / Di tua grand'alma un'aura / Possente Alceo, respira». Són els versos 49-52 de *I voti*, de *Juvenilia*, que obren una evocació nostàlgica del temps dels poetes antics en què també són recordats els «tiranni fuggenti» (68) i la «danza pirrica» (69), temps als quals es contraposa un «Oggi» en què «una pallida / nube di tedio e terra e ciel copri» (*I voti*, 76-77). Diversos d'aquests motius —«hosts en fuita», «danza pírrica», «boira de tedi»— els retrobem als versos 7, 8 i 15 de la més carducciana de les *Odes navals*, la que, sense títol, comença *Musa dels avis, si jamai a l'ombra...*,<sup>3</sup> literalment un «vot» (23) de característiques anàlogues al de *Juvenilia*, és a dir, un vot amb el qual el 'jo' poeta proclama el seu compromís patriòtic i civil en termes fortament bel·ligerants. Si ens fixem en la tercera estrofa d'aquesta oda sàfica, pràcticament tots els elements són de marca carducciana: els versos 9-10 recorden, entre d'altres, «la strofe alcaica, / nata ne' fieri tumulti libera» de l'oda bàrbara *Alla Regina d'Italia* (37-38); la fúria del ritme iàmbic (11) tenia la seva plasmació més recent en el recull *Giambi ed epodi*, i la «pàl·lida Musa» (12) és la «pallida musa del Lazio» d'un altre poema programàtic, el *Prologo* de *Juvenilia* (vers 38). Tampoc no falten, en el corpus carduccià, invocacions similars al «retorna» del vers 11: «L'umana libertà già move l'armi: / Risorgi, o musa, e trombe siano i carmi» (*Congedo*, vv. 131-132, de *Levia gravia*). Com és lògic, els aqueus (cinquena estrofa) sovintegen en els passatges carduccians de contingut homèric, però també en aquest cas localitzem una formulació força propera a la de Colom («libertade achea») en una composició de *Juvenilia* defensora de la funció política i heroica del poeta, la que és dedicada a *A.G.B. Niccolini*.<sup>4</sup> L'arribada dels aqueus a les «rives pàtries» més aviat ens recorda la d'Alceu a l'«arena patria», a l'oda bàrbara *Fantasia*, però «patrio lido» presenta dues recurrències a *Juvenilia*, l'una justament a *A.G.B. Niccolini* (64).<sup>5</sup> Tornant al començament de l'oda, ens preguntariem si «avis» (1), «franc» (2) i «altres cures» (2) no són italianismes, i més concretament italianismes carduccians. Mai no és esmentat, en canvi, al corpus de les *Poesie* el poeta marcial Tirteo (5), però la poesia carducciana ha estat sovint qualificada pels crítics de tirtaica.

Som, en resum, davant un tast de carduccianisme molt menys filtrat per Costa i Llobera que no la més amunt esmentada *Oda a Pol·lèntia*. De fet, aquesta «musa dels avis» és més civil i més abranda que la de les *Horacianes*, més carducciana en tant que aquest *plus* d'agressivitat s'acosta més als estereotips del carduccianisme, però també en tant que desplega més material carduccià, inclòs segurament material d'aquells *Juvenilia* que en el recull homònim de Colom no havien deixat cap traça fora del títol. Certament, si llegim els poemes que hem citat d'aquell llibre ens adonarem que la vocació militant de Carducci és molt matisada per diversos factors de desànim com el creixent divorci entre poesia i públic o la inacció —en l'àmbit bèl·lic— d'un model de poeta, el poeta modern, que no pot aspirar realment a emular el vat antic en la seva participació física en les

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>2</sup> Vegeu *Agli Italiani*, vv. 129-132, de *Juvenilia*: «Oh, poi ch'avverso è il fato ed a noi giova / L'oblio perenne e i gravi pesi e l'onte, / Rompa su d'oltre mare e d'oltre monte / Barbarie nova!» O bé *Omero*, II, v. 2, de *Rime nuove*: «Nova ruinerà barbara plebe».

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 196.

<sup>4</sup> «Ben venga Mario che del gener reo / Porta il roman trofeo / E nel cor de' romulèi nepoti / Aderge le speranze e infiamma i voti! // Ché, se il figliuol d'Euforion traeva / Melpomene pensosa / Ad inneggiar la libertade achea / Sedente su lo scudo e gloriosa, / Non è lode minor, s'io ben riguardo, / Or che l'uso codardo / Fuor de la vita i sacri ingegni serra, / Al men co 'l verso guerreggiar la guerra» (vv. 85-95).

<sup>5</sup> L'altra a *A.O.T.T.*, v. 38.



batalles. Colom passa per alt aquestes vacil·lacions o contradiccions, i és en aquest sentit que l'ús directe de material carduccià no implica la superació d'un cert carduccianisme estereotipat. El poeta solleric va imitar la veu de Carducci en allò que tenia de més arquetípic: el classicisme militar, combatiu, heroic, regenerador. Dins d'aquests límits cal admetre, però, que en va oferir una versió prou completa, amb motius temàtics, referències cultes i cites velades ben característics. La principal desviació la llegiem a *Al vent de mar*, amb el vers «a on Déu no hi somriu»: per a Carducci són justament els temples cristians els que són bàrbars, i la seva foscor la que «fascia di tedio l'anima» (*In una chiesa gotica*, 48); Colom entén —ja ho hem vist— la regeneració com un doble vent, cristià i clàssic. En principi, el vent cristià no es filtra a *Musa dels avis, si jamai a l'ombra...*, que coincideix, però, amb els dos poemes dels vents en la forma del prec (allí als vents, aquí a la Musa), una forma —doncs— dotada d'una religiositat latent i menys ardorosa que no l'estil exhortatiu de l'oda *Als joves* de Costa i Llobera. En contrapartida, cal dir que aquest estil és emprat en altres punts de les mateixes *Odes navals* i que en tot el recull *De l'alba al migdia* són força recurrents, per exemple, els vocatius «Salut» o «Salve».<sup>1</sup>

Una altra recurrència, aquesta limitada a les *Odes navals*, pot ser indicatiu d'un tema carduccià procedent d'un text ja ben conegut pels poetes de l'Escola Mallorquina i perfectament útil per al vitalisme de la secció. Ens referim al terme «procel·lós -osa»: «Vent procel·lós de les altes muntanyes, / vent abaltit del verd pla canviant, / tu que revives al món les entranyes, / vina i acut al repic de mon cant»;<sup>2</sup> «Bullia la maror, queien els llamps / dins la nit procel·losa [...] Mes ni la mar ni el vent ni l'enderroc / d'aquella nit feresta / reté els conqueridors de cor de foc, / més forts que la tempesta!...»<sup>3</sup> En l'obra de Guillem Colom l'al·legoria del sonet *Passa la nave mia...* demostra, en efecte, una alta capacitat de persistència, del tot descarregada —com ja entrevèiem en Ferrà— del destí de mort carduccià i circumscrita a un encoratjament contra el defalliment. Transcrivim el sonet *Comiat*:

Sobre la proa del vaixell que avança  
rest a l'atzar, sol amb amb mon pensament,  
enmig dels blaus abismes en bonança  
i els innúmers estels del firmament.

Com en vertiginosa contradansa,  
s'allunya l'illa, en tant, febrosament.  
I al cor sols roman viva la recança  
de tants de somnis morts eternament.

Però el vaixell s'arborava com la flama  
dins la fèrvida escuma. El mar que brama  
l'empeny, furient, vers altres horitzons...

Avant! I calcigant les pròpies penes,  
faig camí entre el cant foll de les sirenes  
i l'insolent cornar de mil tritons.<sup>4</sup>

Més apreciat —com altres companys de l'Escola, però en el seu cas més unànimement— com a traductor que com poeta, no sols de Mistral i d'Horaci, sinó també d'Estaci, Èsquil, Camões, Longfellow, Teodor Aubanel i Thomas Merton, en aquesta activitat la contribució carducciana de Colom és *El bou*, que hem desenterrat del número d'estiu del 1921 d'«El Correu de les Lletres», revista amb seu a Sóller de la qual sortiren tretze números entre el 1920 i el 1922, iniciativa d'un Alanís (Miquel Ferrà) que resumia la «nostra fe literària» en un equilibri classicista allunyat tant de

<sup>1</sup> *De l'alba al migdia. Poemes lírics (1918-1928)*, citat, vegeu «Salut» a pp. 21, 33, 52, 157; «Salve» a p. 75: «Salve, sonora / marina jònica! / Vers tu s'arborava / ma estrofa adònica».

<sup>2</sup> *Al vent terral (ibid., pp. 94-95)*.

<sup>3</sup> *A Mallorca (ibid., p. 98)*.

<sup>4</sup> *Comiat (Antologia lírica, citat., p. 150)*. Vegeu també el tema d'una nau pirata enmig de la tempesta a *Els pirates i les talaies (ibid., p. 183)*.

Walpurgis com del *nouveau* a ultrança: «expressar amb simplicitat i bellament les coses simples i eternes».<sup>1</sup> Hi col·laboraren, fonamentalment, els membres de l'Escola Mallorquina, amb l'única excepció de Josep Carner, i hi foren traduïts versos o fragments de Longfellow, Jammes, Baudelaire, Heredia, Le Cardonnel, Leconte de Lisle, Moréas, Poe, Ruskin i Vigny. D'italians, sense comptar la transcripció d'un poema en llengua original de Fogazzaro, el «Correu de les Lletres» publicà un sonet de Miquel Àngel traduït per Costa i Llobera, un fragment de *L'innocente* per Miquel Forteza, dos poemes de Pascoli per Maria Antònia Salvà i aquest «bou» de Colom, únic tribut a Carducci que fa la revista.<sup>2</sup>

El «bou» de Colom té el mèrit de ser un dels més literals sense caure en hiperliteralitats («alè» per a «spiro» al vers 10). Aprofita set paraules en rima de l'original, però també en les altres set mira d'apartar-se poc del terme italià: el sufix '-ós' li resol les terminacions dels versos 10 i 13, i al vers 4 fa una transposició, convertint l'adjectiu «fecundi» en un verb (tant en una forma com en l'altra el terme sovinteja en la poesia colomiana). Sinònims molt propers a «infondi» (2) i «nera» (9) fan que, al capdavant, s'allunyin de l'original tan sols les paraules en rima dels versos 8 i 11, «fondes» per a «pazienti» (solució que ja havia emprat Montoliu) i un contraproductent «tosca» per a «austera». A l'interior de vers les intervencions són comptades: substitució de «pio» per «sagrat» i eliminació de «mite» al primer vers; «Dins de» en comptes de «Da» al novè; empobriment de «glauco» en «verds» (12), l'adjectiu que ja es fa servir a la cloenda; incorporació de possessius a 8 i 11, i canvis d'ordre als versos 5, 8, 10, 11, 14 que atenuen lleugerament el conjunt dels hipèrbats originals. Des del punt de vist semàntic, la modificació més rellevant és la del quart vers: el bou no mira els camps 'fecunds', és ell el qui els fecunda. A la feina de llaurar es refereix la segona part de la frase (versos 5-6), de manera que a la primera part es fa difícil esquivar la lectura segons la qual el bou fecunda els camps amb la mirada. El poder taumatúrgic que això li confereix no és desmentit per altres iniciatives per si mateixes força ajustades a l'equivalent original, però que són imantades per la que acabem de comentar: la traducció de «pio» amb «sagrat» (1) i de «pazienti» amb «fondes» (8). Si amb aquestes dues solucions i la supressió de «mite» al primer vers és afeblida la *suavitas* (és un bou menys lent i més actiu i vigorós), la *gravitas* no registra, en canvi, cap pèrdua. Alhora, emergeix un tercer camp semàntic, el de la profunditat, introduïda ja amb «fondes» i multiplicada als tercets amb tres «dins» que substitueixen preposicions diferents: «Da» (9), «nel» (11) i «entro» (12). Al text italià, el primer tercet dibuixa un moviment (del respir i del bruel) de dins cap enfora, el segon mou el paisatge de fora cap dins; a la traducció, el segon moviment és respectat, el primer no, car l'alè roman dins el nariu i fins i tot el bruel entra «dins l'aire». El «dins» del vers 9, juntament amb el sintagma anterior «mirades fondes», insinua una voluntat d'indagar en els espais íntims del bou, com si fossin un misteri per descobrir. Entre les equivalències possibles de la preposició «in», la de «nel sereno aèr», al vers 11, correspondria a un 'per', aquí rebutjat a favor d'una profunditat de l'aire més susceptible d'interpretacions extraespacials.

L'adjectiu «sagrat» de l'*incipit*, no inversemblant per a un eventual «sacro» carduccià, acaba escampant, en definitiva, els atributs d'una religiositat sobrenatural i interior, la qual cosa trenca el delicat joc d'equilibris que manté el sonet original entre «vigore» i «pace», d'una banda, i entre interioritat i exterioritat, de l'altra, un joc en el qual ara la balança es decanta cap al primer dels dos pols de cada parell. El Colom poeta cristià, al cap i a la fi, quan el 1922 va escriure la seva composició necrològica *En la mort del poeta Mn. Costa i Llobera*, va posar tot l'accent en el fet que Costa hagués mort heroicament a la trona, i no sols va donar un alè místic a «sagrada» (46), sinó també a esdrúixols com «ímpetu» (15), «victòria» (27), «fúlgida» (33) o «ínclita» (45) que imitaven l'estil carduccià —no pas místic— de les *Horacianes*.<sup>3</sup> Quan reutilitzava lèxic d'*Il bove*, com en el poema *Olivar, olivar...*, del recull *Iuvenilia* (1918), també el desviava cap a òrbita cristiana, o bé alternava ambdós lèxics. Notem com «auster» troba la seva paraula en rima i el seu desllorigador

<sup>1</sup> Núm. 4, 12/02/1921, p. 13.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 268.

<sup>3</sup> Guillem Colom, *Antologia lírica*, citat, pp. 98-100. S'hi alternen hexasíl·labs esdrúixols blancs amb hexasíl·labs plans rimats. El poema es publicà, amb el títol *Per la mort de mossèn Costa*, a *De l'alba al migdia. Poemes lírics (1918-1928)*, citat, pp. 167-168.

sintàctic en «asceta» i «pau divina» en «sant», i com l'altra estrofa que hem transcrit, amb dos versos inicials ben carduccians («m'innondes» tradueix «m'infondi» a *El bou*), acaba amb un verb «ungires d'oli verge» de procedència litúrgica. La *suavitas* tendeix a desmaterialitzar-se, i el bou, és a dir, l'olivar, esdevé un mitjà de purificació moral del 'jo':

Olivar, olivar de crinera desfeta,  
auster, meditatiu i humil com un asceta,  
tu fores qui emparares ma joventut errant  
sota la pau divina de ton ramatge sant.

[...]

I em nodrires de pau, de força i d'alegria,  
innondant-me de llum serena de migdia...  
Tu mon front coronares amb tes brostes d'argent  
i ungires d'oli verge mon cap adolescent!

Oliva, olivar de mon renaixement...!<sup>1</sup>

#### 2.5.4. Joan Pons i Marquès

Autor d'una obra poètica que no va publicar en volum en vida i només va aparèixer aquí i allà en revistes i publicacions periòdiques, Joan Pons i Marquès (1894-1971) sobresortí pels seus estudis i conferències sobre la mateixa Escola Mallorquina, per la seva tasca d'ideòleg i promotor cultural al davant de diverses entitats mallorquinistes i pel cabal d'erudició que acumulà i transmeté en l'àmbit de l'arxivística, la història i l'arqueologia. Va ser el director *de facto* de «La Nostra Terra», que és on van aparèixer, pel febrer del 1930, les seves versions de tres odes bàrbares (*Primo vere*, *Vere novo*, *Congedo*), única aportació carducciana en la llarga història de la revista. La primera i la tercera també es poden consultar a *Brins a l'oratge. Versos d'abans d'ahir*, el recull *post mortem* que edità Moll el 1975 i que conté un apèndix de *Traduccions* de poesia francesa i italiana, on Carducci és acompanyat per una balada de Laforgue, dos epigrames de Le Cardonnel, tres poemes de Victor Hugo, un sonet de Verhaeren, un sonet d'Heredia i uns heptasil·labs rimats de Parini.<sup>2</sup>

La tria de Pons i Marquès es decanta per tres odes del llibre II, dues de consecutives i la que clou tot el volum. Totes tres havien estat traduïdes al castellà per Joan Lluís Estelrich, al volum antològic *Carducci* de l'any 1920 de l'Editorial Cervantes, i una primera versió de *Primo vere* ja havia format part dels *Poetas líricos italians* del 1891.<sup>3</sup> Gairebé podríem qualificar les tres traduccions de «La Nostra Terra» com una normalització al català d'una part de la feina d'Estelrich, guiada pel mateix interès en els vessants primaverals i metapoètics de Carducci.

Davant *Primo vere*<sup>4</sup> Pons i Marquès adopta una actitud més propera a la primera que no a la segona versió d'Estelrich. No s'obsessiona a buscar finals esdrúixols: excepte als versos 1 i 10 («arriba», «llangorosos»), tradueix literalment tots els mots de final de vers, independentment de si el resultat és esdrúixol («Làlage» a tots els hexasil·labs; «llàgrimes», «trèmula», «càndida», «llàgrimes» als decasil·labs) o bé pla («aire», «desperter», «aixequen», «càndid», «somniaren», «somniaren»). I cura molt, més que Estelrich i tot, l'accentuació: no sols tots els versos tenen accent de sisena i la majoria de quarta, sinó que en molts casos l'esquema és idèntic al del vers italià de referència.

<sup>1</sup> *Iuvenilia*, Sóller, Mestres Impressors Marquès i Mayol, 1918, p. 65.

<sup>2</sup> Joan Pons i Marquès, *Brins a l'oratge. Versos d'abans d'ahir*, edició a cura de Francesc de Borja Moll, Miquel Batllori i Joan B. Bertran, Palma de Mallorca, Moll, 1975, pp. 195-206. Moltes d'aquestes traduccions també havien aparegut a «La Nostra Terra».

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 41-44 i 71-74.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 333.

El català obliga a fer menys supressions, que en aquest cas es limiten a la repetició de «sognarono», al vers 12, i a la conjunció del mateix vers. En canvi, l'adjectiu «poruc» del vers 7 l'afegeix Pons. És una de les poques intervencions del traductor adients al context, perquè les altres, si més no, desconcerten. Al primer vers no tindriem res a dir sobre la traducció de «pigro» per «lent», però el canvi del verb, «arriba» per a «sciogliesi», altera del tot el sentit original, i l'alteració és secundada al vers següent pel «bes de l'aire», que tradueix «rigid'aere». L'endolciment de l'arribada de la primavera fa més canònic el poema, i, si de cas, remet a altres poemes primaverals de Carducci més estereotipats. Lleva al *Primo vere* italià alguns dels elements tensionals que ja a la primera estrofa ens posen en guàrdia avisant-nos que som davant una visió conflictiva de la primavera. Més endavant, «llangorosos» per a «tepidi», al vers 11, potser va en la direcció contrària, però en qualsevol cas també viola la intencionalitat de l'adjectiu carduccià i pot induir a una mala lectura de les «llàgrimes» dels versos 3 i 15. Pons va haver de fer, doncs, poques modificacions, però les que va fer (vegeu també el canvi de temps verbal al vers 13) van ser dictades per uns canons estètics convencionals, més que no pas per una lectura aprofundida del text de partença, que va ser tractat com poca cosa més que un vulgar madrigal primaverenc.

*Vere novo*<sup>1</sup> no va ser inclòs a *Brins de l'oratge. Versos d'abans d'ahir*. Francesc de Borja Moll aclareix, en una nota a «Aquesta edició», que el lector no té a les mans unes obres completes: el P. Miquel Batllori i el P. Joan B. Bertran, amics —com ell mateix— de Pons i Marquès, han fet una selecció, convençuts que l'autor «no hauria autoritzat una publicació massiva i total dels seus escrits», dels quals han suprimit els que tenien un valor més circumstancial o — simplement — els que fluïxaven massa. Apel·la al grau d'autoexigència i escrupolositat de l'antologat i conclou: «Els qui han fet la selecció, en eliminar-ne una part, no han fet altra cosa que interpretar el criteri de Joan Pons mateix, amb un marge de possible subjectivisme, però amb una gran aproximació al vertader judici que l'autor hauria formulat».<sup>2</sup> Per què van desestimar *Vere novo*? Pons i Marquès reproduïx la mètrica del poema original, el díctic elegíac,<sup>3</sup> però comet algunes irregularitats que potser els curadors no li van voler perdonar. Als pentàmetres, perquè surtin un tetrasíl·lab més un hexasíl·lab, hem de fer hiat a «teus» (6). Als hexàmetres, per fer tots els octosíl·labs, hem de desestimar la sinalefa entre «canta-li» i «amb» (3). Fins aquí podríem parlar de solucions forçades però lícites; en canvi, al primer hemistiqui dels hexàmetres, «Entre els costers onejants» (3) té per força set síl·labes, no pas sis. En l'accentuació «canta-li» trenca la regularitat dels accents de segona i cinquena dels octosíl·labs, i «teus, Làlage pura» la de l'accent de quarta dels hexasíl·labs. Tot plegat, però, diríem que no perjudica excessivament el ritme del poema, altrament prou ben traduït, amb una discursivitat molt propera a la del text original, del qual només se separa per la pèrdua de l'eco que fa el prefix dels verbs «ricanta» i «ridice» i per una cloenda sintàcticament menys agosarada, però que manté un cert èmfasi —encara que menor que el que li dona Carducci— en el possessiu. En aquest darrer punt Estelrich demostrava més encert, però en contrapartida els defectes de la seva versió —fossin o no imputables a ell—<sup>4</sup> tenien prou pes per a fer preferible, en conjunt, la de Pons i Marquès. Les solucions «Sorgint» per a «Rompendo» (1), «guaita» per a «somriu» (1-2), «onejants» per a «verzicanti» (3), tot i que s'allunyen de la literalitat, resulten menys empobridores que —per exemple— les «floridas lomas» estelrichianes o les «verdes colinas» de Lázaro Ros. També en el registre, Pons i Marquès, no caient en els excessos dels dos traductors castellans del poema, és el que més s'ajusta, segurament, a l'original.

Després de l'estrofa de la Torre a *Primo vere* i dels díctics elegíacs de *Vere novo*, Pons i Marquès clou la seva petita antologia amb *Congedo*,<sup>5</sup> oda sàfica en què la primavera s'allunya en el passat i en què el discurs metapoètic deriva cap a una reflexió sobre el pas del temps i la mort.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 334.

<sup>2</sup> *Brins a l'oratge. Versos d'abans d'ahir*, citat, p. XIV.

<sup>3</sup> Recordem que en aquesta oda els pentàmetres es componen d'un «quinario» i d'un «settenario»; els hexàmetres de «quinario» més «novenario» el primer, de «settenario» més «novenario» el segon i el tercer. Tots els «quinari» i els «settenari» tenen accent de quarta; els «novenari» de segona i de cinquena. Cf. *supra*, pp. 71-72.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 72.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, p. 338.

Mètricament, Pons es revela més regular que Carducci: no sols fa estrofes de tres decasíl·labs sàfics i un tetrasíl·lab, sinó que tots els decasíl·labs sàfics tenen accents de quarta i de vuitena, mentre que en Carducci n'hi ha tres (11, 14, 15) que els tenen de quarta i de sisena. Es deixa sentir, en aquest punt, la lliçó de les sàfiques de Costa.

En la temàtica metapoètica Pons pràcticament anul·la el to de menyspreu que amara tota la primera estrofa. Poca importància té la supressió de «fulgente», però l'imperatiu és substituït per un imperfet, i els termes pejoratius «volghi» i «roche strida» cauen a favor d'uns neutres o fins i tot positius «pobles» i «altes, en homenatge». Certament, el contrast amb la segona estrofa —tanmateix afeblit per la supressió del pronom personal al vers 6— deixa ben clares les preferències del 'jo', però això no evita que es perdi no tant informació com precisament to: el to elitista i desdenyós típic de Carducci. Roman, en la traducció, una primera estrofa molt incolora.

Mínims retocs es constaten, en canvi, a la resta del poema: «dalerós s'envola» per a «animoso vola» (5), «abrilenca aurora» per a «mattin d'aprile» (9), «temps» per a «età» (11), «enllà del beire que l'amor arbora» per a «tra i bicchier che l'amistade infiora» (13), afegitó d'«ardit» al vers 11 i d'un article al 14, pèrdues de l'«io» al 6 i de l'adjectiu «divo» al 16 (substituït aquest per una repetició del verb certament aconsellable en català). Tampoc no es produeixen gaires inversions d'ordre: només les que afecten el sintagma «mattin d'aprile», la frase «puro è il sorriso de le belle» (9-10) i l'adjectiu «serena» (14). Els retocs fan palesa una gran cautela i, tanmateix, negant-li a Plató la qualificació de «divo», posant «serena» al costat de «mort», afegint a «imatge» l'article definit i introduint «enllà» i «amor», la darrera estrofa es tenyeix d'un tènue bany de cristianisme. En Carducci la mort és una imatge serena; en Pons es pot entendre, de manera similar, que «la imatge de la mort» és «serena», però també —i la mètrica ajuda a fer més aviat aquesta lectura— que la imatge és la de «la mort serena», és a dir, la de la mort que ja se sap que és o ha de ser serena. D'altra banda, la imatge vola no pas entre els gots del amics, sinó enllà d'un sol got, que l'amor —no pas l'amistat— arbora. Probablement Pons no va saber identificar la referència que els exegetes llegeixen en «infiora», relativa al costum grec i romà de cenyir de flors els gots,<sup>1</sup> i la va substituir per un verb derivat d'arbre, símbol molt més entenedor per als lectors mallorquins i catalans, de base bíblica o oriental, associat sobretot al tema del temps, les generacions, la perdurabilitat, la relació entre la terra i el cel... Com «arbora», també «s'envola» (5), verb car al traductor, té, respecte a «vola», el matís de l'enlairament, i recordem que a la primera estrofa, a l'hora d'afegir un adjectiu aleatori, s'optava per «altes» (3). Tampoc el «vola» del vers 14 no fa el mateix moviment en l'original i en la traducció: en Carducci vola «entre» els gots ornats de flors, en Pons vola «enllà» del got enlairat per virtut de l'amor. El futur, l'homenatge, la mort són amunt i enllà, en Pons i Marquès, mentre que en Carducci el qui és «divo» passeja sota plataners, amb els peus a terra, i la serenitat de la mort més aviat rau en el fet que comparteix amb nosaltres aquest moment present d'amistat. En Carducci hi ha un intent d'apropar la mort a l'*hic et nunc*, a nosaltres, gairebé d'humanitzar-la i de familiaritzar-la; en Pons i Marquès resta llunyana, i es crea una contradicció entre el moviment dels versos 13-14 i el dels versos 15-16, si no és que interpretem que Plató equival aquí al món de les idees.

Si el vers 14 permet en Pons una doble lectura, no menys interessant és la polisèmia d'alguns dels mots que tria. El terme «dalerós» (5) pot tenir un valor absolut com l'«animoso» original, però també es pot entendre en l'accepció de desig, i per tant el vers no volaria animós, simplement, sinó que s'elevaria amb desig d'alguna cosa, en una clau hegeliana, romàntica. L'ardidesa afegida al vers 11 i el significat figurat d'«arbora» (13) es contraposen a la serenitat i complementen l'òrbita del deler: es planteja, doncs, una pugna, una passió, un desig que ha de dur a una serenitat. Per la seva banda, el terme «aurora» (9), respecte a 'matí', evoca amb més força el sentit de començ, d'inici d'una cosa nova. Tot el *non dit* de la traducció apunta, metafísicament, cap a una altra dimensió, cap a quelcom que hom desitja i que no és aquí, en aquest món, sinó enllà i més amunt. Carducci té, en general, però sobretot en aquest poema, una percepció més horitzontal del temps i del moviment: el vers vola de les memòries històriques cap al futur, que ni és més

<sup>1</sup> Manara Valgimigli, *op. cit.*, p. 292.

amunt, ni és estrictament un objectiu a atènyer. Independentment del grau de consciència o d'inconsciència amb què va actuar el traductor, en la supressió del to de menyspreu de l'estrofa inicial podem parlar de manipulació; en canvi, les altres estrofes no podem negar que estiguin ben traduïdes: el que diuen és, en bona mesura, el que diu Carducci; el que suggereixen, els dobles sentits i l'al·lusivitat, és, en canvi, força diferent.

Fora de les tres traduccions, en la seva producció assagística i articulística, Pons i Marquès esmentà Carducci en ocasions molt comptades, per bé que els cinc volums d'*Obres* publicats per l'Editorial Moll entre el 1975 i el 1978 no són unes obres completes i, per tant, segurament no cobreixen totes les referències. Fonamentalment, Carducci compareix en els treballs sobre Costa i Llobera, i només com un model mètric, tractat molt de passada<sup>1</sup> o bé seguint treballs anteriors d'altri, concretament els d'Eugenio Mele, i incorrent en imprecisions que no fan palès un coneixement profund de la mètrica carducciana: són correctes, en la *Introducció apologètica* a les *Obres completes* de Costa i Llobera,<sup>2</sup> les consideracions relatives a la sàfica, l'estrofa de la Torre i l'asclepiadeoglicònica, però no és acceptable que la modificació introduïda per Costa en l'alcaica indueixi Pons a parlar d'una estrofa nova, oblidant el seu origen carduccià, i és discutible el carduccianisme mètric que atribueix a *L'abella* i *Als joves*, més que més quan el desestima en *Amistat*, que té el mateix model estròfic d'*Als joves*. Separa les horacianes mètricament carduccianes de les que no ho són, però, a banda de l'excessiu maniqueisme d'aquest plantejament, el resultat, que redueix les primeres a *Vora una font*, *L'abella* i *Als joves*, s'allunya força de la realitat. A més a més, Pons forma part del grup majoritari de crítics que només veu en Carducci un model mètric. Quan alaba «el contingut didàctic, [...] l'imperatiu moral i estètic, i el sentit terral i de realitat contemporània que vivifica» el llibre, invoca Horaci i les essències clàssiques, no pas el poeta italià.

Una petita sorpresa ens reserva un text relatiu no a Costa, sinó a Alcover, i a l'Alcover de les *Elegies*:

Colpit aquest per la desgràcia, es redreça desolat davant la imatge dels fills perduts, i li rediu a la Musa els mots de Hölderlin que traduïa Carducci: «Alza le forci omai, fatal sorella, / perché tutto co' morti il mio cuor è.»<sup>3</sup>

Es tracta dels darrers versos d'una traducció fragmentària titulada *Da Friedr. Hölderlin. Grecia*, un total de 24 versos signats el 1874 i publicats a «Cronaca Bizantina» el 1883, que a les poesies completes formen part de l'*Appendice*.<sup>4</sup> Pons i Marquès deu haver estat un dels pocs carduccianistes al món que s'ha fixat en aquest text en el qual, no havent trobat a Grècia un amic seu traspassat, el 'jo' expressa el desig de morir per tal de retrobar-se amb ell i amb els grans filòsofs i poetes antics al regne dels morts. La cita no pretén insinuar una ascendència ni hölderliniana ni carducciana de les *Elegies*, sinó pujar al màxim, en aquest punt, la intensitat de l'elogi que el crític està adreçant a la producció alcoveriana. Les *Elegies* són sintetitzades literàriament en una escena figurada en què Alcover pronuncia uns mots que segurament mai no havia pronunciat, però que hauria pogut perfectament pronunciar, i que havien pronunciat Hölderlin, un gran tràgic, i Carducci, que havia perdut el seu fill Dante. Si hi afegim que la mateixa desgràcia havia sofert Pons i Marquès el 1933, quan se li havia mort Josep Lluís, nascut el 1929, ens adonem que, en realitat, som davant d'un parèntesi en què el crític deixa de parlar com a tal i fa seus i d'Alcover un gest i uns versos que objectiven universalment el dolor per la mort del fill.

Aquesta cita tan extraordinària, però, no té correlats ni en els *Sonets per a ell* (per a Josep Lluís) ni en el conjunt de la producció original de Pons, que, quan no es decanta pel costumisme, és dominada per l'enyor i l'ensomni, per uns records i unes esperances perdudes que poden arribar a caure en leopardismes de manual, o per una consciència de la mort amarada de transcendència i de

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 116.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 210.

<sup>3</sup> *Don Joan Alcover*, «Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana», vol. XXI (1926), pp. 17-20, després incorporat, amb el títol *Davant la mort del mestre*, a Joan Pons i Marquès, *Crítica literària*, citat, vol. I, pp. 135-140 (vegeu pp. 136-137).

<sup>4</sup> *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, citat, pp. 1055-1056.

diàleg amb Déu, un diàleg que en un dels sonets esmentats —per exemple— limita tot just a l'*incipit* el materialisme de les elegies carduccianes: «I ara el racó de terra desolat / que engolia ton cos».<sup>1</sup> Poques vegades el record agafa una perspectiva historicopolítica,<sup>2</sup> i tampoc en les notes melangioses d'aquest poeta podem dir que, malgrat les alabances que els adreça com a crític, hagi quallat el missatge de les *Horacianes*. Alguna escena al·legòrica en què són personificats l'Amor o els elements naturals, tot i la inclusió d'escadussers referents clàssics, s'acaba tenyint d'uns aires entre cultes i populars,<sup>3</sup> i, pel que fa a la mètrica, els únics versos no rimats de *Brins a l'oratge* són les tres traduccions 'bàrbares'. Amb prou feines es pot collir, en els versos originals de Pons, alguna reminiscència carducciana del tot ocasional: «El pi solemne / com un alt monument».<sup>4</sup>

### 2.5.5. Joan Estelrich

Joan Estelrich i Artigas (1896-1958), que no té cap parentiu amb Joan Lluís Estelrich i Perelló, va ser, com és ben sabut, un dels intel·lectuals i polítics més destacats de la Lliga Regionalista i, per tant, del Noucentisme. Activista i promotor cultural infatigable, va escriure i va pronunciar un nombre ingent d'articles i conferències. Les seves publicacions en volum o opuscle no són nombroses, i entrarien en el àmbit de l'assaig polític o literari. La literatura fou sempre, de tota manera, un dels seus objectes principals d'estudi i de propaganda, i entre els resultats d'aquesta inquietud s'hi compta la *Bibliografia Carducciana* que va publicar a la revista de Nàpols «Nuova Cultura» l'any 1921.<sup>5</sup>

Sorprèn, a primera vista, que, en posar-se a investigar la recepció d'un escriptor, triés precisament Carducci, sobretot si tenim en compte que són els noucentistes els qui decreten el declivi de la seva influència.<sup>6</sup> No hem d'oblidar, però, que Estelrich, que acabaria dirigint la Fundació Bernat Metge (1923-1958), féu els seus primeríssims assaigs literaris a la premsa menorquina (revista «Llum Nova», 1912) traduint Horaci en metres horacians. Va exercir sempre, a cavall entre les Illes i el Principat, un mallorquinisme militant, amb múltiples col·laboracions i iniciatives periodístiques a Mallorca i una constant tasca de difusió de l'obra dels mallorquins a Barcelona. La seva forta vinculació a una Escola Mallorquina on el prestigi de Carducci no havia estat bescantat com a Barcelona i on de l'admiració de les noves generacions per Costa i Llobera se'n seguia l'admiració pels seus mestres podia predisposar-lo, doncs, a fer una recopilació com la *Bibliografia Carducciana*.

En segon lloc, cal destacar l'italianisme d'Estelrich. La feina que li havia encomanat Cambó era difondre la cultura catalana arreu del món i establir contactes internacionals per al catalanisme, i un dels països on més esforços va invertir va ser Itàlia. Cap als anys 1920-1921 el trobem escrivint per a revistes d'allà i d'aquí i liderant un grup anomenat Amics d'Itàlia. Són els anys en què arriba al seu punt màxim la italianofília de «La Revista» (1915-1936), en la qual Estelrich signa articles com *Itàlia i Catalunya*.<sup>7</sup> En aquest context, quan —segons ha esbrinat Gabriella Gavagnin—<sup>8</sup> un professor de Trieste, Giorgio Pitacco, li demanà una bibliografia sobre el carduccianisme espanyol i català, Estelrich degué posar-se a treballar de seguida. És lògic que, empès per la voluntat d'impulsar els intercanvis, volgués complaure els italians amb un estudi que deixés constància de les relacions històriques recents entre totes dues literatures. Amb Carducci, a més a més, la feina es presentava relativament fàcil: coneixia personalment els principals protagonistes de la recepció del professor de Bolonya, els quals li podien facilitar, de primera mà, bona part de la informació que

<sup>1</sup> *Brins a l'oratge. Versos d'abans d'ahir*, citat, p. 22.

<sup>2</sup> Les «clarors passades» d'*Alma glòria* (*ibid.*, p. 38).

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 104, 108, 110.

<sup>4</sup> *A un artista* (*ibid.*, p. 48).

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 186-190.

<sup>6</sup> Cf. *infra*, pp. 325-359.

<sup>7</sup> 1921, pp. 50-53.

<sup>8</sup> *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936). Percorsi e materiali*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1998, p. 441.

necessitava. En aquest sentit, era més pràctic un autor recent que no pas un de més llunyà en el temps. Només hauria pogut fer un treball tan complet amb D'Annunzio, però, si la premsa noucentista és freda envers Carducci, és, de cap a peus, abrandadament antidannunziana, alhora que venera Croce, als cercles del qual pertanyien alguns dels interlocutors italians dels intel·lectuals d'aquí. El 1920 «La Revista» posava en el seu tauler d'informacions la següent novetat editorial: «Cal esmentar: L'estudi crític de Benedetto Croce sobre Giosuè Carducci.—(Bari, 1920.)»<sup>1</sup> El filòsof abruzzès era —recordem-ho— un dels principals valedors que a Carducci li quedaven a Itàlia.

De les recerques de Gabriella Gavagnin a l'Arxiu Estelrich en resulta que el bibliògraf no es va conformar amb les informacions dels amics que tenia més a mà, sinó que va posar-se en contacte amb carduccians de vella data que vivien llavors lluny de Catalunya. Concretament, Gavagnin transcriu la còpia d'una carta que Estelrich va enviar a Gabriel Alomar, a Madrid, el 14 de gener del 1920, i una altra adreçada el 12 de març a Diego Ruiz a Mòdena:

Estic preparant una petita bibliografia d'estudis, articles, imitacions, traduccions, etc. de Carducci a Catalunya i Espanya, per al professor Giorgio Pitacco, de Trieste. Les notes recollides fins a l'any 1900 són bastant completes. D'aquell any ençà ja no són més clares i, per això, m'atrevesc a demanar-vos que'm vulgueu facilitar tot això que recordeu sobre la matèria.

Per al professor Pitacco de Trieste, devotíssim de Carducci, he ordenades unes notes bibliogràfiques resumint tot el que s'ha fet en llengües hispàniques —especialment la catalana— pertocant el gran poeta: traduccions, imitacions, influències, referències, crítica, biografia. El vostre nom hi figura per *Nieto de Carducci* i *El poeta civil i el cavaller*. Fins m'ha plagut enviar al professor Pitacco sengles exemplars d'aqueixos llibres. En tindriau alguns més que hi fessin referències? Per exemple, hi hauria quelcom de carduccià en el volum de poemes inèdits que guarda l'Alomar?<sup>2</sup>

L'intent de contactar amb Ruiz devia fracassar, perquè la *Bibliografia* només conté les dues entrades esmentades a la carta.

Com ja hem anticipat a la Introducció d'aquesta tesi,<sup>3</sup> la *Bibliografia Carducciana* va passar desapercebuda als estudiosos posteriors del carduccianisme ibèric, que es van deixar escapar, d'aquesta manera, la millor base de dades que tenien a l'abast. De pocs escriptors s'havia fet un repertori de traduccions i imitacions tan aviat. Joan Estelrich actualitza el llistat precedent de Mele; aporta, per al castellà, més d'una notícia no registrada després per Dell'Isola i Vari, i sobretot fa cinc cèntims de les traduccions i imitacions catalanes. Pel que fa al Principat, els investigadors italians ignoren del tot Diego Ruiz, i citen tan sols una traducció de Jeroni Zanné, mentre que Estelrich en rastreja —del segon— set reculls: n'enumera les traduccions, les imitacions, els lemes, les inflexions, els poemes d'inspiració carducciana. La part més important del buidatge porta el segell, però, de l'Escola Mallorquina. Vari tot just cita la *Fantasia* d'Alcover, i s'atura sumàriament en el carduccianisme de Costa i Llobera i de Joan Lluís Estelrich. Aquí es detallen, pel que fa a Joan Lluís Estelrich, les traduccions incloses en l'*Antologia de poetas líricos italianos* i les tres de *Poetas líricos italianos*. De Joan Alcover, a més de les versions castellana i catalana de *Fantasia*, s'anuncia la propera aparició de l'article sobre l'oda *Alla Regina d'Italia* a l'«Almanac de les Lletres» del 1921. A propòsit de les *Horacianes* de Costa i Llobera, no és oblidat l'assaig *Adaptaciones de la métrica clásica* de Joan Lluís Estelrich. S'insinuen influències carduccianes en el primer Llorenç Riber i en *La columna de foc* de Gabriel Alomar, i es dona notícia de traduccions inèdites de Miquel Forteza (la d'*Il bove*, que no es publicaria fins al cap de catorze anys, el 1935, a «La Revista») i de Miquel Ferrà (van sortir finalment abans de la *Bibliografia carducciana*, al recull *Les muses amigues*, 1920). Havien passat quaranta-tres anys d'ençà del dia que Joan Lluís desembarcava a Mallorca amb les *Odi barbàre* sota el braç, i ara era un altre mallorquí, casualment també de cognom Estelrich, el qui feia balanç de la seva recepció.

---

<sup>1</sup> P. 338.

<sup>2</sup> Gabriella Gavagnin, *op. cit.*, p. 442.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 3.



El llistat d'Estelrich té alguna cosa, efectivament, de punt final i recapitulació, i llegit d'aquesta manera no contradiu el posicionament noucentista davant el poeta toscà. És veritat que Estelrich no critica Carducci, però tampoc no el lloa, ni adopta aquell apologisme difús, aquella actitud reivindicativa —més o menys velada i involuntària— en què tan sovint incorren els estudiosos davant l'autor o l'objecte estudiat. L'estructura sumària i bibliogràfica de l'article li permet de ser molt asèptic i objectiu, fins al punt que, en algun moment, el lector poc previngut pot desorientar-se, per exemple en l'entrada relativa a Eugeni d'Ors, en la qual primer Estelrich informa de l'article d'«El Poble Català» parlant d'«una nota crítica encomiàstica» i tot seguit, amb una formulació equívoca, afegeix, a propòsit de l'article del *Glosari*, que Ors «publicà més notes contra el poeta italià», sense aclarir aquest canvi de l'encomi a l'atac.<sup>1</sup> Sigui per esperit científic, sigui per no comprometre's amb els italians, el cas és que fa un treball netament filològic, ja proper al punt de vista amb el qual avui estudiem nosaltres la recepció d'aquest o d'un altre escriptor. Només valora, si de cas, les traduccions, i ni tan sols mirant de llegir entre línies no aconseguim de treure cap conclusió sobre l'opinió que li mereixen Carducci i els seus receptors. Sorpren, això sí, l'observació molt seca sobre *Nieto de Carducci*, potser un xic despectiva, per bé que susceptible d'una lectura absolutament literal: «Fora del que indica el títol, aquest llibre té molt poc que veure amb la producció carducciana.» És veritat que el llibre té poc a veure amb la producció carducciana, però sí que té a veure amb Carducci: retocats o no, s'hi expliquen els contactes personals que Ruiz va mantenir amb Enotrio Romano a Bolonya, i ja només per aquest fet té un valor documental important dins el carduccianisme.<sup>2</sup> És que Estelrich no s'adonà que Enotrio Romano era Carducci? O bé menyspreà el llibre pel seu caràcter anecdòtic? O bé —aquesta seria la lectura entre línies— podem anar més enllà i entreveure rere les paraules d'Estelrich la malfiança d'un noucentista d'ordre envers un modernista subversiu?

Qualsevol reflexió sobre la *Bibliografia Carducciana* queda condicionada, en qualsevol cas, no solament pel seu estil esquemàtic, sinó també per les seves deficiències de redacció i d'ortotipografia, no sabem si atribuïbles als editors de la revista o al mateix Joan Estelrich, o —potser és la hipòtesi més versemblant— a ambdós. No es mira de seguir una mínima coherència en la presentació de les dades; la puntuació, la cursiva, les cometes són utilitzades d'una manera caòtica; es produeixen errates en els anys, en els noms de les editorials; el text de les entrades sembla escrit de pressa i sense gaire cura. Que sigui un treball filològic i ric no implica, doncs, que estigui ben fet, perquè, a més d'aquestes negligències formals, es produeixen errors en les mateixes dades: Estelrich es pensa que totes les traduccions de la primera antologia de Joan Lluís Estelrich, la del 1889, van passar a la segona, la del 1891, sense adonar-se que la segona només la conformen traduccions del mateix Joan Lluís.<sup>3</sup> Hem de concloure, inevitablement, que la *Bibliografia Carducciana* es va fer sense prou rigor, sovint potser sense consultar les fonts bibliogràfiques o consultant-les molt apressadament. La possibilitat que Estelrich encara va tenir d'accedir als protagonistes de la recepció carducciana del tombant de segle en fa, però, un document preciós.

### 2.5.6. Miquel Dolç

Amb Miquel Dolç (1912-1994) saltem a una altra generació, la dels primers superadors de l'Escola Mallorquina, a la qual sobretot ell restà, però, força arrelat per la seva precoç vocació de llatí i per una poètica inicialment alineada amb la de les revistes de l'Escola, en les quals començà a publicar poc abans de la guerra. Eren els anys 1934-1935, i el jove aspirant anava a presentar les seves credencials als mestres, que en la seva correspondència s'informaven recíprocament i ens informen, doncs, a nosaltres:

---

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 334-337.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 179-182.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 41.

Vendrà carregat de versos i d'esdrúixols. Ha sortit d'un seminari de Teatins amb els quals és estat a Roma i a Sicília. En la seva inspiració convergeixen Horaci, el pare Barceló, Andreu Caimari, Carducci i Damià Martínez [...] Ja miraràs de guiar-lo per dins el llac tranquil de la nostra confraria literària.<sup>1</sup>

És joveníssim... Ha viscut a Itàlia. Horaci, Virgili, Carducci li són familiars, lo qual vol dir que té una gran preparació literària a més d'unes disposicions excepcionals per naturalesa.<sup>2</sup>

El jove en qüestió estava destinat a esdevenir un brillant catedràtic de clàssiques a diverses universitats espanyoles i el traductor d'una quarantena de volums de la Col·lecció Catalana d'Escriptors Grecs i Llatins de la Fundació Bernat Metge, a més de director de la Gran Enciclopèdia de Mallorca, membre de l'Institut d'Estudis Catalans i erudit de solvència contrastada.

Abans de tot això, però, Dolç va haver d'anar a la guerra. Féu d'interpret als aviadors italians, que li deien «il poeta». Perdé un tros de dit. Quan tornà, col·laborà amb Francesc de Borja Moll en la confecció d'un llibre de text per al programa oficial d'Ensenyament Mitjà: *Tercer curso de italiano. Letture scelte di geografia, storia e letteratura dell'Italia*. A la portada només hi figura el nom de Moll, el qual aclareix —però— que ha compat amb l'ajut de Dolç:

No quiero terminar este proemio sin declarar que tanto en la elección de las composiciones como en la redacción de las notas y en general en toda la elaboración del presente libro he contado con un consejero y auxiliar eficazísimo en la persona de mi amigo don Miguel Dolç y Dolç, tan excelente poeta como experto conocedor de los clásicos italianos.<sup>3</sup>

En aquest tercer curs el programa del ministeri ja no preveu que s'hi faci gramàtica, sinó la «pràctica del idioma» mitjançant lectures, resums i converses. Per a les lectures es prescriu una comèdia de Goldoni o una tria de contes. Moll explica que s'han decantat per la segona opció, però que també s'han acollit a la facultat d'afegir-hi altre material:

Por lo que hace a la literatura, hemos incluido en este libro la colección de cuentos exigida por el cuestionario, entresacándolos de los mejores narradores italianos de todos los siglos, desde el Novellino hasta nuestros contemporáneos. Además, hemos concedido el merecido honor a los grandes poetas: Dante y Petrarca entre los antiguos; Foscolo, Leopardi, Pascoli, Carducci i D'Annunzio entre los modernos.<sup>4</sup>

Precedeix cada text una nota biobibliogràfica sobre l'autor, en castellà; el text és transcrit només en italià, amb notes explicatives a peu de pàgina en castellà. S'alternen textos literaris i no literaris. Entre els segons: *Espanya e Itàlia nel Medio Evo*, de Croce, i un capítol final titulat *El Govern de Mussolini e il nuovo posto dell'Italia nel mondo*. Entre els primers, a banda de tota la corrua de narradors majors i menors destinada a complir amb el temari oficial, els poetes que Moll i Dolç han decidit d'inserir: Dante (vuit pàgines), Petrarca (nou), Foscolo-Leopardi (sis pàgines per a tots dos junts), Pascoli (vuit), Carducci (deu) i D'Annunzio (sis). Deu ser difícil trobar, en qualsevol època i a qualsevol lloc, una altra antologia general de la poesia italiana en què Carducci sigui l'escriptor més representat. A la nota biobibliogràfica que li correspon<sup>5</sup> no és menystinguda la pluralitat de tons i temàtiques de la seva producció, ni són oblidats la mordacitat, l'anticatolicisme i el classicisme, però es posa l'accent en el Carducci èpic i patriòtic. Es repeteix dues vegades el terme «slancio», i es percep una certa cura a esquivar la imatge d'un poeta de l'antigor: canta les gestes de Teodoric i les del «duce Garibaldi», que és com dir les del «duce» actual, i la recuperació del món clàssic es fa amb un «vigoroso slancio moderno». Les imprecisions principals tenen lloc en aquest darrer punt: els reculls *Rime nuove*, *Odi barbare* i *Rime e ritmi* són aplegats sota el segell de la represa del classicisme i se'ls fa arrencar de l'«ardente lirismo» i l'originalitat formal de *Giambi*

<sup>1</sup> Carta de Miquel Ferrà a Guillem Colom, 26/09/1934, dins Guillem Colom, *Entre el caliu i la cendra. Memòries (1890-1970)*, citat, pp. 347-348.

<sup>2</sup> Carta de Maria Antònia Salvà a Maria Josepa Penya, 18/03/1935, citada per Josep M. Llompart al pròleg de Miquel Dolç, *Elegies de guerra. Petites elegies*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1991, p. 8.

<sup>3</sup> «Manuales Moll para el estudio de idiomas», sèrie A, núm. 13, Palma de Mallorca, Imprenta «Mn. Alcover», 1940, p. VII.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. VI.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, p. 203.

*ed epodi*, un volum que —en realitat— segueix la mètrica tradicional i és conegut per la vena satírica i política. Seria més lògic parlar de lirisme a propòsit de *Rime nuove* i separar-les de les *Odi barbare* i els *Rime e ritmi*. Fa referència, l'«ardente lirismo», a *Il canto dell'amore* que clou *Giambi ed epodi* i que Miquel Dolç —com veurem— coneixia bé? Va escriure ell el davantal i la tria la va fer Moll?

La tria, si més no, es pot qualificar de desconcertant. Tot i que el nombre de pàgines supera el de qualsevol altre poeta del llibre, les ocupen tan sols quatre composicions, tres de *Rime nuove*: el sonet *Il bove*, els *rispetti* de *Mattinata*, la balada *La leggenda di Teodorico*; i una de les *rime* de *Rime e ritmi*: la romança titulada *Jaufré Rudel*. Cap oda bàrbara, cap text polític, ni una engruna d'aparat clàssic ni cap manifestació del sentiment patriòtic que remarcava la nota introductòria. Una tria no gens representativa, gairebé anticarducciana, si pensem que els dos textos llargs narren amb una mètrica romàntica una llegenda medieval i donen un paper de primer ordre al Déu cristià. *Il bove* és l'únic de tots quatre que acostuma a figurar en les antologies i l'únic que havia estat traduït a Mallorca. *Mattinata*, que havia traduït Maristany,<sup>1</sup> sintonitza amb la recepció de Carducci per part de l'Escola Mallorquina: un idil·li al·legòric entre popular i culte, una invitació a l'amor en un matí de primavera que primer adrecen a la dona els elements naturals i que després articula el 'jo' en una petició que és alhora un somni impossible. No aporta, però, més enllà de la impecable professionalitat de Carducci en el gènere, cap novetat rellevant respecte a la tradició. A favor de la tria només es pot adduir la finalitat pedagògica del llibre: *Dinanzi alle terme di Caracalla* o *Alle fonti del Clitumno* haurien estat menys accessibles a un estudiant de tercer curs d'italià i haurien requerit un nombre infinit de notes, però entre les *Odi barbare* es podien trobar textos d'una dificultat similar a la dels que finalment es van triar.

Les notes<sup>2</sup> són, la majoria, les que es podrien llegir en una edició italiana anotada, que és d'on les devien manllevar els curadors, traduint-les o reescrivint-les amb una certa pruija retòrica: «conduzco», «ígneas fauces», «angosta garganta», «tornaban», «Enfermado», «ya cantada», «el postrer aliento». Només unes quantes introdueixen aclariments sobrers per a un lector italià, necessaris i en tot cas insuficients per a un lector estranger poc avesat a un italià hiperliterari. Moll i Dolç no deixen traspuar gaire, en definitiva, les seves idees literàries. La mà del segon segurament és present en la nota sobre la hipà·lage i sinestèsia final d'*Il bove*, en la inclusió de la nota sobre el sentit llatí del «pio» inicial, al mateix sonet, i en l'observació relativa a l'«stellanti» del vers 36 de *Jaufré Rudel* («luminosos como estrellas; bello epíteto frecuente en Carducci»), perquè el lèxic lluminós sí que sovinteja en el corpus poètic carduccià, però no especialment aquest adjectiu: un total de cinc recurrències, una de les quals al vers 38 d'*Alla stazione in una mattina d'autunno*, oda que deixà algun rastre —com explicarem més endavant— en la poesia de Dolç. En general, es detecta un cert interès pels participis presents, car també tenen nota el «roteante» del vers 19 de *La leggenda de Teodorico* i el «natante» del vers 7 de *Jaufré Rudel*, notes en què es deixa clar el caràcter continuatiu de l'acció i la plasticitat del moviment: «que se cierne evolucionando», «que nadaba sobre el mar». El «se cierne evolucionando» sembla que, des del contrasentit, vulgui mesurar la lentitud. Suggereix, a més a més, una malastrugança perfectament funcional al patró llegendari, ben amanit per la llargada de les glosses relatives a les fonts, als personatges i als esdeveniments poetitzats. Una d'aquestes informacions té una certa rellevància, dita en aquest 1940: el «decantado origen divino» de la nissaga de Teodoric (nota al vers 61), frase d'una retòrica en aquest cas no traduïda i potencialment irònica. Tant aquesta nota com l'aparellament del rei ostrogot amb el «duce Garibaldi» a la introducció serveixen per exaltar-ne la figura, però no s'ha de perdre de vista que Carducci recrea la llegenda del càstig diví que el rei rep pels seus crims. Les rivalitats familiars (9-16), les conquestes territorials (21-24), la cobejança del caçador, els màrtirs «de la patria e de la fé» (78) es presten, a la llum dels fets recents de la guerra civil, a una lectura profunda i com a mínim ambigua que actua també sobre la introducció, és a dir, sobre el binomi Teodoric-Garibaldi o Teodoric-duce i sobre la «mordace aggressività», que es pot entendre com un elogi o com una crítica, de la mateixa manera que amb «solforoso» s'escola un epítet connotat dins

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 383 i 386.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 203-205.

la frase aparentment objectiva sobre l'anticatolicisme. No sembla forassenyat preguntar-se, en definitiva, si el Teodoric de Carducci va ser, puntualment en aquest llibre de text, un dels nombrosos personatges històrics a què la literatura catalana va acudir per camuflar una reflexió sobre la guerra i la postguerra contrària als guanyadors o equidistant d'ambdós bàndols i molt imbuïda d'un sentit cristià de pau.

Per aclarir la posició específica de Dolç hem d'avançar només dos anys fins a la que va ser la seva principal contribució al carduccianisme, l'article *Pascua carducciana* publicat a «Destino» l'11 d'abril del 1942.<sup>1</sup> Dolç comença amb un homenatge indirecte a Costa i Llobera: lamenta el distanciament entre les cultures italiana i espanyola, en el qual només el petit cenacle mallorquí va ser una excepció, i que va ser afavorit per l'abast poc internacional del Risorgimento i del romanticisme italians. Considera que Carducci, en canvi, sí que és un autor universal per la multiplicitat de tons i de sensibilitats de la seva obra, moment en què recupera la frase del 1940 sobre Teodoric i Garibaldi amb algunes variacions: allà hi deia «cantore delle vecchie leggende e delle nuovissime geste, dell'ostrogoto Teodorico e del duce Garibaldi», aquí «índice de vetustas leyendas y de novísimas emociones, cantor de Teodorico y de Garibaldi». Desapareixen «geste» i «duce», precisament perquè aquí l'articulista vol fer surar un altre Carducci menys conegut, el de les «emociones». No estructura les diverses sensibilitats en una llista, sinó que les posa en contrast, cosa que li permet d'atenuar els elements que en poden fer un autor incòmode per al règim franquista (el Carducci demòcrata i rebel, el lluitador per la llibertat i el fustigador del Vaticà), però aquesta operació no repercuteix en l'enaltiment del Carducci patriòtic i viril, sinó en el d'un Carducci humà, líric, quietista, franciscà, religiós. La primera cita és treta del segon quartet de *Santa Maria degli Angeli (Rime nuove)*, i l'objectiu és el que marca el títol de l'article: resseguir el motiu de la Pasqua en Carducci, que porta Dolç a comentar i parafrasejar tres composicions: *Su i campi di Marengo (Rime nuove)*, *Sogno d'estate (Odi barbare)* i *Sabato Santo (Rime e ritmi)*.

En *Su i campi di Marengo* Dolç es manté a distància del text en el resum dels fets històrics que precedeixen i que narra l'acció. Les «sutiles argucias y destellos de sátira romántica» es deuen referir als versos 13-32, que recreen les reflexions de diversos nobles de l'exèrcit del Barba-roja, alguns marcats per prejudicis classistes i afanys de poder i de riquesa. No s'entén gaire que es parli de «traïció» de l'emperador a la ciutat, i que respecte a l'actitud final de l'exèrcit de la Lliga es faci servir un terme negatiu com «superstició». Sigui com sigui, són citats directament només els versos 11-12, dos versos del cant dels llombards, els quals, preveient per a l'endemà diumenge la victòria definitiva sobre l'emperador, esperen poder proclamar alhora la resurrecció de Crist i la de la glòria de Roma, en tant que ells en són els descendents. Abans de la cita, Dolç només s'havia acostat al poema en els sintagmes «bajo la piadosa lumbre lunar» («batte la luna», 1; «ne la pia notte», 8; «al lume de la luna», 24) i «César en fuga» («la fuga del Cesar», 6). Com tots els comentaristes,<sup>2</sup> interpreta el «pia» del vers 8 no com un llatinisme sinó en sentit religiós, per tant, és un element textual que li interessa, i que ell desplaça al començament de la seva paràfrasi, fent per manera que tot el que passi aquella nit passi sota la influència d'aquesta lluna «piadosa». En canvi, a l'hora d'introduir la cita del cant dels llombards, enuncia la circumstància temporal no del cant («E un canto di vittoria ne la pia notte suona», 8), sinó del contingut del cant: «augura el triunfo de la Liga lombarda en el amanecer glorioso». Aquesta alba que aquí és parafràstica, a la frase final traduirà versos del poema: «Quando stanche languirono le stelle, e rossegianti / Ne l'alba parean l'Alpi, Cesare disse — Avanti! [...] gli animi ed i vessilli / D'Italia s'inchinarono e Cesare passò!» (39-40 i 47-48). Dolç acaba: «Y al languidecer las cansadas estrellas y sonrosarse los Alpes en el alba pascual, el ejército de la Liga inclina los ánimos y los estandartes frente al águila bicéfala de los Hohenzollern.» També aquí es produeix un desplaçament: el crític ha anat a buscar els versos que descriuen l'alba, versos que en l'original apareixen en el moment que el Barba-roja decideix de posar-se en marxa fent valer el seu títol d'emperador romà, i els ha portats a la cloenda, al moment en què els llombards, davant aquells venerables símbols imperials, decideixen de deixar-lo passar sense atacar-lo. Encara és més important, és clar, que a «alba» s'hi afegeixi l'adjectiu «pascual».

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 206-208.

<sup>2</sup> Vegeu, per exemple, Guido Davico Bonino, *op. cit.*, p. 208n.

Més amunt Dolç ha dit que el poema era «profundo de hechizos» i ha criticat els qui racionalitzaven el miracle de la resurrecció. No era el cas de Carducci —deia—, que ha sabut penetrar-lo «hasta convertirlo en joven y fértil símbolo de victoria». Per demostrar-ho, ell ha parafrasejat i pseudo-traduint el text tot tancant-lo en una ambientació espiritualitzada i miraculosa.

Haviem vist, en diversos poetes de l'Escola Mallorquina, com la intertextualitat carducciana podia conviure i interactuar amb una obra espiritualista; Miquel Dolç en dóna ara una certificació crítica, d'aquesta possibilitat, fent una lectura espiritualista d'un poema que, en efecte, admet aquesta lectura. Certament, el crític tira l'aigua cap al seu molí, però sense cometre arbitriarietats: és innegable que la «pia notte» (8) és la mateixa nit del primer vers del poema, i que aquella «alba» (40) és l'alba pasqual. Una lectura de signe contrari posaria en dubte el sentit religiós de l'adjectiu «pia» o subratllaria el punt de vista dels versos 11-12, posats en boca d'uns llombards medievals necessàriament cristians. Dolç, en canvi, els atorga l'adhesió de l'autor: Carducci «celebra la fausta solemnidad». En realitat, Carducci admira el miracle de la natura i de la història, i el tracta —sí— com un miracle, immanent, però miracle. Li són útils, doncs, tota mena de mitologies, no sols la grecoromana, però li són útils per mitificar, no pas en qualitat de veritat de fe o de doctrina. Fa de les altres mitologies el mateix ús que ell i la tradició fan de la grecoromana: un ús literari. La transcendència històrica d'una data assenyalada, la singularitat del moment, la voluntat enèrgica d'afirmar-se tant dels llombards com d'un emperador derrotat: això és el que la data religiosa, la lluna i l'alba, el «Diman Cristo risorge», ajuden a subratllar, és a dir, la resurrecció (el ressorgiment) com a acte èpic, vital i extraordinari, no pas sobrenatural. Dolç admet que el poeta italià transforma el dogma en un «símbolo de victoria», però nega que en faci un ús superficial, perquè hi «penetra». Cita, augmenta i redistribueix els termes cristians del text; posa al mateix nivell —pel que fa a presència textual— la victòria de Crist i la victòria que representen els fets de Marengo, i recolza tota la força dels esdeveniments en el 'quan', un 'quan' que no és solament una data, la nit de dissabte sant i l'alba pasqual, sinó també una ambientació, una nit de lluna i una alba rosada. Més amunt ha destacat «el róseo resplendor y el grado de embriaguez mística» que assoleix el misteri de la Resurrecció en Carducci. Si els referents cristians es fan cars de trobar, tant «roseo» com «splendore» són dues sensacions omnipresents en el corpus del poeta de Valdicastello. Dolç explota aquest terreny, perquè s'adona que és a la sinuosa frontera del panteisme que Carducci i el cristianisme poden trobar una intersecció, i així implícitament recapitula sobre quina ha estat la recepció de l'escriptor italià a l'Escola Mallorquina: una recepció que compatibilitzava o identificava albes rosades i esplendors primaverals amb embriagueses místiques i que per això mateix es fixava en els ingredients més espiritualitzables de la contemplació paisatgística carducciana: d'una banda, les sensacions aèries i intangibles; de l'altra, la 'visió'.

*Su i campi di Marengo*, per bé que el gran esdeveniment consisteix en la no entrada en batalla gràcies al sentiment de *romanitas* de tots dos bàndols (tema que devia ser molt del grat de Dolç), té, en qualsevol cas, un argument historicomilitar. El dels altres dos textos, biogràfic, ja concedeix el primer pla al gaudi sensorial de la primavera, que a *Sogno d'estate* agafa forma de visió: ensopit per la calor, el 'jo' mentre llegeix s'adorm i somia les primaveres de la seva infantesa. Dolç parafraseja els hexàmetres 1-19, reproduïx 20-27 i omet del tot 28-37. A la paràfrasi, la referència a les «battaglie [...] sonanti» (1) desapareix a favor d'un concís «la lectura de la *Iliada*», mentre que la placidesa de la son i del somni és potenciada mitjançant traduccions amplificades: «chinnomisi il capo tra 'l sonno» (2) / «doblar la frente al arrullo del sueño»; «il cor mi fuggí» (3) / «el corazón se le escapa, en vuelo de ternura». Els «miei colli» del vers 7 són traduïts com «los nativos collados», i els hexàmetres següents comprimits en «donde aparecen las ingravidas figuras de la madre y del hermano», frase que malgrat la condensació deixa espai per a un afegitó, «ingravidas», el qual, com el «vuelo», al·ludeix no al contingut del somni, sinó al somni en si mateix.<sup>1</sup> Tot seguit, no és abandonada la tècnica de condensació, però es combina amb la traducció: «percossa nel core / da quella festa immensa che l'alma natura intonava» (14-15) // «conmovidos

<sup>1</sup> Si de cas, «ingravidas» tradueix l'adjectiu del penúltim vers del poema: «disparvero lievi co 'l sonno» (35); però si aquí la levitat i la inconsistència són al servei de l'esvaniment, a la frase de Dolç —més carduccianament que en Carducci— complementen el camp semàntic de la tendresa i del plaer.

por la inmensa exaltación de la naturaleza». Arriba ara la referència pasqual, i, amb ella, una traducció que alhora elimina i afegeix: «le campane sonavano su dal castello / annunziando Cristo tornante dimane a' suoi cieli» (16-17) // «Doblan los bronces litúrgicos anunciando el retorno triunfante de Cristo a su gloria». Els complements locatiu i temporal «su dal castello» i «dimane» són substituïts pels adjectius «litúrgicos» i «trionfante», i «cieli» esdevé «gloria». Són, «trionfante» i «gloria», termes que han estat utilitzats al comentari de *Su i campi di Marengo*, per tant, hi actuen retroactivament, deixant clar que la victòria i la glòria importants són les del Crist, no les de la història dels homes.

Es continua mantenint, davant els versos 18-19, l'alternativa entre condensar i amplificar: «E su le cime e al piano, per l'aure, pe' rami, per l'acque, / correa la melodia spiritale di primavera» // «la melodía espiritual de la primavera corre desde las suaves cumbres hasta las llanuras llenas de colores y fragancias». Constatem menys llocs («per l'aure, pe' rami, per l'acque») i més sensacions («suaves», «plenas de colores y fragancias»), a més d'una literalitat discutible en el cas de l'adjectiu «spiritale», que els lexicògrafs consideren un sinònim literari de «spirituale», però que Carducci va definir en uns termes ben pagans: «vitale sì, ma che anche ha qualche cosa di alito di canto di spiriti di primavera».<sup>1</sup>

Finalment, a manera d'introducció dels versos que reproduïx, Dolç escriu una frase de la seva collita: «Sacude al universo antiguo un nuevo arrebató de vida», que Carducci hauria pogut subscriure, però que aquí el context convida a interpretar d'una manera ben diferent de com hauria sonat en boca de l'escriptor italià. En Carducci la Pasqua és utilitzada com un instrument mític per a enaltir la festa de la natura, de la resurrecció de la qual ve a ser una metàfora la resurrecció de Crist; en Dolç és més aviat a l'inrevés. Els versos 16-17, absolutament satel·litaris en el text original, esdevenen el nucli del *Sogno d'estate* llegit pel crític mallorquí, que s'estima més citar la paleta cromàtica d'arbres, flors i mar un cop n'ha orientat —però— la lectura, i que opta per tancar el poema al darrer vers de la vinyeta, ignorant un final en què la mirada del 'jo' tornava cap als seus familiars per a reflexionar sobre llur mort i plantejar-se només per un moment una possible transcendència tenyida d'incredulitat («o ritornasser pii del dolor mio da una plaga / ove tra note forme rivivono gli anni felici», 33-34). Tot plegat no impedeix que, després de la cita, Dolç, fent la transició entre aquest poema i el que tot seguit comentarà, recapituli en uns termes que s'ajusten perfectament al text comentat, però que la lectura global de l'article ens mou a invertir: «Es el preludio de la renovación primaveral del año, simbolizada en la resurrección».

A *Sabato Santo* són pseutraduïts els versos 1-6, transcrits el setè i el vuitè, ignorats 9-14 i pseudotraduïts els darrers, 15-18, dels quals a més a més són reproduïts 17-18 amb un comentari preliminar. No hi falten, ni en l'original ni en la pseudotraducció, els termes «gloria» i «trionfo», ni el lèxic cromàtic i lumínic, que el crític reforça, pel que fa al «trionfo», amb la solució «vence a la muerte» per a «risorge al cielo» i, pel que fa a la llum, amb una sèrie d'efectes al comentari final («fúlgidos», «centelleantes resplandores») vinculats a un «fervor» hàbilment ambigu, aplicable al poema carducciana alhora que operatiu en la seva accepció religiosa. L'òptima comprensió de la poètica carducciana també traspua del «distienden», que substitueix «cantano» (3) compensant la pèrdua d'«effusa» (2), i de solucions més sensuals que les del text italià: amplificació de «giovin» (15) en «húmedas de juventud y regocijo» i substitució d'«odio tristo» (17) per «odio lívido». Reapareix, d'altra banda, el motiu del vol mitjançant la introducció de «vuelan» en lloc de «Volgasi» (15).

Del *Sabato Santo* original n'és minimitzat el tema o pretext que el va motivar, la felicitació del vintè aniversari de Maria Gargioli: només es diu, al començament del paràgraf, que aquests dístics van ser «dedicados al natalicio de Maria Gargioli» («natalicio» també resulta ambigu), mentre que a la paràfrasi els versos que apostrofen Maria són els que desapareixen, excepte el 15, que és, però, retocat: «capo tuo» esdevé «las frentes», és a dir, un plural col·lectiu indeterminat. En una primera lectura, l'exclusió de la persona interpel·lada demostra un cop més que a Dolç allò que

<sup>1</sup> *Lettere di S. Ferrari a G. Carducci*, edició a cura de D. Manetti, Bolonya 1933, p. 97 (citada per Marina Salvini, *op. cit.*, p. 509). Mario Rettore concreta: «dello spirito o soffio vitale che palpita in tutte le cose della natura» (*op. cit.*, p. 492).

li interessa és el paral·lelisme entre la pasqua i la primavera: la lectura religiosa de la natura. A la llum dels versos següents de *Sabato Santo*, però, potser a aquest objectiu se n'hi afegeix un altre que sí que afecta les 'persones', perquè són versos que introdueixen, per primer cop en tot l'article, la dimensió ètica, i Dolç efectivament els atorga una rellevància especial, car els tradueix i els reproduïx tot fent-los tancar l'article. Les campanes pasquals foragiten —de «las frentes húmedas»— no sols «il verno ed il freddo», sinó també «l'odio tristo e l'accidia» (17), ajustadament traduïts com «el odio lívido y la pereza lenta». Foragiten «tutte le forme de la discorde vita» (18), vers que abans de ser reproduït és parafrasejat en termes segurament extrets d'una edició anotada<sup>1</sup> i acompanyat d'una cita dantesca: «todas las pasiones que alejan la vida de la felicidad, de la “buena esencia, fruto y raíz de todo bien”».<sup>2</sup> Dolç —cal recordar aquí— tenia un concepte ètic de l'humanisme, que anys a venir definiria com un estil de vida allunyat de «la duresa, el puritanisme i la intransigència», en què «els esdeveniments humans, qualsevol que sigui llur carés, no es presenten mai sota una llum completament nova» i segons el qual qualsevol «mètode d'acció i qualsevol principi de fortitud hauria d'arrelar en el propòsit de no amoïnar-se, de no esbalair-se per res», no en una recerca de l'ataràxia sinó en un sentit actiu i fins tot amb un component heroic.<sup>3</sup> Aquests darrers ingredients deixen sentir la petja carducciana, però no menys rellevants són els primers, i el cas és que l'article de «Destino» surt el 1942, en la immediata postguerra espanyola i enmig de la guerra mundial, aparentment per a fer compatible un literat de referència del feixisme italià amb la ideologia catòlica franquista, en el fons per a llançar de manera encoberta —com ja sospitàvem que també passava al manual de llengua italiana de l'editorial Moll— un missatge de pau cristiana. Per això no era explotat aquell Carducci amb el qual totes dues ideologies tenien més sintonia, el Carducci dels grans herois, o era explotat amb ambivalències. Dolç fa acrobàcies realment prodigioses, d'una banda, per no perdre l'objectivitat crítica i per orientar la lectura, i, de l'altra, per moure's dins i fora de la ideologia del règim. Són equilibrismes que s'executen no sols a la corda religiosa, sinó també a la militar, perquè el lèxic militar fet i fet és potenciat, però per dir que no hi ha cap altre triomf ni cap altra glòria que la del Crist, que és la que *Su i campi di Marengo* propicia la pau. Quan, a la cloenda de *Sabato Santo*, Carducci va escriure «odio triste» i «discorde vita» segurament no pensava en situacions bèl·liques, però un cop més hem de dir que el vers admet aquesta interpretació.

L'any 1943 Miquel Dolç publica el primer en llibre en català que va sortir a les Illes després de la guerra, *El somni encetat*,<sup>4</sup> compost per poemes signats entre el 1930 i el 1941 en què s'observa clarament una evolució des dels plantejaments de l'Escola Mallorquina cap al postsimbolisme i la poesia pura, sobretot mitjançant un fort empelt d'autoconsciència lírica dins la placidesa i la melangia paisatgístiques, però també dins una temàtica amorosa d'una sensualitat molt més eròtica. Es percep una diferència considerable entre, d'una banda, els poemes anteriors a la guerra i, de l'altra, els escrits durant la guerra o després. Als sextets aguts d'*El retorn*, signats el 1934, els rastres de *Santa Maria degli Angeli*, *Visione*, *Primo vere*, *Sabato Santo*, confirmen, en la pràctica poètica, els pressupòsits del carduccianisme de l'Escola tal com implícitament els resumiria el mateix Dolç a l'article de «Destino». A la primera secció,<sup>5</sup> el tremolor, la separació de l'autumne, el fet de romandre nu,<sup>6</sup> l'alcí, el sintagma «tesos els braços»,<sup>7</sup> la visió nítida i resplendent de l'illa transfigurada en una visió de la infantesa, el «dissabte sant» col·locat estratègicament a la cloenda, fan un conglomerat de ressons carduccians que actuen segons estratègies similars a les de l'article o a les que hem constatat en autors anteriors. Recordem el subjectivisme que Miquel Ferrà imprimia a la *Visió*: aquí encara és més intens, fins al punt que, si al poema de Carducci la visió de la infantesa

<sup>1</sup> Alguns exemples de la tradició exegetica d'aquest vers així ho fan pensar: «tutto ciò che rende la vita infelice» (Marina Salvini, *op. cit.*, p. 565); «inquieta, agitata, sconvolta da interne passioni» (Mario Rettori, *op. cit.*, p. 530).

<sup>2</sup> *Purgatorio*, XVII, 134-135.

<sup>3</sup> Miquel Dolç, *Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*, edició a cura de Ramon Torné, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, p. 64.

<sup>4</sup> Les Illes d'Or, Impremta «Mossén Alcover», Palma de Mallorca.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 209.

<sup>6</sup> «Ecco: di braccio al pigro verno sciogliessi / ed ancor trema nuda al rigid'aere / la primavera», *Primo vere*, 1-3.

<sup>7</sup> «Con le braccia tese», *Santa Maria degli Angeli*, 12.

s'acabava objectivant en la visió d'una illa, aquí el procés segueix la direcció inversa, i gramaticalment el 'jo' té una presència aclaparadora. Adopta el gest del Sant Francesc carduccià (a *Santa Maria degli Angeli* Sant Francesc és objecte, no subjecte, de la visió), i ja a la primera estrofa és ell, no la primavera, el qui tremola i roman nu, en una interiorització del paisatge que supera, però, la poètica de l'Escola en tant que ja atorga a la metàfora i a la paraula una alta autonomia i plurisemanticitat: «Nu dins l'atzur he restat.»

De fet, la primera secció ve a ser una introducció de la segona,<sup>1</sup> molt més llarga: quatre estrofes d'heptasíl·labs contra catorze que alternen versos llargs amb versos curts, concretament tetradecasíl·labs cesurats amb heptasíl·labs, en una combinació que segueix més de prop l'esquema-tipus del sextet agut (AAéBBé). Aquesta segona secció desenvolupa en detall el retrobament i els records, entre els quals s'albira, enmig d'un leopardisme difús, algun toc carduccià: «em plaïa, menut, [...] assolir l'última branca» (10-11). Més important, però, és que tota la secció comenci amb un viril «Salut» adreçat a la serra i al pla (1, 4), perquè a continuació sobre allò perdut es farà prevaldre allò retrobat, mitjançant la semàntica del retorn i la resurrecció («El que fou, retorna», 40) i mitjançant uns imperatius que demanen la integració del 'jo' en la natura i conviden a l'amor:

Vina, Amor! [...]  
en ma boca buida el càntir de vi ranci i d'ambrosia,  
[...]  
Amar sempre! [...]  
Lluny els dubtes! Oberts restin, entre esglais i percurdides,  
els sentits, cristalls de l'ànima. Corser meu, corre sens brides  
en joiosa llibertat!<sup>2</sup>

Precisament el tema del vi propicia que s'intercali en el paisatge, del tot excepcionalment, una figura mítica, la que de les *Odi barbare* ja s'havia transmès al poema *Otoño* de Joan Lluís Estelrich el 1879.<sup>3</sup> «pels vinyets Lieus imberbe la verema ja saluda, / sota un sol incandescent» (47-48). Conclouríem, doncs, que el Carducci hedonista, vital, però també el de la *fortitudo*, tot i que poc reconeixible arran de la nova dicció poètica més figurada i suggestiva, viu en aquest sextet un moment de recepció més ple que en la generació anterior a Dolç, on sovint era contrarestat per defalliments i per un hedonisme molt temperat.

Si de cas, temperada és la *fortitudo*, en Dolç, que no deriva mai en agressivitat. També en el seu cas, com en el d'altres autors de l'Escola, localitzaríem almenys en una ocasió un ús antisatànic d'*A Satana*. Seria la pregària *Mare de Déu de la Pau*, signada el 1937. La guerra hi és al·ludida, en un determinat moment, en aquests termes: «d'eixams de bales i mines / brunz aquí l'himne rebec» (87-88). I la cloenda sembla que manllevi, de les darreres estrofes de l'himne carduccià, l'anunci d'una nova època, el dinamisme d'aquell Satanàs-tren que recorria tota mena d'espais sense trobar cap obstacle, aquí portador de l'esperança de la pau:

Amunt els cors! Dins l'albada  
del segle, he vist la sagrada  
comunió d'esperits.  
Per muntanyes, cels i pits  
vibra un sol, corre una vena.  
Damunt l'ànima serena  
dels oceans redimits  
tornaran veles amigues  
i silencis de cel blau.  
Veni amb palmes i espigues,  
Mare de Déu de la Pau.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *El somni encetat*, citat, pp. 17-21.

<sup>2</sup> Vv. 73-84.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 50-51.

<sup>4</sup> Vv. 111-121 (*El somni encetat*, citat, p. 75).



En un altre recull format sobretot per poemes anteriors a la guerra, *Ofrena de sonets* (1946), hi retrobem superposicions de leopardisme i carduccianisme. A *Lluna de ciutat* segueix l'incipit leopardià un segon vers que introdueix un mitologisme també en aquest llibre molt excepcional, carduccià no tant per la tria dels personatges (la Selene i l'Endimió d'*A Diana Trivia* o de la *Visione* del llibre II de *Rime nuove*) com per la naturalitat i la sintonia amb què els mites s'integren en l'entorn:

Què il·lumines, oh lluna, vidre i nacre,  
travessant el teu cel en cavalls blancs?  
Ací la nit només és simulacre  
de cases dins una ombra de pollancs,

i ran de terra sentiràs la xacra  
d'una vellesa de passeigs i bancs.  
No mostris ara ta nuesa sacra,  
dels primers núvols entre els esvorancs.

Més lluny, la vall, el camp i la garriga  
enyoren el teu arc, quan la fatiga  
pels ulls escampa un vel d'evasió.

Els gossos frisen ja per la cacera,  
i dins la gruta làtmica t'espera,  
com un príncep pagès, Endimió.<sup>1</sup>

En altres composicions hi manca el personatge, però no pas el tractament mitològic, amb una cura dels detalls de l'al·legoria personificadora molt italiana, com en el crepuscle de *Sol colgant*, sonet signat el 1933, on el sentiment explícit de la tristesa queda ja fagocitat pel mateix procediment literari, orientat a transmetre la bellesa serena de l'espectacle: «serenitat i placidesa al joc», tal com reclama Dolç en un altre punt del recull.<sup>2</sup> Si en les generacions anteriors la placidesa paisatgística es velava de melangia, en Dolç la melangia tendeix a dessentimentalitzar-se o és equilibrada amb contrapunts en part ja procedents de poètiques més innovadores (ironia, paradoxa), però en part arrelats en l'hedonisme o en la gravetat carduccians. Diem en la gravetat perquè Carducci és recuperat també per a dir-la, la melangia, per exemple en el sonet *El cec*, signat el 1934, en què *A un asino*, a la tercera estrofa, i *Il bove*, en el motiu temàtic de l'ull, projecten l'alta dignitat de llur condició, la venerabilitat de llur misteri, la força d'un passat més bell:

L'heu vist provar, davant la vostra porta,  
del violí estroncat una harmonia?  
¡Quin trist misteri en sa palpebra nia,  
flotant en una tebior somorta!

¿Per qui floreix la flor de l'alegria  
i obre el migdia sa claror més forta?  
Tot és silenci, nit i llunyania  
en el cristall de sa pupil·la morta.

Sovint un plor tímidament l'aplana:  
¿potser recorda la darrera lluna  
que, presaga del dol, brillà en son iris?

I del cloquer la matinal campana  
ungeix d'afecte el seu cap blanc, com una  
rosada que refresqui un pom de lliris.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ofrena de sonets*, Barcelona, Editorial Estel, 1946, pp. 41-42.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

Com en *A un asino*, aquí la condició dolorosa no és negada ni compadida, pauta que Dolç seguirà, encara més clarament, quan la guerra li impedeixi de mantenir l'idil·li primaveral i paisatgístic i imposi el realisme en la seva màxima cruesa. El sensisme continuarà, però li tocarà de percebre la calcinada, el fang, el cloroform... És el que llegim a les *Elegies de guerra* de l'any 1948, potser el millor poemari mallorquí del segle XX, en el qual hem sabut trobar un únic intertext carduccià, a la quarta estrofa de *Mutilat*, on és citada veladament l'oda bàrbara *Alla stazione*.<sup>1</sup> Les primeres estrofes han explicat els esdeveniments que van provocar la mutilació dels braços (el glaç) i la desesperació del malalt a l'hospital. A la cloenda el «sarcasme» (42), el «xiscle agut de la locomotora» (43), el «tedi infinit» (46), la «boira densa» (48) de l'oda carducciana serveixen per a acomiadar-se no de la dona estimada que marxa amb el tren, sinó del món que segueix el seu curs mentre el protagonista es queda a l'andana, exclòs ja del tot i de tot. És el Carducci més saturní i més leopardià, utilitzat amb un valor al·legòric que dramatitza les perspectives de futur del mutilat. En són aprofitats, de l'oda, el concepte que la clou, «un tedio che duri infinito» (60), en el qual queden definitivament instal·lats tots dos protagonistes, però també els dos correlats sensitius principals de l'estat d'ànim del poeta: la foscor boirosa i l'estridència dels sons del tren. Alhora, però, «en el silenci es perd» (42) o «acota el cap» (47) fan pensar en *Il bove*, un referent menys visible però que ja podria estar actuant des dels versos 6-7, on el malalt «es revincla [...] mirant [...] el camp». Sembla com si el «gran gesto tràgic» de la vaca maragalliana hagués estat dessublimat en el «gest lamentable de quimera» del vers cinquè («tràgica» és la llitera) i tot seguit la vaca cega hagués estat substituïda pel bou que hi veu, igualment sotmès a una inversió semàntica, car en Carducci el bou domina allò que veu, aquí el mutilat no ho pot abastar. Als versos 28-29 el gest es materialitza: el bou serè, gairebé humà, s'ha capgirat en un home-bou enfellonit i animalitzat. Ja abans, el vers 25, «Adéu, il·lusions de la natura!», que potser va suscitar el record d'*Alla stazione*, ve a ser una rèplica leopardiana a la vinyeta geòrgica d'*Il bove*. La pau idíl·lica ha estat absolutament subvertida. El que «punge» no és l'home, company i amic en les tasques agrícoles, sinó un «pessigolleig» sense alleujament possible. El que es perd en el silenci ja no és l'«inno lieto», el «muggio», sinó un xiulet estrident tret d'un altre poema carduccià d'un patró ben diferent. L'«inno», per la seva banda, ja no es perd «nel sereno aer», sinó «en la boira densa» d'aquell altre poema. Els camps «fecondi» deixen lloc a un «llarg desert» sense oasis. L'adjectiu «impertorbable», no emprat per Carducci però aplicable a l'actitud del seu bou, aquí es connota d'impietat. I l'acció «inchinandoti contento» esdevé «acota el cap, d'esglais sonor». El negatiu d'*Il bove* i el positiu d'*Alla stazione* s'alien, doncs, no per dignificar el mutilat, no per alçar-lo per damunt del dolor, sinó per posar-lo en el cor mateix d'un estat present de follia i desesperació i d'un estat futur de mort en vida. A la cloenda del llibre queda ben clar on ha anat a parar el tremp heroic: «I el món accepta tu que, amb energia, / el dolor conquistares per assalt.»<sup>2</sup>

La línia oberta per les *Elegies* tindrà continuïtat sobretot a *Imago mundi* (1973), diari poètic d'un viatger esgarriat per «tots els ídols / de l'abús, de l'imperi, del furor».<sup>3</sup> Preval també aquí un univers perceptiu desagradable (náusea, ferum, ronya...) i el realisme cru en aquest cas d'uns Estats Units lorquians i d'una Itàlia decebedora. De vegades sembla que per un moment es recuperi la perspectiva carducciana: «Jo sento, dalt del Palatí, llançar-se / els mil·lenaris sobre els meus sentits / i vull atènyer dins l'espill de Roma / l'esperança més ferma en el futur»;<sup>4</sup> «Els morts no tornen. Mes l'oratge negre, / que ve del mar i mou el somni herbós, / no pot alliberar-se de l'antiga / glòria».<sup>5</sup> Però tant com hi falta —en aquests versos— l'entusiasme, hi domina la incredulitat. Es projecten dubtes sobre el mite del passat, o bé aquest mite serveix de contrapunt per a donar relleu a un present desolador: «És ara que et sento vençuda, / illa antiga, per tots els assots / de la terra: destrets, atemptats, terratrèmols, / fam. [...] Contra uns noms tan gentils / tens el foc fraudulent a

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 211-212.

<sup>2</sup> *Elegies de guerra. Petites elegies*, citat, p. 48.

<sup>3</sup> Palma de Mallorca, Moll, p. 64.

<sup>4</sup> *Dalt del Palatí*, vv. 10-14 (*ibid.*, p. 51).

<sup>5</sup> *Pèstum*, vv. 16-19 (*ibid.*, p. 54).

l'entranya».<sup>1</sup> De tan pessimista, el diagnòstic només permet esperances modestes que ajuden a entendre la desaparició de tot rastre de carduccianisme: «els homes ja no creuen en déus morts, / ni en mots solemnes, ni en pomposes farses, / sinó en un raconet / de la durada d'una flor d'un dia».<sup>2</sup>

Entre *Elegies de guerra* i *Imago mundi*, però, se situa, a banda de les *Petites elegies*, el poemari amorós *Flama* (1962), en què el 'jo' i el 'tu' s'aïllen enmig del paisatge per fruit d'un hedonisme altament sensual.<sup>3</sup> En aquest context tornen temes cars a l'Escola Mallorquina com la primavera i el renaixement, i amb ells alguns intertexts carduccians, ara al servei d'un intimisme molt personalitzat i d'una subtil xarxa metafòrica. De nou ens hem de fixar en aquells pocs poemes en què Dolç fa ús de referències mitològiques. A *Primavera* hi té lloc una identificació tripla, tu-primavera-Hebe, que no pot deixar de recordar l'Ebe d'*Ideale* i que aprofundeix en la línia, explotada pels poemes primaverals carduccians (*Egle*, *Primo vere*, *Vere novo*), de valorar la primavera amb relació a la dona estimada, considerant la segona expressió suprema o objecte d'admiració de la primera. És una variació del Carducci primaveral que no havia tingut gaire ressò en una Escola Mallorquina poc fructífera en collita amorosa (exceptuant Estelrich) i que Dolç porta, al capdavant, més enllà de Carducci. Remarquem, als primers versos, que no és ella la qui s'embaladeix i trepida —verb aquest ja d'un gust molt carduccia—, sinó el món dins d'ella: Carducci fa interactuar els diversos pols (jo, tu, món exterior) però, per molt que se suggereixin identificacions o comparacions, tots tres mantenen una autonomia substancial, lluny d'una absorció com la que llegim en aquest *incipit*. Tot seguit el «vas» de flors inicia la deïficació, en tant que al·ludeix alhora a la doble condició d'Hebe, deessa de la joventut i copera dels déus. Convertida en una veritable *dea ex machina*, l'«impuls» i la «virior» recuperen aquella patent de classicisme costalloberià que arrencava justament de Carducci, però que aquí es desvincula de tot missatge patriòtic i de tota dimensió col·lectiva. La interacció de món interior i món exterior té la peculiaritat d'exaltar els plaers privats:

I cada hora dins teu embadalida  
eternitza la llarga quietud  
d'aquesta benaurança. La florida  
de roses al jardí quasi trepida  
dins el vas de la teva joventut.

[...]

¿Ets Tu la dolça estació, l'impuls  
d'aquesta virior de llums i rames,  
que posa en el llit tou dels panorames  
com un plaer convuls?

Tu regules la fórmula i la idea  
de les Hores que passen pel teu front,  
com una ofrena de la mare Gea  
a aquest altern rebrotament del món.

[...]

Invariable i nova cada dia:

ets la d'ahir, la de demà,

l'Hebe eterna que vessa l'ambrosia  
amb calze que no sé si és lliri o mà.<sup>4</sup>

Pautes similars ofereix *Afrodita*. Entren dins els cànons carduccians la placidesa ambiental: «Mira com tot s'inunda, / des dels pollancre i els avets més alts, / d'una daurada serenor divina» (vv. 12-14); i el 'tu' concebut com un objecte anhelat per la natura: «Per cenyir el teu cap jove, terra endins, / frisen la murtra i les roselles» (vv. 6-7). La dansa a la qual la parella és arrossegada per Pan i les Orèades acaba aïllant-los, però, del món exterior: «I oblidarem la rossa Aurora / quan obri d'hora els atris purpurins, / perquè més clara fóra / la nostra nit, que no coneix l'esquinç» (vv. 25-

<sup>1</sup> *Enyorança de Sicília*, vv. 12-15 (*ibid.*, pp. 57-58).

<sup>2</sup> *Rosa*, vv. 22-25 (*ibid.*, p. 66).

<sup>3</sup> Barcelona, Óssa Menor, 1962.

<sup>4</sup> Vv. 1-5, 10-17, 23-26 (*ibid.*, p. 27).

28).<sup>1</sup> Aquest aïllament i l'absorció de *Primavera* són dues cares d'una mateixa subordinació de l'entorn a la relació sensual i afectiva entre el 'jo' i el 'tu'. Certament, la poesia pura pressuposa en bona part una interiorització i una privatització de l'entorn, però no la crea del no-res, sinó que parteix d'una sèrie d'experiències prèvies que solquen tota la poesia del vuit-cents i del primer nou-cents. En el cas de Dolç una d'aquestes experiències és la de Carducci, el qual, malgrat que en general havia practicat la contemplació incondicionada del paisatge per part del subjecte, havia indagat en les múltiples formes de relació entre l'un i l'altre.

A *Balades* la història dels indrets que la parella trepitja els convida a somiar gestes antigues, però tot el protagonisme se l'enduu la somiadora, criatura lluminosa i aèria com moltes de carduccianes. La petja més irrefutable de l'escriptor italià seria l'«edat serena» del vers sisè de la segona secció, manllevat no pas de cap poema èpic o polític, sinó del vers vuitè d'aquella *Mattinata* que havia estat inclosa en el manual de llengua italiana del 1940. La interiorització de l'espai exterior desvetlla aquí el somni d'una altra edat històrica, mentre que a *Mattinata* l'«età serena» és la joventut del 'tu', la noia jove que és convidada a estimar. La modificació semàntica operada per Dolç és, però, més aparent que real, en tant que també el seu poema comença i acaba amb l'elogi amorós del 'tu' femení, de tal manera que els significats del terme «edat» se superposen per a focalitzar tota l'atenció no en l'antigor, sinó en la serenitat i en l'esplendor perpètua amb què el 'tu' evoca l'antigor i es projecta cap al futur. La transformació dels versos 5-7 segueix el procediment de la *Visione* carducciana, però de nou molt més que en Ferrà el subjecte hi fa sentir la seva presència, amb dues marques de primera persona del plural i una segona persona als versos 1 i 13 que mediatitzen tota imatge objectiva:

T'obriràs al vell temps com una rosa  
d'aromes nous, rosa i castell aeri  
de llum. Ja l'asceteri  
medieval en l'aire s'extasia.  
¿M'has pres el somni? Com si reflectíssim  
una altra edat serena,  
se'ns transforma dins l'ànima l'altura.  
Passen els reis antics. I pal·lidíssim  
llur fosc esguard s'emmena  
mil cavallers. Sobre la lliça obscura  
iridiscent fulgura  
el sant Graal com un ramell de brases.  
Tu, de l'encís suspensa,  
fuges a un núvol tremolós de gases;  
la teva rossa cabellera immensa  
flota sobre el llampec de les espases  
com un penó de sol. Reina futura  
de la més graciosa monarquia.<sup>2</sup>

Un repàs de les referències a Carducci que s'espigolen aquí i allà en el corpus erudit i assagístic de Dolç ajudarà a confirmar algunes de les tesis fins aquí exposades. Entre els estudis de literatura catalana, la principal aportació no té lloc allà on ens esperariem, és a dir, a les pàgines dedicades a Costa i Llobera, on localitzem tot just dues referències més aviat convencionals,<sup>3</sup> sinó en l'article sobre Joan Alcover i *La serra*.<sup>4</sup> La connexió que Dolç proposa entre la sintaxi enumerativa d'aquest poema i *Il canto dell'Amore* resulta discutible, tot i les afinitats: en Carducci de tots els indrets de l'entorn (fonamentalment indrets producte de la mà humana: camps, pobles, palaus, esglésies, convents) «sale un cantico» (91) que llança el missatge «Amate» (95); en Alcover coses, persones, animals, indrets, elements naturals són, per al «jove qui passa», «una festa / que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 116.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 225.

canta d'amor».<sup>1</sup> En Alcover el llistat és més llarg i accelerat; en Carducci la subordinada relativa o el complement que acompanya l'indret s'allarga sovint un parell de versos. A favor de la hipòtesi de Dolç es podria adduir el vers novè («llavors de la serra surt una cançó»), però no hi ha, de fet, cap prova concloent, ni en aquest ni en cap altre text, que demostrï que Alcover coneixia o s'havia fixat en el poema que clou els *Giambi ed epodi*. Sí que el coneixia Dolç, que, com ja havia fet a l'article *Pascua carducciana*, ens sorprèn desenterrant una composició no especialment recordada del poeta italià. Queda clar que som davant el millor coneixedor de Carducci que ha donat mai l'àmbit literari català, a qui *La serra* li recorda aquell «radiant poema» fruit d'una actitud anàloga d'èxtasi davant un paisatge propens a les visions, en el qual Carducci acaba veient les marededéus del Perugino i Joan Alcover la camperola fadrina del llegendari popular. Implícitament, i a banda de la possible connexió sintàctica, Dolç torna a donar fe de quina zona d'intersecció havien compartit Carducci i l'Escola Mallorquina i, en conseqüència, de quin havia estat el Carducci de l'Escola: el de la contemplació paisatgística amb un hedonisme moderat i un cert grau d'espiritualització idealitzadora. També implícitament, el crític està convidant el lector a anar a llegir un poema on l'imperatiu «Amate» no sols s'insereix en un vers que diu «Noi troppo odiammo e sofferimmo. Amate», sinó en tota una composició que tanca el recull més fustigador i agressiu de Carducci amb un missatge de pau. El 'jo' d'*Il canto dell'Amore* està contemplant l'indret on s'havia alçat una fortalesa papal enderrocada després de múltiples conflictes bèl·lics, un indret del qual ara pot admirar la ufana primavera. S'imbueix de la invitació a estimar que la natura li transmet fins al punt d'acabar oferint una copa de vi al Sant Pare actual. Aquest marc —no cal dir-ho— és del tot aliè a *La serra* d'Alcover, però concorda amb els pressupòsits de l'article de «Destino», i retroactivament fins i tot ens fa mirar amb uns altres ulls l'exhortació «amate, amate, amate» del vers sisè d'aquella *Mattinata* inclosa en el manual Moll del 1940.

No totes les cites, però, ens condueixen al Carducci de la «stagion novella». El 1951 surten les *Obres completes* de l'Arxiduc Lluís Salvador, curades i prologades per Dolç,<sup>2</sup> el qual pràcticament tradueix alguns fragments d'una biografia de l'arxiduc publicada en castellà tres anys abans per Bartomeu Ferrà. Aquella biografia en pocs moments agafava un caient literari, però aquells pocs moments Dolç té molt d'interès a explotar-los, perquè vol fer —ell sí— tot un exercici d'estil. Un dels fragments traduïts és el paràgraf en què s'explicava la coincidència entre el topònim mallorquí Miramar i el del castell que tenien els Habsburg prop de Trieste:

Pero antes que nuestro Archiduque pisara la tierra mallorquina era ya el nombre de Miramar un nombre famoso entre los miembros de la casa de Austria y por ellos conocido en toda Europa.

Navegando en aguas de Mallorca, allá por el año 1861, el Archiduque Carlos Maximiliano de Habsburgo, almirante de la escuadra austríaca, una fuerte tempestad le obligó a entrar de arribada forzosa en el puerto de Sóller. Mientras se reparaban las averías del buque, visitó el egregio marino la costa de Miramar. La impresión que ésta le produjo fue tan honda que trasplantó aquel nombre a la adriática, bautizando con él su castillo erigido en las proximidades de Trieste: palacio de tristes recuerdos, donde unos años después de su paso por Mallorca había de recibir la diputación mejicana que iba a ofrecerle la espinosa corona del efímero imperio hundido en la tragedia de Querétaro.<sup>3</sup>

Bartomeu Ferrà, però, s'aturava aquí i no feia cap esment de la famosa oda homònima carducciana. Al seu assaig hi citava Carducci, però no pas aquesta oda, sinó altres dues composicions que contenen referències a la família habsbúrgica. De primer, el versos 105-108 d'*Alla Croce di Savoia* (*Juvenilia*, VI), la celebració de l'annexió de la Toscana al Piemont per part d'un Carducci molt jove, encara no republicà. En realitat, Ferrà situa els versos abans de l'annexió, per tal d'il·lustrar el clima hostil que creixia a Itàlia en general i al Granducat en particular contra els vells règims. I cal aclarir que s'equivoca, perquè atribueix a Carducci els versos populars i al poble els versos de Carducci:

<sup>1</sup> *La serra*, vv. 65 i 67-68.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 212.

<sup>3</sup> Bartolomé Ferrà, *El archiduque errante Luis Salvador de Austria*, Barcelona, Montaner y Simón, 1948, p. 66.

Palpitaba en toda Italia una corriente de independencia, siguiendo la arrogante divisa «L'Italia farà da sé!» Toda la literatura italiana de la época, prosa y poesía, era una constante conspiración. *Mis prisiones* de Silvio Pellico, las tragedias de Niccolini, las novelas de d'Azeglio y Manzoni, venían animadas de un sentimiento de independencia.

Carducci agita el oriflame con la *Croce di Savoia*:

La bandiera tricolore  
sempre è stata la più bella:  
bianca face, rosso amore,  
verde speme e libertà.  
La bandiera tricolore  
sempre è stata la più bella:  
noi vogliamo sempre quella,  
noi vogliamo libertà.

[...] canciones patrióticas que canta el pueblo:

Chi l'ha detto che fremente  
Di terrore e di corruccio  
Qui su 'l popol di Ferruccio  
Un d'Asburgo regnerà?<sup>1</sup>

Més endavant, les múltiples desgràcies personals de la família són acompanyades dels versos 33-34 de la *Ninna nanna di Carlo V (Rime nuove, VI)*, en què Carducci imagina com tres fades sinistres prediuen a un Carles V acabat de néixer els segles foscos que per culpa seva s'abatran sobre tot Europa. El que amoïna Carducci són, és clar, les desgràcies que la família causarà als altres, però la fúria, el vertigen i la follia (aquesta és la identitat de les fades) es giren també, en el poema, contra Carles el Temerari, Maximilià I, Joana la Boja i el mateix Carles V. Res no impedia, doncs, a Ferrà d'allargar aquest destí tètric als Habsburgs del segle XIX, per bé que hauria estat més útil per al lector completar l'estrofa («surgo; / poi nel sangue de i popoli mi purgo, / e nel tuo, dal travaglio del cacciare») i aclarir que el 'jo' que parla és una d'aquelles fades o parques, no pas el poeta:

Trágicos lutos se sucedían en la Hofburg. Fulminados, como en la tragedia griega, caían deudos y seres queridos del Emperador. Este manteníase impávido en medio de las múltiples desgracias que hicieron exclamar a Carducci:

Hallalí, hallalí, gente d'Habsburgo!  
Ad una caccia eterna io con te surgo<sup>2</sup>

Miquel Dolç no incorpora cap d'aquestes cites, però sí que té intenció de desenvolupar la temàtica tràgica, i decideix de fer-ho amb el poema de Carducci més immediatament relacionable amb una tragèdia habsbúrgica, és a dir, amb l'oda bàrbara *Miramar*. En cita la primera estrofa, precedida d'un breu resum on tradueix «bianche torri» (1), «rocca d'Absburgo» (16) i «nido d'amore» (30) i on fa una ràpida sinopsi dels fets històrics, tot plegat amanit per una adjectivació («tristes», «malaurat», «luctuós») que subratlla la funcionalitat de la cita carducciana dins el conjunt del pròleg, el qual ja començava amb aquestes paraules: «Encara que S.A. Imperial i Reial l'Arxiduc Lluís Salvador d'Àustria hagi passejat per tot el món la seva melangiosa inquietud i el funest averany dels Habsburg».<sup>3</sup> Tot seguit de la cita, els ocells sinistres que planen sobre les torres de Miramar esdevenen, a propòsit de l'emperadriu Elisabet, «negres corbs de bec ensagnat», sintagma traduït de Ferrà, que l'aplicava, però, a Lluís Salvador, no a Elisabet.<sup>4</sup> Al poema de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>3</sup> Miquel Dolç, *Intent d'avaluació*, Manacor, Col·lecció Tià de Sa Real, 1983, p. 119.

<sup>4</sup> «Grandes bandadas de cuervos han invadido Europa. [...] Tres de ellos, más negros, más viejos que los demás, con los picos ensangrentados, se han detenido en tierras de Brandais. Se les ha visto revolotear sobre los grandes árboles del parque, proyectar su sombra sobre los muros del castillo, y, entrada la noche, posarse en hilera sobre las terrazas, junto a las altas chimeneas, usurpando las alturas a las cigüeñas, que, espantadas, han tendido al vuelo. Son los cuervos de los Habsburgo, heraldos fatídicos que les anuncian la muerte cada vez que la Intrusa se acerca a sus palacios: los mismos que volaron sobre Sarajevo, extendiendo con sus aletazos a toda Europa la desgracia de la familia imperial. / El 12 de

Carducci una sèrie de fantasmes tràgics de la reialesa d'èpoques i geografies diverses assetgen el vaixell que duu Maximilià cap a Mèxic, entre els quals «il teschio mózzo contro te ghignante / d'Antonietta» (57-58). Al pròleg de Dolç la sèrie és de parents tràgics de Lluís Salvador, però té la mateixa funció de malastrugança i la mateixa complaença tremendista, una complaença que en la narració de l'assassinat de l'emperadriu (la cabellera i la pell de seda profanades pels corbs i per l'anarquista) potser deu alguna cosa —i això seria totalment excepcional en àmbit mallorquí si exceptuem Gabriel Alomar— als sonets de *Ça ira*. La funció premonitòria a la qual també s'incorpora ara la coincidència toponímica i que a l'oda carducciana amenaçava la «roca imperial» i el «niu d'amor», aquí actua sobre el «regne virgilià»<sup>1</sup> que Lluís Salvador ha bastit a la Miramar mallorquina. D'alguna manera, doncs, com en el poema *Mutilat*, tot i que aquí més aviat en qualitat d'exercici literari, es produeix la tria d'un determinat Carducci, el més fosc i terrible, contra un altre Carducci, l'idíl·lic. No es fan concessions, en qualsevol cas, al registre planyívol, tret definitori que separa el classicisme de Dolç del gruix de l'Escola Mallorquina i que l'enllaça amb l'esperit de les *Horacianes*.

A tall de conclusió, direm, doncs, que en altres latituds el lleó bolonyès ja havia estat oblidat, però a Mallorca, en l'obra del poeta de Santa Maria del Camí, encara va a ser a temps de sumar-se a la poesia pura com a referent d'una lírica antisentimental. Si els models més avançats van inculcar en Dolç una tendència a la racionalització poètica, Carducci, Costa i el classicisme van preservar en ell una actitud vital que no va resoldre's en formes èpiques sinó —mitjançant textos com *Su i campi di Marengo*, *Alla stazione* i *Miramar*— en una disposició no bona però sí plena a viure a fons allò que tocava de viure: la fatalitat, el dolor i la derrota. Per això el classicisme, en la seva relació amb la modernitat, és, per a aquest il·lustre llatí, el gran valor de referència que cal mantenir. I per això la pervivència del «sentiment de la romanitat» es carrega en els seus estudis d'un valor superlatiu que és exaltat en diverses ocasions amb uns versos famosos —aquests sí— de Carducci:

Si l'humanista va espontàniament a Roma pel camí de la llengua llatina, d'altres hi van per tots els camins que ostenten la divisa de «civilitzat, gran i august», com precisava, amb un èmfasi retòric només aparent, un altre gran italià, Giosuè Carducci: «e tutto che al mondo è civile, / grande, augusto, egli è romano ancora» («Nell'Annuaire della fondazione di Roma», dins les seves *Odi barbare*). [...] Roma, de fet, segueix essent, després de dos mil anys, un món o, més ben dit, «el» món per a tots.<sup>2</sup>

El 1974, la ponència de Dolç en un Congrés celebrat a Roma sobre la Hispània Romana s'obria amb un missatge que agermanava aquests mateixos versos amb uns altres de Costa i Llobera («Filla de Roma per la sang, pel geni», *A Horaci*, 13):

Non si può sospettare che ci dedichiamo a manipolare soltanto delle grandi parole. Il vero è che sentiamo oggi ancora questa realtà viva quanti siamo che, col poeta catalano di Maiorca, M. Costa i Llobera, ci crediamo figli di Roma «nel sangue e nel geni». Non sono nemmeno una semplice espressione retorica o una frecciata di patriottismo romantico quei versi del Carducci: «e tutto che al mondo è civile, / grande, augusto, egli è romano ancora».<sup>3</sup>

A totes dues cites Dolç té por que el to maximalista dels versos llevi crèdit a l'afirmació que fan, una por que va més enllà de la seva impermeabilitat a les exaltacions patriòtiques i èpiques, sobretot si la posem al costat de les opinions que va expressar l'any 1972 entorn del volum *Cinc poetes italians* de Tomàs Garcés. Hi saludava, en aquest llibre, una actualització de les velles afinitats entre les cultures catalana i italiana, les quals, en l'àmbit de la poesia, es van haver de

---

octubre de 1915 toca a su fin la vida del Archiduque Luis Salvador» (Bartolomé Ferrà, *op. cit.*, p. 199). Pel que fa a Elisabet, Ferrà ens la descriu passejant per Miramar el dol per les morts del germà i del fill, però no fa cap referència a la seva, de mort (*ibid.*, pp. 131-132).

<sup>1</sup> *Intent d'avaluació*, citat, p. 122.

<sup>2</sup> *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, citat, p. 133.

<sup>3</sup> *Due passioni di Marziale: Roma e Hispania*, dins DD.AA., *Colloquio Italo-Spagnolo sul tema Hispania Romana*, Roma, 1974, p. 109; ara també dins Miquel Dolç, *El meu segon ofici. Estudis de llengua i literatura llatines*, pròleg i edició a cura de Maria del Carme Bosch, Govern Balear, 1996, p. 114.

despullar, en un determinat moment, «dels seus somnis i dels seus ídols», van haver d'afrontar el «fracàs de totes les il·lusions» per tornar a Leopardi i cantar «la realitat nua», l'existència amarga, «el valor de la paraula, ben meditat, en ella mateixa», única il·lusió possible. Aquesta poètica de la paraula ha deixat enrere la poesia escrita amb una participació afectiva o discursiva:

Recordem que els nostres ulls, dissortadament massa afeblits, se solien aturar, pel que feia a la poesia italiana moderna, en el fabulós tríptic format per Carducci, Pascoli i D'Annunzio. La grandesa de tots tres, amb llur elevada funció dins la vida nacional i amb llur afany per deixondir una legió de mites, i sovint de *mendacia*, va marcar el gust i la cultura d'una època. ¿A quants italians cultes, fins i tot rigorosament cultes, se'ls han parat també les busques del rellotge en aquella hora gairebé llegendària? Confessem, però, que llurs valors en la mesura estrictament poètica significaven una limitació, un estancament, una fita insuperable o, com diuen els valencians, un atzucac. No eren, al capdavant, un exemple per a la lírica futura: ho posen en relleu els mediocres resultats assolits per llurs epígons. Calia cercar d'altres camins.<sup>1</sup>

Dolç no solament encerta l'anàlisi sobre l'evolució paral·lela d'ambdues poesies, sinó que ens informa sobre la seva pròpia evolució com a italianista. Per a qui ha llegit Montale, Ungaretti, Quasimodo, Saba, Cardarelli, es fa difícil tornar a Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Podem especular sobre quin dels tres noms és el destinatari del terme «*mendacia*» i adjudicar-lo a D'Annunzio, però això no ha de desviar l'atenció de la tesi principal que els posa tots tres al mateix sac. Han passat trenta anys de l'article de «Destino», que triava una corda ben determinada de la poesia de Carducci, però des d'un elogi global de la universalitat del seu art, superador de les estretors del Risorgimento i de la dicotomia entre romanticisme i classicisme, fruit no sols d'inspiració sinó també de cultura. Ara és Carducci el qui ha estat superat. El 1959, a l'article *Carles Riba dins el món clàssic* publicat a «*Germinabit*»,<sup>2</sup> Dolç contraposa el que podríem qualificar de classicisme extern de Carducci i Llorenç Riber al classicisme intern de la poesia ribiana, sense emetre judicis de valor, però s'entén que atorgant al segon una patent d'autenticitat superior al primer. Res no impedeix d'interpretar que el classicisme extern pot contenir l'intern, tal com il·lustren les apropiacions de Carducci detectables en la poesia dolciana; tanmateix, sí que sembla que Dolç, en diferenciar-los netament, els consideri almenys en part incompatibles i vegi en el primer un cert obstacle per a assolir el segon. Sembla que desconfiï, en definitiva, dels «prestigiosos ornaments de l'erudició» i es col·loqui en la línia noucentista de superar el classicisme superficial carduccià per anar a buscar-ne un altre de més profund. Encara menys desmenteix això la seva poesia, poc nodrida d'aparat mitològic i de noms cultes, i no especialment retòrica en el llenguatge i sobretot en l'estil.

Aquest darrer punt és, de fet, el que més fa rumiar de l'article de «Destino», en el qual Dolç s'esforça a utilitzar tota mena d'arcaïsmes i cultismes («mas», «allende», «hase», «luengo», «pinos cibeleos», «sacro cesarismo teutónico», entre molts d'altres), a sobrecarregar l'adjectivació i a allargar el període sintàctic. Fins i tot quan pseudotradueix li puja el registre a Carducci. Valguin tres exemples de *Sogno d'estate*: «la calda ora / «la tarde canicular» (2); «in riva di Scamandro» / «cabe las márgenes del Escamandro troyano» (3); «le campane sonavano» / «Doblan los bronces litúrgicos» (16). Llegim a l'article que el classicisme carduccià «no es culto retórico ni apasionado amaneramiento», però en la pràctica sembla com si el mateix article volgués emular el proverbial hiperretoricisme del poeta italià, i que també ho fes allí on l'original no havia estat hiperretòric per compensar l'absència de cites més elevades. Ho hem d'entendre com un tribut a l'oratória de la revista i dels règims franquista i mussolinià? Hi té alguna cosa a veure el fet que l'article fos en castellà? Sigui quina sigui la resposta, es tracta d'un text que, des d'aquest punt de vista, no es pot comparar, no ja amb els treballs dels anys cinquanta, sinó tampoc amb els poemes catalans signats els anys trenta o quaranta. El gruix de la producció de Dolç confirma, sí, el rebuig del «culto retórico», cosa que, juntament amb el rebuig de la «legió de mites», en bona part explica que, tot i ser la producció en què es percep una recepció més madura de l'herència carducciana, aquesta

<sup>1</sup> *La poesia de Tomàs Garcés*, «Miscellanea Barcinonensia», XI, 1972, després dins *Estudis de crítica literària*. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel, citat, p. 160.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 350.



recepció tingués igualment un abast limitat. El fet que Dolç conegués tan bé Carducci es tradueix no en un carduccianisme difús, sinó molt garbellat.

Com a contrapunt, és a dir, com a mostra d'un carduccianisme molt més simplista, basat tan sols en els llocs comuns, podem citar, dins el mateix bàndol franquista, però en una posició molt més *engagée*, un fragment de l'*Autobiografía* (1947) del militar Miquel Villalonga. En la preguerra, mentre Dolç es formava en l'humanisme i en l'Escola Mallorquina, els germans Villalonga havien enarborat contra aquella tradició la bandera del cosmopolitisme i de l'esnobisme. Passada la tempesta bèl·lica, l'Escola es va haver de resignar a operar gairebé en la clandestinitat, un Alomar o un Diego Ruiz acabaren els seus dies a l'exili, i els guanyadors ja podien respirar tranquils i frivolitzar sobre el vell i derrotat dimoni bolonyès:

No pude menos de celebrarlo:

—Tante Gloria est à l'Enfer.

El capellán viejecito y ajedrecista tergiversó mi exclamación, según sus recelos multiplicados por sus diabólicos antecedentes: «La Gloria est à l'Enfer.»

—Mi comandante: no es la primera vez que le oigo alabar el Infierno a su niño.

La irlandesa, que captó el cuchicheo, me estrujó a besos calificándome de «petit amour» y asegurándome un porvenir más satánico que el del mismo Carducci. Y no pareció sino que al conjuro de este nombre triste se deshiciera el frágil alcázar de mi felicidad. Porque yo, en justa correspondencia a su Carducci, halagador, la comparé a Ninón de Lenclos. Rió mi madre por primera vez aquella tarde, y ello me encorajinó a insistir, con la pesadez del niño que se cree gracioso y prodigio. Han pasado ya tantos años y hay tantas lagunas en mi memoria, que no acierto a precisar el desenlace de esta escena, en la que mi belleza irlandesa, convertida en basilisco, desapareció para siempre de mi fascinado recuerdo.<sup>1</sup>

Durant la guerra, la principal nota carducciana l'havia aportada, en la literatura espanyola, José María Pemán amb un *Himno de la Abundancia* que, dins el llarg i famós *Poema de la Bestia y el Ángel*,<sup>2</sup> exalçava en alcaïques l'economia agrícola de l'Espanya nacional. El *Poema* assaja el registre èpic en molts diverses formes mètriques, des de l'octava reial fins al vers lliure passant pels metres clàssics, concretament hexàmetres, sàfiques i aquesta alcaïca que comença molt carduccianament:

¡Diosa Abundancia, con himnos férvidos,  
Madre Nutricia, Vaso pletórico,  
diré mis mejores palabras,  
cantaré mi más alta canción!

Després es flexibilitza, sobretot en l'esquema accentual del tercer vers, però també en la mesura dels versos i fins i tot en el nombre de versos de l'estrofa. L'himne fa, d'alguna manera, una tria a favor del Carducci patriòtic i bucòlic contra el Carducci satànic. A la republicana Espanya industrial, la dels «cantos difíciles» de les sirenes de les fàbriques, li són assignats els «antri incogniti» (*A Satana*, 179):

Ellos, los tratos mudos e incógnitos,  
ellos, la alianza baja y recóndita,  
¡nosotros el claro rocío!  
¡nosotros el Sol!  
[...]  
¡A ellos los negros, sonoros y húmedos,  
de oro macizo profundos sótanos!

Del cantó nacional en són enaltits, amb un equilibri molt calibrat, tant la prodigalitat com els plaers —ben subratllats per llenguatge sensorial— de la vinya, dels camps de blat, de les pastures, de

<sup>1</sup> Madrid, Editorial Trieste, 1983<sup>2</sup>, p. 68. Primera edició: Barcelona, José Janés, 1947.

<sup>2</sup> Zaragoza, 1938, després dins *Poesía. Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1947, vol. I, pp. 1051-1052.

l'aire lliure, fins a una cloenda similar a la de *Nell'annuale della fondazione di Roma* («correran per l'infinito azzurro»):

¡A ellos los que hacen sonoros cánticos  
sobre los yunques mazos arrítmicos!  
¡para nosotros las alamedas!  
¡para nosotros los ruiseñores!  
¡para nosotros todo el azul!

Vegeu també la salutació romana als *Hexámetros en loor de los soldados de Navarra*,<sup>1</sup> i, fora del *Poema de la Bestia y el Ángel*, els sàfics *Contra los que hacen profesión y granjería de las letras*, amb ressonàncies del *Preludio* de les *Odi barbare*.<sup>2</sup>

L'any 1939, a l'*Almanacco Letterario Bompiani*, aquell Carlo Boselli que dècades enrere havia col·laborat amb Víctor Oliva en la potenciació de les relacions culturals Catalunya-Itàlia,<sup>3</sup> rebia el poema èpic de Pemán com el «canto robusto e melodioso della grande gesta che lo consagra come il poeta della nuova Spagna.»<sup>4</sup> No cal dir que a l'altre bàndol el classicisme feixista va provocar més d'una al·lèrgia, envers el fenomen en si mateix i envers les seves arrels carduccianes i dannunzianes:

Mussolini se llama continuador del latinismo y de la cultura de la vieja Roma. Se trata de un literato fracasado como tal y pronto como político. Pendiente de la cola astral de D'Annunzio, Mussolini ha escrito una novela, con reminiscencias del autor d'*Il Fuoco*, un escenario en el cual se ha napoleonizado, y mil discursos. Es muy probable que en el bagaje literario de Mussolini se encuentre, inédito, un volumen de malos versos a la manera de Carducci.<sup>5</sup>

Però també el Carducci del cantó republicà ofereix un perfil polièdric. Hi va haver qui, segurament com a rèplica a l'apropiació del poeta bàrbar per part del règim mussolinià, no dubtà a reivindicar el cantor de la justícia i de la llibertat. A l'efímera revista «Guerra di classe» que els anarquistes italians van editar a Barcelona entre el 1936 i el 1937, la històrica socialista italiana d'origen rus Angelica Balabanoff (1877-1965) encapçalava amb la darrera estrofa de *Nostri santi e nostri morti* un poema, *Ai mille e mille senza nome*, dedicat als caiguts que no han rebut una digna sepultura.<sup>6</sup> Carducci es referia als de la guerra contra l'Estat pontifici, però també als de l'antiga Grècia i als de totes les èpoques, a tots els morts per la llibertat i contra la tirania, els quals, a la darrera estrofa, s'aixecaven de les tombes en espera del dia de la revenja. Angelica Balabanoff no es limita a citar quatre versos de *Giambi ed epodi*, sinó que dóna veu als espectres dels morts —en el seu cas els de la guerra en curs, però igualment els de totes les èpoques— per tal que incitin els vius a no defallir en la lluita. Segurament a la mateixa estrofa es referia José Prat, l'any 1909, quan va esmentar Carducci en el seu manifest de l'anarcosindicalisme, *La burguesía y el proletariado: apuntes sobre la lucha sindical*, reeditat aquest 1937: «Por suerte, el mundo obrero hace tiempo está en marcha, fija la mirada en la Libertad, en aquella diosa luminosa que cantó el Carducci de otros tiempos.»<sup>7</sup> Tant si es tracta d'una casualitat i Prat pensava en alguna altra de les composicions carduccianes en què és interpel·lada la deessa, com si totes dues cites estan interconnectades i l'una s'inspira en l'altra, és evident que també la classe treballadora tenia el seu Carducci i no desaprovava l'avinentsa d'invocar-lo sense desdenyar-ne els oripells de l'alta eloquència, els que Miquel Dolç ja havia avorrit o no trigaria a avorrir.

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 1023-1025.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 728-729.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 217-220.

<sup>4</sup> Citat a *Poesía. Obras completas*, p. 914.

<sup>5</sup> Ramon Vinyes, *La ideología y la barbarie de los rebeldes españoles*, París, Association Hispanophile de France, 20/08/1937, pp. 9-10. Versió catalana: *La ideología i la barbàrie dels rebels espanyols*, Barcelona, Clarasó, 19/08/1937.

<sup>6</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 201.

<sup>7</sup> Barcelona, Tierra y Libertad, 1937, p. 198. La primera edició l'havia tret Sempere, a València.

### 3. MODERNISME

#### 3.1. DIEGO RUIZ

##### 3.1.1. *Nieto de Carducci*

Diego Ruiz i Rodríguez<sup>1</sup> va néixer el 1881 a Màlaga. De família benestant, amb molts metges a la genealogia, i després de passar la infantesa a diverses ciutats andaluses arran de la mort del pare, es traslladà a Barcelona el 1894, a casa d'un oncle metge i catedràtic, per estudiar-hi medicina. Es llicencià brillantment l'any 1901, però abans ja havia escrit alguns opuscles i s'havia estrenat a la premsa amb algun article polèmic. El 1902 marxà cap a Itàlia amb una beca per al Col·legi dels Espanyols de Bolonya. El 1903 es doctorà en psiquiatria a Bolonya i es traslladà a una localitat propera, Ozzano, per fer-hi les pràctiques pertinents. Es dedicà, però, sobretot, en la calma de la contrada, a llegir filosofia i a elaborar el seu propi sistema de pensament, la «filosofia de l'entusiasme». Del 1904 al 1905 és a París, ja consagrat del tot als estudis filosòfics, d'orientació clarament irracionalista. Torna a Catalunya amb ganes d'intervenir en la vida cultural i de difondre les seves doctrines. Freqüenta tertúlies, publica en poc temps diversos llibres, col·labora a la premsa, pronuncia conferències i discursos, fa una crida per a crear una Fundació Catalana de Filosofia, i es guanya la simpatia de personalitats com Manuel de Montoliu, Eugeni d'Ors o Gabriel Alomar. 1906, 1907, 1908 són els anys més productius i de més projecció de la figura de Ruiz, situada en l'ala més radical del catalanisme d'esquerres. Són també els anys de més fama internacional per a Carducci: el Premi Nobel el 1906 i la mort el 1907 tenen un gran ressò en els mitjans de comunicació. La circumstància és ben aprofitada per Ruiz, que pot vantrar-se —cosa que pràcticament no pot fer ningú més— d'haver conegut personalment el mestre. Va ser un mediador providencial, en definitiva, en la recepció, per part d'una esquerra nacionalista en ebullició, d'un escriptor de prestigi internacional que havia tingut la seva etapa d'ebullició també esquerrana i nacionalista. Sense ell, certament, la recepció també s'hauria produït (no va ser pas el primer que va parlar de Carducci a Barcelona), però segurament el carduccianisme hauria tingut un voltatge menor, en abast i en agressivitat, perquè Ruiz no sols citava cada dos per tres el mestre, sinó que es va investir del títol de 'nét de Carducci', és a dir, de representant o reencarnació del lleó de Bolonya a Barcelona.

Els dos textos clau del carduccianisme ruizià són dos assaigs: *Nieto de Carducci (Confidencias, memorias y cartas de un endiablado de nuestros días)*<sup>2</sup> i *Del poeta civil i del cavaller*.<sup>3</sup> El primer,<sup>4</sup> una biografia de joventut, és un calaix de sastre de traç apressat i imprecís, un conjunt de notes o apunts mal endreçats, però no gens mancats d'interès per a qui vulgui resseguir la formació d'un dels temperaments més exaltats de la Catalunya del primer terç del nou-cents. Ruiz, 'altre català' d'origens nobles, es confessa rebel i contestatari des de la seva infantesa primer a Andalusia i després a Madrid, quan es revoltava contra les «columnas del orden» representades per preceptors i tutors. Data d'aquella època —explica ell— el seu propòsit de viure en un estat crònic d'entusiasme i de respondre a un model d'home de voluntat, d'acció, aventurer i lluitador, amb un esperit de contradicció que oposés immediatament a una idea la idea contrària per tal de garantir un dinamisme ininterromput. Però el llibre es concentra sobretot en el sojorn d'estudis al Col·legi d'Espanya de Bolonya. Ruiz dibuixa un anecdotari entre pintoresc i sarcàstic protagonitzat per companys, professors, intel·lectuals tant del Col·legi com de la Universitat, i especialment de la

<sup>1</sup> Cf. Enric Jardí, *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènec*, Barcelona, Curial, 1985, pp. 79-126, i Jordi F. Fernández, *Diego Ruiz, una aproximació al personatge*, introducció a Diego Ruiz, *La veu de Madame Ricard i altres narracions*, edició a cura d'Emili Olcina i Jordi F. Fernández, Barcelona, Editorial Laertes, 1999, pp. 23-39. Específicament sobre Ruiz i Carducci, a més d'algunes pàgines de l'assaig de Jardí (pp. 85, 102, 107, 171), vegeu Assumpta Camps, *La recepció literària com a mi(s)tificació: el cas de Carducci a Catalunya*, «Revista de Catalunya», abril 1994, pp. 110-120.

<sup>2</sup> Barcelona, Fidel Giró impressor, 1907.

<sup>3</sup> Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç, 1908.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 70-77.

tertúlia a la famosa editorial Zanichelli. A Carducci no li pertoca més espai que als altres, sobretot que a aquells amb qui Ruiz tenia un tracte més directe i freqüent, però sí que és encimbellat per damunt de tots ells, i per damunt de la vena caricatural, del menyspreu amb què l'hoste andalús descriu el que ell considera una fauna mediocre i grotesca. El jove metge subscriu l'admiració incondicional que el poeta-professor desvetllava en tots els seus deixebles, tant italians com estrangers; constata i secunda el silenci que suscitava arreu amb les seves paraules o amb la seva sola presència, el respecte reverencial amb què era acollit en les seves esporàdiques participacions a la tertúlia.

El vell lleó s'erigeix en vident il·luminat, en figura senyera de dimensions messiàniques, presentificació de la més gloriosa història italiana i universal: és el *podestà* més puixant que hagi tingut Bolonya, una suma de deu florentins de la millor època, un Sant Teodor i un Sant Jordi modern, Dante jutge infal·lible, el *condottiero* Colleoni, el rebel Satanàs, la màxima expressió del poder i del destí humans. Ruiz no l'anomena mai pel seu nom, sinó pel pseudònim amb què el poeta firmava de vegades els seus escrits: Enotrio Romano. Conèixer-lo, sentir-lo parlar, i ser influït per ell és tot u: reforma els esperits, cura els malalts, és l'heroi que ve a la terra a desvetllar una humanitat letàrgica. Implacable i provocador, tot ell potència i austeritat, estigmatitza a tort i a dret amb severitat dantesca, fins que el seu pas imponent roman sol enmig de la plaça nevada, inflat de desdeny i d'orgull victoriós. El diable Carducci fa tremolar els «santitos» i «las viejas comadres», s'imposa amb autoritat als seus enemics. Tot Bolonya sembla dividida en partidaris i detractors del lleó. La seva imatge s'apareix a l'estudiant andalús entre les ombres de la cambra per allunyar-lo de la submissió, del conformisme, de la transigència; per ensenyar-li a odiar i estimar, a practicar un odi regenerador al servei del bé. Prou que sap ser dolç i amable, tant a classe com sobretot a la llar, i la seva obra prou que alterna la força amb la tendresa, però és sobretot la primera, i per tant la reacció d'ira, l'insult, la vocació d'agitar i corrompre la joventut la que és més valorada per Ruiz, que constitueix amb altres contertulians el 'club dels néts' i, quan deixa la ciutat de les dues torres, és acomiadat a l'estació amb els versos de l'himne satànic i el clam «Evviva il Nipotino!», tota una aurèola d'herència i de missió.

No són precisament aquests els anys del Carducci més batallador, i Ruiz no amaga pas aquest fet: hi veiem, a *Nieto de Carducci*, un vell professor de rutina burgesa i fins i tot domèstica, però, d'una banda, és magnificat tot rastre que conserva de la seva antiga agressivitat i, de l'altra, el Carducci real és sotmès constantment a un procés de transfiguració visionària i al·legòrica orientat a mitificar-lo. Carducci esdevé, en resum, l'heroi modernista, en la dialèctica nietzscheana —doble i contradictòria— que el caracteritza: la solitud esquerra i incompresa de l'ésser superior i el lideratge de masses del revolucionari. No cal salvar-la, la contradicció, perquè en el pensament irracionalista de Nietzsche i de Ruiz allò que compta és l'impuls idealista, i en aquesta direcció va la lectura ruiziana de Carducci. L'any 1921 Joan Estelrich, en la seva *Bibliografia Carducciana*, retraurà a *Nieto de Carducci* la nul·la atenció que dedica a la poesia carducciana, i certament té raó, al llibre se'n parla ben poc.<sup>1</sup> Ara bé, la pruija literària del bibliògraf passa per alt un detall fonamental: la fama internacional del Carducci home públic va fer brollar arreu un carduccianisme no condicionat a una lectura aprofundida de la seva obra. I és, primer de tot, l'actitud d'aquest home públic allò que interessa a Ruiz, passant de puntetes, si convé, sobre continguts ideològics precisos o punxeguts: els versos amb què Carducci va celebrar la visita de la reina a Bolonya van decebre molts dels seus seguidors, però Ruiz defuig el debat polític i destaca l'aplom i la supèrbia amb què el lleó va aplacar la multitud febrosa i embestialida. En segon lloc, no és exacte dir que *Nieto de Carducci* no té absolutament res a veure amb la producció carducciana. Alguns dels eslògans dels quals s'apropia Ruiz procedeixen de la poesia carducciana, concretament de les darreres estrofes de l'himne *A Satana*, i pressuposen una determinada lectura d'aquell himne. Un dels capítols del llibre es titula «Satana il grande», que és el vers 188 del poema, i dos dels principis bàsics de la filosofia del llibre, la rebel·lió i la *forza vincitrice*, surten de la penúltima estrofa: «Salute, o Satana, / O ribellione, / O forza vindice / De la ragione» (vv. 193-196).

---

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 187.

Que sapiguem, totes les edicions de l'himne donen la lliçó «vindice», equivalent literari de 'vendicatrice', és a dir, 'venjadora'. Ruiz, en canvi, diu «vincitrice», és a dir, 'força victoriosa', lliçó molt inversemblant per raons mètriques (*A Satana* és compost de dalt a baix de versos de cinc síl·labes comptades a la italiana, quatre a la catalana). La pregunta és si va ser, per part de Ruiz, un error o una mala lectura intencionada. Allò que sens dubte va ser intencionat fou el refús del vers següent, el 196: Ruiz pren com a cita-eslògan «forza vindice», no pas «forza vindice de la ragione». Remarquem que som a les estrofes finals de l'himne carduccià, les que identifiquen Satanàs amb els avenços tècnics i, concretament, amb el tren. N'hi haurà prou de recordar la lectura que en feia Juan Valera perquè, acarada amb la de Ruiz, es facin paleses les diferències entre ambdues interpretacions.<sup>1</sup> Per a tots dos Satanàs té un valor simbòlic: per a Valera del progrés; per a Ruiz de la potència de la llança que fereix, de la força victoriosa, de la rebel·lió, del destí de l'home, de l'odi-amor. L'agressivitat com a impuls per a l'acció és el que Ruiz manlleva del Satanàs carduccià, la força en un sentit schopenhauerià, desestimant la instància racional i els motius, la finalitat o els continguts de l'acció.

Odi-amor, odi sant, és una altra de les fórmules que el llibre repeteix amb freqüència. El metge-filòsof diu que Enotrio li deia: «hay un odio-deber, un odio-virtud, un odio santo, contra el que nada ni nadie prevalece». Hem d'entendre-ho com una consigna que realment li va donar Carducci, de tu a tu? Com una frase carducciana que Ruiz va llegir o sentir en algun moment en algun text o intervenció pública del mestre? O bé la frase és de Ruiz? Nosaltres, en el corpus carduccià, no l'hem trobada enlloc. Indiscutiblement, en qualsevol cas, l'odi-amor, l'odi sant, a més de superar el principi de contradicció, és a dir, el principi racional bàsic, és dictat per una clara intenció provocadora i subversiva. *Nieto de Carducci* no carrega especialment les tintes en l'anticlericalisme, però l'assumeix («a los cadáveres de bendición que amontona, a la *forza vincitrice* de todo, la ha llamado *Sátana*, y la ha cantado»), i els llibres més polèmics de Ruiz sí que vessaran d'irreverència: són *Jesús como voluntad*, que, a més de definir Jesús com l'exemple de l'acció entusiasta portada a l'extrem, afirma que el cristià no està obligat a estimar el seu proïsme, sinó que de vegades l'ha d'odiar,<sup>2</sup> i *Contes de gloria i d'infern*, que conté tota una apologia de la blasfèmia i narracions com *Jesús fou Satan*, segons la qual Jesucrist, davant la imminència de la seva mort, indignat es revoltà contra el Pare i esdevingué el seu enemic, el Contra-Déu.<sup>3</sup>

El dubte principal que desvetlla *Nieto de Carducci* és la credibilitat que mereixen els fets. El detall de la «forza vincitrice» ja ens posa en guàrdia, si no ens hi havia posat d'antuvi la fama de poc fidedigne, per no dir de trapella i mentider —com el qualifica directament Bertrana—,<sup>4</sup> que es va guanyar Ruiz al llarg de la seva vida. La controvèrsia aixecada pels versos escrits amb motiu de la visita de la reina és explicada com si l'estudiant andalús l'hagués viscuda *in situ*, però no pot ser la que va suscitar l'oda *Alla Regina d'Italia* el 1878, i ens consta que alguns detalls («¡Podéis gritar abajo Carducci, que la Naturaleza me ha puesto muy alto!») pertanyen a una altra polèmica esdevinguda entorn del 1891 quan Carducci va donar suport a un cercle d'estudiants monàrquic.<sup>5</sup> Ruiz barreja i manipula, doncs, però ho fa, en general, sobre la base de notícies que li han arribat i que són reals. Aquest Carducci gran a qui li tremola la mà i a qui costa de caminar, que a classe alterna moments de monotonia amb llampegueigs de vehemència, que interpel·la els alumnes pel seu nom, que fa intervenir l'estudiant espanyol en les sessions sobre el Romancero, que a les tertúlies de l'editorial Zanichelli intervé en una discussió sobre els coloms de la plaça, que se'ns mostra a casa seva voltat dels afectes de la seva família, no contradiu les dades de què disposem sobre els darrers anys de l'escriptor italià. Sobta una mica que Ruiz arribés a freqüentar tant el mestre i els ambients del mestre, però, sobretot pel que fa a la Universitat i a la tertúlia (més enigmàtic és el *flirt* amb una néta, Emma Carducci, i l'episodi que té lloc a casa d'ells), no és pas impossible, i, si Ruiz inventa —o allò que inventa— ho inventa amb un grau elevat de

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 20-23.

<sup>2</sup> *Jesús como voluntad. Dialéctica de la creencia cristiana*, Barcelona, Imp. de J. Horta, 1907.

<sup>3</sup> *Contes de gloria y d'infern, seguïts dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*, Barcelona, Biblioteca Joventut, 1911.

<sup>4</sup> Citat per Enric Jardí, *op. cit.*, p. 107.

<sup>5</sup> Francesco Piccolo, *Carducci*, Torí, ERI, 1957, p. 80.

versemblança només possible en una persona ben informada. També cal dir, a favor d'ell, que en tot moment és distingible, en la narració, el Carducci real —o pretesament real— del Carducci mite. Des d'aquest punt de vista, *Nieto de Carducci* té, per al carduccianisme català, un valor entre documental i literari que la necessària malfiança sobre la veritat històrica i el judici negatiu sobre la qualitat literària no poden entelar.

Aquesta malfiança i aquest judici ja van expressats, en aquella època, per alguna veu:

Diego Ruiz ha pubblicato col titolo *El nieto de Carducci* le sue impressioni sull'Italia, durante il tempo che è stato nel Collegio di San Clemente a Bologna. Il libro avrebbe l'unico difetto di esser di per sè deficiente, se non fosse inoltre un tessuto di calunnie e di zotichezze della peggiore specie, scusabili solo in un uomo che manchi del più indispensabile senso morale. In questo libro dà l'autore prova dell'ingratitude più inconcepibile verso un'Istituzione che lo colmò di benefici.

[...]

Di Diego Ruiz leggiamo nella *Publicidad* di Barcellona un'ode in italiano. La composizione non ci piace e crediamo all'amore di Ruiz verso la Catalogna come alla sua amicizia con Carducci della quale si vanta l'autore in uno dei suoi libri.

Són dos comentaris que apareixen l'any 1908 a la secció espanyola de la revista florentina «Nuova Rassegna di Letterature Moderne».<sup>1</sup> Els signa «La Redazione». Carlo Boselli col·labora tant en la secció catalana com en l'espanyola: dubtem, però, que faci un doble joc, criticant aquí el que ressenya amb neutralitat o fins i tot amb aprovació a les pàgines catalanes.<sup>2</sup> Altres col·laboradors són Gilberto Beccari i José Sánchez Rojas, autor —el segon—, en una altra revista, d'uns *Recuerdos de Carducci* menys novel·lats.<sup>3</sup> És molt probable, en efecte, que es tracti d'una ploma aliena al domini català, un domini emborratxat, als primers temps de l'activitat de Ruiz a la premsa barcelonina, per la seva adhesió radical al nacionalisme, per la seva empenta organitzativa i pel seu devessall d'erudició, confusa i poc rigorosa, però innegable.

### 3.1.2. *Del poeta civil i del cavaller*

L'any 1908, Ruiz publica *Del poeta civil i del cavaller*,<sup>4</sup> una apologia de la funció educadora i social de la literatura. A l'Emperador, pragmàtic i despòtic, oposa la «dictadura espiritual» de l'home just guiat per un ideal, del Cavaller, del Poeta; a l'Imperi, niu de funcionaris, oposa la Ciutat; a l'Estat unificador, la Nació natural i l'home. Tota nació produeix el seu Poeta, pel mateix principi bíblic de finalisme segons el qual la història del poble d'Israel no és sinó una preparació per a l'adveniment de Jesucrist. Catalunya encara no l'ha vist néixer, però l'efervescència social que s'hi viu en fa profetitzar l'arribada. De la mateixa manera, però, que Israel va haver de tallar les seves cadenes per infantar en el seu si —ja esdevinguda una nació forta— el fill de Déu, Catalunya ha d'alliberar-se, i per aconseguir-ho ha de sentir, de voler i d'exigir la llibertat. El líder i redemptor sorgirà d'aquest entusiasme col·lectiu que estan impulsant els partits revolucionaris. Són —conclou Ruiz— les forces socials (l'estol dels poetes, les masses que actuen en les grans crisis) les que amb el seu entusiasme, amb el seu cant de vocació universal, produeixen «l'home representatiu». L'exposició d'aquestes tesis al capítol inicial del llibre propicia ja un primer esment de Carducci. Les coses justes tenen un fons de bellesa i de poesia, i aquest fons que per als humils pot estar amagat surt a la llum gràcies al poeta, sintetitzador de totes les aspiracions i de totes les emocions:

<sup>1</sup> *Notizie e commenti*, any VI, 1908, núm. 5, p. 683.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 219.

<sup>3</sup> José Sánchez Rojas, *Recuerdos de Carducci*, «La Lectura» (Madrid), any VIII, 1908, volum segon, pp. 143-148.

<sup>4</sup> Llegim per primer cop el sintagma «poeta civil», en Diego Ruiz, en una polèmica amb Marquina a «La Publicidad», el 23 de setembre del 1906 (*Nubiana*, cf. *Corpus Documental*, p. 63). Encara més clarament reivindica aquest tipus de poeta, al mateix diari, el dia 10 de febrer del 1907, en l'article autobiogràfic *De propria vita*: «En cuanto a nuestra España —a nuestra Iberia— lo que más falta está haciendo es el anhelado *poeta civil* [...] ¿Y será Catalonia —esa Catalonia a quien yo saludaba una noche, desde Italia, como *mater iberorum*— la que está engendrando hoy ese poeta? Nadie sería bastante imprudente para negarlo.»

L'home interpretant les emocions, les idees de l'Ànima col·lectiva, té un nom: s'anomena el poeta civil. La seva aparició en moments de crisi significa que els «lluitadors» han assolit un grau d'entusiasme decididament heroic. Va fer més en Carducci per la pàtria italiana que la diplomàcia o el sabre. Podrà morir Anglaterra, però sempre hi haurà *poble anglès*, per la raó de sempre: perquè —en un moment determinat— visqué a Anglaterra un home que es deia Shakespeare.<sup>1</sup>

El capítol segon proposa una sèrie de mostres històriques de poeta civil. Ruiz comença per l'aristocratitzant Goethe,<sup>2</sup> que volia que el poble pugés «a l'Ideal, i no que el Ideal se rebaixi». Però passa de seguida a *L'exemple d'Itàlia*:<sup>3</sup> «Ja n'heu tingut de veus vibrantes, però l'odi i l'amor que es necessiten per a fer cantar el Poeta civil és un odi i un amor de profeta, de soldat», un odi-amor com el que exhibeixen tots els poetes del Risorgimento (Renaixença, tradueix Ruiz) de Vittorio Alfieri ençà, tots vidents voluntaristes amb neguit de treballar per al demà, enemics de la prudència i de l'utilitarisme, molts d'ells viatgers conspiradors que han lluitat per la justícia arreu d'Europa i a Amèrica. Plens d'optimisme i d'entusiasme, llur passat gloriós és per a ells la garantia que poden ser grans, els dona la seguretat del triomf per damunt de les dificultats. Ruiz cita Gioberti, D'Azeglio, Mameli, abans de dedicar un capítol íntegre a Carducci, *El poeta de l'indignació*,<sup>4</sup> i un altre a Leopardi, titulat —ni més ni menys— *L'alegria d'en Leopardi*,<sup>5</sup> on rebutja el pessimisme leopardià amb una lectura esbiaixada dels conceptes «il·lusió» i «destí»: com que la Natura és cruel, ens hem de conjurar contra ella i de confiar en el destí humà i en la realitat de la il·lusió (però il·lusió en l'accepció catalana més habitual, no pas en el sentit d'engany). Ruiz clou el capítol invocant el coratge i el sacrifici d'André Chénier contra l'abstenció dels homes de lletres en l'actual programa de radicalització de les esquerres, una abstenció que considera deplorable en tant que estan obligats a concórrer a la lluita política.<sup>6</sup>

Carducci tornarà a ser citat al capítol quart, en el qual Ruiz afronta el tema religiós. Valora, de la història de l'Església, les figures revolucionàries que han sentit la necessitat de protestar i d'obrir nous horitzons, de pensar i d'actuar innovant, emprant una acció transformadora: Gioacchino da Fiore, Sant Francesc, Savonarola, Sant Ignasi. Un sant és un revolucionari; la diferència és que ara, arran de la crisi de la religió, aquestes funcions s'han traslladat del sacerdoti a la política. Si el messianisme traça una línia de continuïtat entre els antics reformadors religiosos i els actuals revolucionaris, el papat, en canvi, es troba en plena decadència, punt en el qual Ruiz deixa la paraula, precisament, a Carducci:

L'ordre que vol que davant de l'orgue vagi la *funció* i davant de la *funció* vagi la *lleï*, decidirà també —per l'intermig de nosaltres, de nosaltres, moderns— de la sort de l'Església. En tant, realitzem serenament, piament, sense ràbia, sense odís, coratjosament, la tasca poetitzada pel gran Carducci:

*Minammo il Vaticano!*  
*Minammo il Vaticano!*

Heus aquí un dels preceptes del Decàleg modern, dictat a nosaltres, llatins.<sup>7</sup>

Per a transformar és inevitable destruir, afirma Ruiz, i és aquí que demostren la seva eficàcia les consignes carduccianes, des d'aquest vers «Minammo il Vaticano!» fins a l'apologia satànica de l'odi, que és recollida al capítol cinquè sense cap al·lusió a Carducci:

Els estudiants d'aquí, els obrers d'aquí, els escriptors i els pensadors i els artistes d'aquí, haurien de comprendre la inutilitat de l'acció més forta, quan no comença per destruir els obstacles. Destruir és odiar. Un bon odi és una força natural: és ineludible.

<sup>1</sup> *Del poeta civil i del cavaller*, citat, pp. 11-12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 17-23.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 24-26.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 27-35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 36-37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 38-41.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66.

Odieu els vostres enemics! La Pàtria *que es fa* és com el geni quan comença a tenir consciència de la pròpia energia: el geni, en la fase de joventut, no n'és de respectuós; es fa respectuós més tard: al principi, de bon matí, és fatalment «revolucionari». [...] L'Esperit de Catalunya el vol, aquest odi sant; aquest odi, símbol de les virtuts.<sup>1</sup>

Tornem, però, a les pàgines que li són dedicades monogràficament a Carducci al capítol segon.<sup>2</sup> El lleó acaba de morir, així que el capitolet esdevé una necrologia que ret homenatge a l'home i a la seva obra, sempre en termes superlatius. Ruiz recorda la majestat divina del poeta pels carrers de Bolonya, malgrat les xacres que quan el conegué ja arrossegava, per subratllar que mai res no va fer minvar el seu vitalisme, la seva passió, la seva sulfuració davant les injustícies socials. Defineix la seva obra poètica com «una sèrie de meditacions provocades per una ànima indignada davant d'una injustícia o sublimada per l'espectacle d'una glòria d'Itàlia». Carducci encarna, doncs, per a Ruiz, el «tipus del Dictador espiritual», l'arribada del qual només és potencial a Catalunya i no afavoreixen gens els serens i ignorants rimaires que canten com ocells en comptes d'aprendre del mestre a cantar com homes o com déus. Davant la doble condició 'modernista' del líder solitari, Ruiz decanta la balança del costat de la solitud a fi de llançar una diatriba contra l'actualitat literària, amb una referència als autors italians i no italians «admirats i plagiats» pel jovent català, autors que segurament hem de personificar, entre d'altres, en Gabriele d'Annunzio. Especialment ofensiu es mostra el 'nét' envers el formalisme i l'art per l'art, que separen l'artista del poble. Carducci hauria de servir d'antídot contra la frivolitat, contra la superficialitat, de model per a una poesia que fos «instrument de la Justícia i de la Veritat», però Ruiz només preveu una època de carduccianisme passatger conduïda per erudits i aficionats *à la page* que mai no han meditat, ni lluitat, ni s'han indignat, i que ara voldran imitar des de la fredor, la pusil·lanimitat i la incultura el mestre més apassionat, més fecund, més savi, que pregonava —aclariment ben ruizià— un estudi i una meditació d'ordre poètic, «emocionant», superadors dels mètodes cognoscitius de la lògica aristotèlica.

Respecte a *Nieto de Carducci*, el capítol de *Del poeta civil i del cavaller* incideix més, doncs, en el poeta que no pas en l'home, però per identificar-los tots dos. Allò que es valora en el poeta són qualitats ètiques i polítiques, com també són mancances ètiques i polítiques les que es retreuen a la gran massa de rimaires falsificadors de versos que no tenen gust perquè no són prou honrats ni estan prou indignats. Amb el segon dels dos sintagmes amb què defineix l'ànima del mestre («ànima indignada davant d'una injustícia o sublimada per l'espectacle d'una glòria d'Itàlia»), Ruiz ens demostra que no se li ha escapat aquell gruix de la producció carducciana en què predomina la nostàlgia per les grandeses del passat, més evocativa que no pas compromesa en el sentit estricte de la paraula, però és evident que a ell li interessa més l'altra part de l'obra del poeta, la que queda encabida en el primer sintagma. No li interessen ni l'experimentalisme mètric ni l'estètica classicista i antiromàntica, sinó l'estímul per a una joventut heroica i revolucionària; no la literatura en si mateixa —veurem com són de pèssims els poemes d'inspiració carducciana de Ruiz—, sinó la capacitat de la literatura per a actuar sobre la realitat. Es confirma, en aquest volum, la filiació idealista i irracionalista del llenguatge filosòfic i polític ruizià, desenvolupada amb signes clarament prefeixistes: el nacionalisme, «qüestió estètica», hi és concebut com «un moviment d'ànimes vers un Ideal», com l'esforç d'un munt d'homes «agitats a la mateixa hora per la mateixa febre» que els converteix en «instruments d'una superior Voluntat», d'una emoció o Instint «responsable de les agitacions i de les conviccions», anterior i superior a la seva racionalització i als individus, els quals s'hi fusionen en base a la «lleï històrica». Primer és la Voluntat, que en arribar al cervell «esdevé principi, propaganda, axioma polític, protesta entenimentada, etc.» Ruiz no amaga, doncs, les seves cartes, i ja se sap que la «propaganda» simplifica i banalitzava. De tot plegat en resulta, per tant, un carduccianisme poc culte, poc analític, fet sobretot d'eslògans fàcils d'entendre i de retenir, tota una prova d'habilitat en la incipient codificació del llenguatge polític del segle XX. Amb profusió de cursives i estil d'arenga, l'exposició de Ruiz salta de màxima en màxima. Algunes són del mateix Carducci: «Io sono quel che fui» (frase del telegrama que ja

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 75-77.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 145-147.



moribund envià a la premsa); «per Dio! parlate basso» (famosa invectiva irònica); «Studiare, studiare, studiare; meditare, meditare, meditare» (lema preferit del professor);<sup>1</sup> «Anch'io son poeta» (clímax del discurs als electors del col·legi pel qual es presentà com a diputat republicà l'any 1876).<sup>2</sup> Altres les ha sentides Ruiz a Itàlia o són de la seva collita: «il solo Carducci»; «cantar com un home»; «[l]’home més honrat de la Itàlia». S’ha remarcat l’ambigüitat de *Del poeta civil i el cavaller*, que —s’ha dit— «tant pot semblar feixistoide com antiestatista i revolucionari»,<sup>3</sup> i en efecte el Carducci de Ruiz —en bona part també el Carducci real— traspua un aiguabarreig ideològic atribuïble, sí, en part al seu tarannà acrític i desconcertant, però també a una conjuntura política, la de la primera dècada de segle, en què les polítiques subversives encara no s’havien polaritzat en dos extrems antitètics. No separable d’aquell confús utopisme és, al cap i a la fi, el conflicte de l’heroi modernista, alhora socialista i nietzscheà, alhora líder identificat amb el poble —«Anch’io son poeta»— i individu incomprès i superior —«il solo Carducci»—.

Per damunt de les paradoxes es dreça, doncs, un eficaç exaltador. Des de l’asistematicitat pròpia de l’irracionalisme i del voluntarisme, pedres de toc de tota la crisi de pensament de la *fin de siècle*, el que Ruiz vol fomentar és una ètica de la intuïció i de la revolta, i per a fomentar-la allò que compta és la consigna en si mateixa, en tant que expressió verbal imperativa, requeridora d’una acció immediata. «Minammo» és un pretèrit perfet: «vam minar el Vaticà», diu el vers 144 del poema *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti* (recull *Giambi ed epodi*), dos progaribaldins que el 1867 van fer volar una caserna a la Roma pontificia. Ruiz hi afegeix el signe admiratiu i dóna així al verb una operativitat imperativa que no traeix —en el fons— la intenció global del poema, però sí el rigor filològic. Preval la funció apel·lativa del llenguatge fins i tot per damunt dels continguts ideològics, massa sovint imprecisos. Les reivindicacions no es concreten en un programa de detall, i també aquí Carducci allisonava, amb la seva alta i vaga eloqüència, inevitable tic de l’oratória del seu temps, encara més inclinada a la verbositat en Ruiz i en general en el llenguatge polític de la primera meitat del nou-cents. Amb l’excepció de «Minammo il Vaticano!», totes les consignes carduccianes de *Del poeta civil i el cavaller* tenen un contingut d’allò més genèric, i aposten per uns valors (l’estudi, la meditació, l’honoradesa, la virilitat) que permeten múltiples interpretacions. Que això impliqués indefinició i eclecticisme no ha de servir per escatimar a Ruiz el mèrit d’una operació gairebé publicitària: fer de Carducci un mite, és a dir, un model ideal, i reforçar les pròpies posicions amb l’autoritat del prestigiós Premi Nobel. Calia defugir tot matís que pogués enterbolir el retrat, com —posem per cas— el Carducci monàrquic, i potenciar consignes que, dins de sectors òbviament no conservadors, recollissin tanmateix un ampli consens. Només uns paràgrafs al darrer capítol del llibre («El Cavaller parla als treballadors (Inspiracions futures de la poesia civil)»), reclamen la socialització de la terra i el dret al treball i «a la inviolabilitat dels productes del treball». El principi més reiterat és l’alliberament de la «nació esclava», i això —que en Ruiz és, ras i curt, independentisme— afavoria l’aproximació al *vate* i al Risorgimento en general, a una Itàlia que acabava de fer realitat el seu vell somni patriòtic d’independència i unitat nacional, alhora que exclòia altres patums més properes geogràficament, com el voluntarista, civil, antidogmàtic, carduccià però «agònic» Unamuno, que despertava opinions contraposades a Catalunya i amb el qual Ruiz lliurà una àcida disputa a la premsa.

### 3.1.3. Col·laboracions a «El Poble Català» i a «La Publicidad»

Els dos assaigs que hem comentat representen sens dubte les principals aportacions del seu autor al carduccianisme, i van tenir una difusió considerable, sobretot el segon, perquè la Biblioteca Popular

<sup>1</sup> No el recullen els biògrafs, però sí que en trobem rastres en el corpus carduccià: «ci vuole meditazione e studio [...] Seguiti a meditare, a osservare, a studiare, caro signore», llegim en una carta a l’escriptor piemontès Giovanni Faldella publicada a la revista de Torí «Serate italiane» l’abril del 1874 (citada per Carlo Rolfi, *Prefazione* a Giovanni Faldella, *Una serenata ai morti*, Roma, Edoardo Perino editore, 1984).

<sup>2</sup> En realitat, el famós «anch’io son poeta» es remunta a Pietro Aretino, *La Cortigiana*, acte I, escena XXIV.

<sup>3</sup> Jordi F. Fernández, *op. cit.*, pp. 30-31.

de L'Avenç l'any 1908 ja s'havia fet realment popular. Tant com ells, però, van catapultar Ruiz a la fama, en aquells anys 1906-1909, les seves col·laboracions a la premsa i les conferències, discursos i classes que, incansable, va fer per tot el país, sobretot en medis obrers com l'Ateneu Enciclopèdic Popular o el Centre Nacionalista Republicà, i sovint entorn de projectes tan ambiciosos com poc reeixits (una Fundació Catalana de Filosofia, una universitat popular i un Congrés Obrer Català, entre d'altres). Va escriure per a nombroses revistes i diaris, i si sobretot hem centrat el buidatge en les disquisicions filosòfiques i els al·legats nacionalistes que va fer des de les tribunes d'«El Poble Català» i de «La Publicidad»,<sup>1</sup> és perquè van ser els mitjans en què més va quallar la influència del filòsof andalús i, per derivació, la del *seu* Carducci. De menor volada intel·lectual i, en general, menys interessants, per exemple, els articles, també freqüents, al setmanari «La Metralla».

La primera col·laboració de Ruiz a «El Poble Català» és del 13 de gener del 1906, una conferència que ha llegit a Bolonya sota el títol *Els nous ideals de la Ibèria*. A la segona, la primera feta expressament per al diari, ja hi esmenta Carducci. És un article del dia 20 de gener titulat *Els Arxius llatins* en què es congratula amb la idea, auspiciada per una sèrie d'iberistes, de crear uns «Arxius llatins» escrits en totes les llengües romàniques. Aquests intel·lectuals el consolen del tòpic tan corrent a Europa sobre la misèria i l'ensopiment ibèrics, tòpic que a ell tan sovint, en els seus viatges, l'ha omplert de vergonya:

Però de tant en tant es troba gent menys irònica i, encara que sigui com a *bitxo raro*, la qüestió és que la nostra Ibèria és objecte de preocupació per part d'alguns estudiosos a Europa. Periòdics i notícies particulars m'enteren que Bolònia fa els honors merescuts a Giovanni Pascoli i a Giosuè Carducci: heus aquí dos amics de la Ibèria. Encara que Carducci no ens hagi perdonat mai l'haver produït la literatura calderoniana, ¡quin comentarista del Romancero!

A «La Publicidad» comença a escriure-hi el 13 de març, i el segon article, el dia 17, amb errata al títol, *Enotrio Romano*, ja és un avanç del volum *Nieto de Carducci*, tal com fa constar la redacció en una nota que devia ser molt útil per als lectors, atès que el nom de Carducci no era esmentat explícitament en tot el text: «Esta presentación del sumo poeta de la Italia moderna, es un fragmento del libro *Nieto de Carducci*, con que el autor favorece a los lectores de LA PUBLICIDAD. (N. de la R.)»<sup>2</sup> El 23 de setembre, a *Nubiana*,<sup>3</sup> Ruiz polemitza amb un dels col·laboradors habituals del diari, Eduard Marquina, que el dia 22 d'agost ha signat un article titulat *La Patria viva*. En aquests moments, Marquina es mou en una òrbita d'esquerranisme espanyolista, però no és pas el posicionament polític el que li discuteix Ruiz. Allò que ha aixecat l'expectació del metge andalús és que justament un poeta hagi expressat una idea de pàtria com la que ell té i hagi assumit un rol de poeta civil, portaveu de la comunitat, contra la tendència general del rimadors 'ocells'; i allò que l'ha decebut és que no l'hagi assumit, aquest rol, amb prou força i radicalitat. En alguns moments li ha semblat d'albirar, en l'article, un Carducci espanyol, però al capdavant les paraules de Marquina no traspuaven prou indignació, prou odi. L'encoratja, doncs, a aprofundir en aquesta direcció per tal d'assolir, en propers treballs, la fita a la qual encara no ha sabut arribar. La recerca del poeta civil, assimilada a l'advent d'un Messies, es concreta, així, en el nom d'un aspirant, al qual el crític presenta com a model un altre nom ben determinat, Carducci, més concretament el Carducci dels *Giambi ed epodi*, que Ruiz fa confluïr amb els llibres profètics de l'Antic Testament i amb la *Moral a Nicòmac* d'Aristòtil en l'exercici i l'apologia de la ira. Admirador del lleó coratjós que blasfema i insulta, Ruiz improvisa una petita antologia de cites carduccianes en què l'atac agafa la forma directa d'un apel·latiu acusador i denigrant. No cal dir que la improvisació es ressent de diverses

---

<sup>1</sup> Un primer llistat d'articles de Ruiz amb empremta carducciana —llistat que aquí mirarem de completar— va ser confeït per Assumpta Camps, *La recepció literària com a mi(s)tificació: el cas de Carducci a Catalunya*, citat, pp. 111-112. Vegeu també, de la mateixa crítica, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona, Curial Edicions Catalans / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, volum que, tot ocupant-se de la recepció de D'Annunzio, toca tangencialment també la de Carducci.

<sup>2</sup> El contingut de l'article arriba fins als asteriscs que divideixen el capítol *Enotrio Romano* tal com el reproduïm, a partir de la versió del llibre, a Corpus Documental, p. 70. Entre totes dues versions s'observen variants sobretot d'estil. Força diferent la cloenda.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 63.

arbitrarietats i descurances: algunes referències són indesxifrables per al lector que no conegui el text al qual pertanyen, d'altres contenen errors, i no totes tenien, en Carducci, una funció d'invectiva. Per exemple, és qualificat d'«italo Amleto» no pas Víctor Manuel, com diu Ruiz, sinó Carlo Alberto, al vers 69 de *Piemonte*, del recull *Rime e ritmi*, una oda sàfica que rehabilita la figura del rei per damunt —entre d'altres coses— de les indecisions del seu caràcter i arran —sobretot— de la seva contribució cabdal a la primera guerra d'independència. L'apel·latiu «Giacomino» (no «Giacometto»), a l'assaig *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*, és tenyit d'una ironia afectuosa, ben poc ofensiva.<sup>1</sup> El paranimf era, en l'antiguitat, l'amic que anava a buscar la núvia i la lliurava al nuvi, el dia del casament: al vers 34 de *Le nozze del mare (Giambi ed epodi)* el terme, amb un valor irònic, qualifica Àustria, guanyadora de la batalla naval de Lissa, en tant que presència incòmoda, obstaculitzadora de la cerimònia tradicional del casament entre Venècia i el mar, dins un text tanmateix més crític amb la Venècia derrotada que no pas amb l'enemic austriac. Més que dubtós, doncs, que el lector pogués entendre la frase de Ruiz «se llama a Austria Paraninfa», o, aïllat, el vers «Tirreno, anche il mio petto è un mar profondo», que obre el sonet *In riva al mare*, del llibre II de *Rime nuove*,<sup>2</sup> on una mar Tirrena encrespada i tempestuosa fa d'al·legoria d'un 'jo' sempre enfurismat, agressiu, arrossegat per un apassionament colèric que la raó mig secunda mig no pot aturar: un dels poemes, en definitiva, més afins a Ruiz, que es limita, però, a citar-ne l'*incipit*, per si sol no gens definidor. *Rapisardiana* es van titular les proses de la polèmica amb el poeta catanès Mario Rapisardi, però només un públic molt ben informat podia saber que eren de les més ferotges que va escriure mai Carducci.<sup>3</sup> Més clars, en canvi, tot i la traducció hiperliteral «vil», els versos «Triste novella io recherò fra voi: / La nostra patria è vile», cloenda de la llarga oda *In morte di Giovanni Cairoli*, de *Giambi ed epodi*, en la qual la mort del patriota del títol, l'11 de setembre del 1869, per les ferides rebudes en batalla, és posada en contrast amb la covardia general, que el poeta, revestit de la ira dantesca, denuncia als esperits dels herois:

Solingo vate, in su l'urne de' morti  
Io vo' spezzar la lira.

Accoglietemi, udite, o de gli eroi  
Esercito gentile:  
Triste novella io recherò fra voi:  
La nostra patria è vile.<sup>4</sup>

Ruiz atorga al «voi», en la seva paràfrasi, més paper que el que té en el poema de Carducci. N'imagina la reacció en sentir la «novella», i ho fa desplegant un estil èpic i grandiloqüent propi, en part carducciana, per l'al·lusivitat i l'elasticitat lèxica i gramatical, però només en part, car descansa molt, d'una banda, en l'acumulació de paral·lelismes sintàctics i, de l'altra, en uns usos lingüístics dictats més per la lleugeresa que no per la tradició o l'experimentalisme, de resultes dels quals la comprensió per part del lector no queda precisament garantida. La descurança i la descontextualització, alhora que denoten una escriptura precipitada i poc elaborada, són al servei, juntament amb les referències cultes, d'un discurs alhora brillant i enigmàtic, de filiació més bíblica i preavantguardista que carducciana, en què un vers fins i tot potencialment líric com «Tirreno, anche il mio petto è un mar profondo» s'associa, sense que se'ns expliqui per què, al principi ruizià de l'entusiasme i a una sèrie de desqualificacions de collita carducciana, enfilades l'una darrere l'altra amb un grau molt variable de precisió i de transparència. La impressió de solidesa intel·lectual es combina així amb l'abandonament a una discursivitat espontània i deixatada que entra en consonància amb l'objectiu programàtic del mateix discurs: preceptuar una conducta passional. Carducci, poeta, practica l'odi i el contempla amb una barreja de por i de satisfacció; Ruiz, crític del poeta, el teoritza i el proclama únic principi generador d'una poesia que ha de ser

<sup>1</sup> *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Bolonya, Nicola Zanichelli editore, 1935-1940, vol. XX, p. 54.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 273.

<sup>3</sup> Es poden consultar al vol. XXIV de l'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*.

<sup>4</sup> Vv. 125-132.

civil. Importants no són, en aquesta perspectiva, la precisió, les dades, la informació, sinó la temperatura, el *pathos*.

Al cap d'un parell de dies, el 25 del mateix mes de setembre, en un altre article al mateix diari «La Publicidad», *Intelectuales y pueblo*, signat el dia 22, Ruiz torna a reivindicar l'odi com un deure i una virtut contra la resignació i el conformisme. Troba a faltar malestar en la societat, i en dóna la culpa als intel·lectuals joves amb talent, que no estan prou enfadats. Sembla més clarament decidit, en aquest text, a agafar ell la torxa d'aquest mancat lideratge. Un cop més, el retret general es personalitza en Marquina, ara comparat amb el seu coetani Giovanni Papini:

Semejantes en sus ansias, eran sin embargo muy diversos en el modo de realizarlas.—Marquina aspira a orientarse y a influir, y hace el efecto de que *está buscando su palabra*. Papini es un ciudadano seguro de sí, lleno de desprecio y de ira, grande en su indignación, que no se siente italiano sino después de haber repetido el anatema de Carducci:—*la nostra patria è vile...*

El 7 d'agost Ruiz ha encetat a «El Poble Català» una secció fixa: *De la dictadura espiritual de Catalunya*. Al cinquè lliurament, *Juvenilia*, del 8 d'octubre, enarbora aquest mot com a lema tot aplaudint una iniciativa recent de solidaritat i unió entre els estudiants universitaris, estudiants que anima a redimir el poble de la seva incultura i de la seva ignorància. El 7 de desembre el diari informa de la sessió inaugural, la nit anterior, de la Fundació Catalana de Filosofia, presidida per Diego Ruiz, que en el seu discurs plantejava l'objectiu d'una recerca filosòfica nova que aprengüés d'Europa i s'allunyés de la grisor i del misticisme de la filosofia espanyola. L'inici modest de l'empresa —no va tenir, en efecte, gaire continuïtat— no havia de ser un impediment per a la seva realització: «Carducci va explicar alguns anys a *dos alumnes* solament: Pascoli i Zannella.»

Un article del 23 de febrer de l'any següent, el 1907, també a «El Poble Català», duu aquest lema: «E pugna e fremita / sotto la stola. (Carducci)». Són els versos 157-158 de l'himne *A Satana*, a les estrofes sobre els heterodoxos de la història eclesiàstica: «Dal chiostrò brontola / La ribellione, // E pugna e prèdica / Sotto la stola / Di fra' Girolamo / Savonarola» (155-160). Ruiz no tradueix ni contextualitza el lema, de manera que la majoria dels lectors no el devien entendre. El justifica, a l'*incipit* de l'article, en uns termes genèrics d'homenatge a Carducci:

Admirem els homes d'acció i voldriem recollir directament llurs inspiracions i llurs idees. Recordem els versos del poeta, ara mort, i aquest record és inseparable de la memòria dels seus *actes*, de ses protestes i de sos anhels. Sentim la passió covarda dels moments pessimistes de la vida col·lectiva i preguntem als nostres companys si seria possible un nou esforç cap a la renovació política. Delatem el poeta encarcerat, cultivador de formes buides, cantor de sentimentalismes elegants, com a egoista, inconscient de la tràgica actualitat dels grans problemes humanitaris. La nostra admiració sols la té, avui, l'home actiu, no conformat.

El vers «Minammo il Vaticano», abans de ser reproduït a *Del poeta civil i del cavaller*, és invocat en tres ocasions a «La Publicidad». El 23 de setembre del 1907, a l'article *Nubiana* que ja hem comentat més amunt, dins la improvisada antologia d'expressions d'odi extretes de l'obra carducciana, se'ns diu, sense altres explicacions, que «en ese *entusiasmo* [...] se “mina el Vaticano”». El 17 de març del 1907, al primer de la sèrie de dos articles titulada *Después de Pío X. (Datos para un examen de la última crisis del catolicismo.)*, tot passant revista a les diverses corrents de pensament respecte al catolicisme, Ruiz, quan arriba als ateus, en resumeix la ideologia en aquests termes: «la religión, en general, y el catolicismo, en particular, representaría la rémora de todo adelanto. Habría, pues, un deber primordial de los civilizados de hoy, y precisamente un deber de combate: *minar el Vaticano*, como cantó Carducci.» En principi, el fragment s'insereix en una exposició objectiva de les diverses posicions, de manera que es deixa al lector la facultat de triar d'acord amb les seves preferències, però més endavant no es desaprofita l'ocasió d'orientar la tria amb una sèrie de preguntes retòriques que posen sobre la taula la incompatibilitat entre el Papat i la República moderna, entre una doctrina que ho vol regular tot i la dignitat individual de la persona, entre els principis de la institució eclesiàstica i ideals com «la nacionalización de la tierra, la abolición de la pobreza, los inventos, la crítica, etc.»

El 16 de maig, sobre la mateixa temàtica de la crisi del catolicisme, a *¿Qué hacer de la religión?*, Ruiz prediu la proximitat de «la absorción total de las fuerzas desarrolladas por la Iglesia, a favor de un gran ideal social». Com l'anterior article, tampoc aquest no és gaire violent en el llenguatge, però cal adonar-se que el que prediu Ruiz és el final de la institució, la qual —se sobreentén— aquest cop no podrà neutralitzar, com normalment ha aconseguit de fer, les tendències revolucionàries, reformadores i destructores que des dels orígens han fermentat en el seu si. El to moderat es revela capciós sobretot a la cloenda, on la predicció es transforma en exhortació mitjançant el vers carduccià, falsejat en la interpretació del mode del verb 'minare', que aquí ja coincideix del tot amb la força imperativa amb què el retrobarem a *Del poeta civil i del cavaller*:

En tanto, realizaremos serenamente, píamente, la tarea poetizada por el gran Carducci —nuestro padre espiritual—

*Minammo il Vaticano!*

Pero será de modo, que, de las antiguas ruinas, surgirá la Nueva Vida.

He ahí —a mí me parece— uno de los grandes preceptos del Decálogo moderno, uno de los grandes lemas de la Política de Ideas, dictada para todos, y sobre todo para nosotros, latinos.

El 27 de març, a «El Poble Català», Ruiz presenta Carducci com un exemple de l'acció anticipadora dels poetes en els esdeveniments polítics:

L'embriogènia de la Nació nova permet constatar el fet omnipresent de la predecessió de la *funció* a l'*orgue* i de la predecessió de la *lleï* a la funció. La Itàlia està ja formada en el cor del Dant. Itàlia Una vibra en els prefacis de l'Alfieri com una lleï de la Humanitat. L'hereu dels grans vidents, Carducci, ha anat acompanyant la pàtria, encoratjant-la i sovint precedint-la. El moment literari és la introducció obligada, sempre. Quan una Nació ha trobat ses paraules, ja ha afirmat el seu dret a la vida.

Aprofundeix en el tema dels «grans vidents» el 20 de maig, a «La Publicidad», en un article dedicat a Gabriel Alomar: *Mi 20 de Mayo. (Confidencias de un visionario a otro visionario)*. Ruiz s'ha convertit al catalanisme, i ho atribueix no a un procés reflexiu, com algú ha suggerit, sinó intuïtiu i sentimental, a una veritable revelació, que ell posa al costat de les creacions poètiques dels grans escriptors:

Lo que vi yo al sentir sacudirse en mis entrañas el germen de ese nuevo libro —*If Christ came to Barcelona*— no puede decirse de una vez. Ni las comparaciones valen. Pero debe de ser *eso* lo que ven y saben decir «en espíritu y verdad» los poetas gigantes. Así movido, así impelido por el propio entusiasmo, se levantaría Píndaro a medir con su mirada de dios las gradas y la palestra [...] Así debería de conmoverse Dante cuando *paría la Italia* —sí, cuando la paría una íntegra, en la solidaridad de sus hijos, mientras taciturno impenitente contemplaba las obras del Campanile de su amigo Giotto, desde la peña que hoy decora el comunicativo cicerone con el pomposo nombre de *sedile del Dante*. A esa altura, a esa temperatura debía de estar el despacho de Carducci —¡el *despacho* del *profesor* Carducci!— cuando el león se sentaba a rasguear sobre el papel las Odas...

Certament, no és —matisa— que ell es vulgui comparar amb aquests grans noms, hereus de «la vehemencia de los Hombres de Dios, del Vidente y el Hablador, del Profeta», és a dir, dotats de la capacitat d'expressar el sentiment, però sí que el sentiment és el mateix: el sentiment de la Ciutat en lluita contra el setge de l'enemic i pel seu ressorgiment, «cuando *toda* conmovida, *toda* en vilo, *toda* en la totalidad de sus hijos y *toda* en cada uno de sus hijos, afirma su porvenir y su grandeza». Un sentiment, doncs, col·lectiu i unitari que arriba com un esperit diví, arrossega tothom i s'imposa com una força indefugible per damunt dels interessos individuals:

Uno hablará. Otros harán. Pero el que hable o el que obre, hablará y obrará por todos. Todos son uno. Todos sienten. Píndaro es un pueblo, resumido en un hombre. Dante está «en cuerpo», allá, en su *sedile*, frente a la admirable fábrica del Campanile del Giotto; pero vive del fuego de los Italianos que hicieron a Roma capital; y, cuando, más tarde, vuelve a necesitarse la *voz*, es Dante el que renace en aquel *condottiere* que es Carducci, como Esdras, Oseas y Amós renacen en Píndaro, Carducci y Alighieri.

Només uns quants principis vagues («*El Individuo contra el Estado, La Propiedad del Único, cuando el Único tiende a la Vida, La Elevación de la Ciudad Esclava, La Libertad como armonía*») i el menyspreu per la política parlamentària i pel model de l'«home entenimentat», contra els quals és auspicada una epopeia heroica que farà realitat el sentiment, donen una idea de la 'visió' de Ruiz, que per la seva mateixa natura visionària comporta una idea de la creació artística —i, per tant, de la creació artística carducciana— plenament romàntica, en què l'autor, criatura predestinada i il·luminada, actua sota l'acció d'una força externa que li confereix una missió social d'abast redemptorista.

El 28 de maig, en l'edició del vespre de «La Publicidad», tal com anunciava ja l'edició del matí, es publica no un article sinó un poema de Diego Ruiz, *Oda a la nación esclava*, en versió original italiana i traducció castellana,<sup>1</sup> i il·lustrat amb un dibuix de Sant Jordi i el drac signat per «Ismael Smith». Per bé que es tenen notícies d'un volum de versos de Ruiz, segurament perdut,<sup>2</sup> el cas és que va fer públics molt pocs poemes, tots de baixa qualitat. *La cançó de l'odi* va veure la llum a «El Poble Català»<sup>3</sup> i *El canto de adios a las verdades* aquí mateix a «La Publicidad» el 28 de juliol d'aquest 1907. L'*Oda a la nación esclava* és l'únic, que coneguem, escrit en mètrica llatinitzant, concretament en estrofes sàfiques, que Arnau Martínez Serinyà no va dubtar a saludar com «estrofes carduccianes».<sup>4</sup> Es tracta, a més a més, d'una sàfica molt rigorosa, car, tant en la versió italiana com en la castellana, tots els versos tenen accent no sols de quarta, sinó també de primera, i tots els hendecasil·labs, amb una sola excepció («Odia, y consagra ante el íbero grupo»), de vuitena. És una regularitat no gaire versemblant per a un poema escrit, com ens explica la introducció, sota l'espontaneïtat d'un impuls emocional, i troba la seva explicació, sens dubte, en la moda carducciana d'aquells mesos immediatament posteriors a la mort del poeta italià. De fet, l'hem de considerar un dels moments de màxim esforç tècnic no sols de Ruiz, sinó de tota la línia del carduccianisme que es va generar entorn d'ell. Que aquest màxim esforç correspongui a una sàfica marca la diferència respecte al carduccianisme dels mallorquins o d'un Jeroni Zanné, que ja havia donat o donaria, entre els seus fruits, alcaïques i asclepiadeoglicòniques.<sup>5</sup> La sàfica era segurament el menys específicament carduccian dels metres bàrbars, aquell que més havia estat conreat anteriorment tant en italià com en castellà. Ara bé, això no treu que Carducci no contribuís a posar-la de moda. Va posar de moda —diguem-ho així— la mètrica bàrbara, dins la qual molts autors es van trobar més còmodes amb la sàfica que amb qualsevol altra modalitat estròfica. I això val tant per a l'Unamuno de les *Poesías* com per als poetes menors que enviaven les seves composicions intrascendents i no gens carduccianes a la premsa,<sup>6</sup> així com, al capdavant, també per a molts dels qui seguien el deixant de Costa i Llobera<sup>7</sup> i de Zanné.<sup>8</sup> El carduccianisme, directe i indirecte, es va resoldre, mètricament, en una explosió de sàfiques més que no pas d'alcaïques: aquestes segones no van arribar mai a aclimatar-se de debò ni en la literatura espanyola ni en la catalana.

Dit això, cal aclarir que, quan Martínez Serinyà qualificava l'oda de Ruiz d'«estrofes carduccianes», no necessàriament havia de referir-se a la mètrica, perquè som davant una veritable imitació, davant un *collage* no de cites però sí de peces lèxiques, gramaticals i estilístiques procedents de Carducci. Ens referim, per començar, a la llicència d'apocopar la vocal final de verbs (6, 12, 13, 34, 38), d'adjectius (18, 30) o de substantius (15, 19, 35); a l'ús del pronom enclític (21), i a llatinismes tan característics com «etate» (17) o «Adria» (19). Molt carducciana la profusió d'adjectius, i especialment aquells sintagmes nominals en què apareix un gentilici o un topònim:

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 127-128.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 189.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 142.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, p. 256.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, pp. 38, 52, 92-97, i *infra*, pp. 237 i 247.

<sup>6</sup> Només a títol exemplificatiu, vegeu «La Metralla» dels dies 22/11/1907 (p. 3), 10/09/1908 (p. 4) i 12/12/1908 (p. 6). Afegim-hi *La rúa* [la de Carnaval], a «La Tribuna», 11/02/1907.

<sup>7</sup> Cf. *supra*, pp. 119-120.

<sup>8</sup> Cf. Vicens Solé, *Spoliarium*, «Estil», 31/07/1907, p. 15.

«latino petto» (5),<sup>1</sup> «romana vita» (6), «Africa ardente» (8),<sup>2</sup> «Luce dell'Adria» (20), «Gloria latina» (23), «cielo elleno» (23), «Figlia di Grecia» (36). Però també ho són altres sintagmes nominals en què no és implicat cap locatiu geogràfic: «Mure perenni» (2),<sup>3</sup> «schiavo popolo» (2), «fieri figli» (11), «l'avvenir di gloria» (15), «imperial colonna» (18), «del vigore il giovanile accento» (33), «las augustas sombras» (37, a la versió castellana), «la risorta Patria» (42). En algun cas pràcticament localitzem, idèntic, el sintagma en la producció del mestre; més sovint, és confeccionat amb substantius, adjectius, complements preposicionals que, dins aquella producció, apareixen repetidament en estructures similars. Valgui la mateixa consideració per a alguns predicats verbals: «Aure rinnovan» (6), «Soffri l'infamia» (11), «Oh! come ride» (17),<sup>4</sup> «l'enemico abbattesi» (21), «Vince e sorride» (22). En aquest darrer cas, per exemple, no llegim mai «vince e sorride» en Carducci, però sí, amb una certa freqüència, «vince» o «sorride» units copulativament a un altre verb. I afegim, encara, el tema dels herois del passat (38) i els termes solts «infranta» (1), «turba» (9, a la versió castellana), «tiranni» (12), «vincitor» (20). Tot de material, en definitiva, pertanyent als camps semàntics de la victòria, del ressorgiment, de la lluminositat, de la força, de la perpetuïtat, de l'alliberament, i molt vinculat a una vocació classicista i a un registre culte. No tots els motius temàtics tenen aquest origen: l'alcazaba, el Simud, els gitanos, queden desvinculats de tota filiació carducciana. Certs detalls (1-4, 13-14, 31-32) concerneixen, és clar, la particular relació entre Catalunya i Espanya. Ara bé, per damunt de particularitats i de tics específicament ruizians, l'esquelet estètic i estilístic de l'oda aplica fonamentalment el model carduccià, i l'aplica en tant que és considerat vàlid per a promoure la independència de Catalunya de la mateixa manera que ho ha estat per a promoure i celebrar la independència d'Itàlia. En cap altre text Ruiz assumeix una actitud tan imitativa: a la producció periodística, cita sovint Carducci, l'esmenta en un de cada dos o tres articles que escriu, fa una prosa plena de *pathos*, però un *pathos* de visionari, més que no pas de rètor. No hi ha dubte, és clar, que el fet de decantar-se, aquí, pel gènere poètic i per la llengua italiana van afavorir un grau més alt d'acostament.

Aquest acostament es percep, encara més que en el material fins aquí ressenyat, precisament en la retòrica, i sobretot en la sintaxi, que es descabdella amb una llibertat i una complexitat que emulen les del mestre bolonyès. Toquem, aquí, el punt més discutible de l'operació, perquè Ruiz es permet tota mena d'hipèrbatons i un ordre de la frase extremadament elàstic, fins al punt que les relacions sintàctiques i la discursivitat es tornen sovint confuses i irresolubles. La retòrica carducciana esdevé, en definitiva, un salconduit per a la negligència. Que el mateix Carducci es permetia alguns excessos ho van denunciar ben aviat els seus detractors, sens dubte amb raó, però no va arribar mai a uns nivells d'il·legibilitat com els de l'*Oda a la nació esclava*. Ja posen les coses difícils, d'entrada, els nyaps en l'ortografia i en l'ús de la puntuació, als quals s'afegeixen uns quants errors gramaticals i lèxics (la preposició «a» del vers 11; el terme «Lindi» del 14, que no existeix en italià; la conjugació de «Compie» al vers 25), però és quan entrem en la sintaxi de la frase i del discurs que la falta de propietat o de cohesió es generalitzen. Allò que té una aparença de retòrica sàvia i elaborada amaga l'espontaneisme més extremat i gratuït: un classicisme absolutament anticlàssic, digne —aquest sí— de l'impuls emocional i del padrinatge de Maragall als quals es fa referència en la introducció. L'acumulació sintàctica a què tendeix per vocació natural l'estil ruizià pretén de fondre's aquí amb la hipotaxi carducciana, i el resultat és que es perd en un caos de parèntesis, aposicions, adjectius i sintagmes de tot tipus que entren en conflicte entre si o no es lliguen amb prou consistència, ni tan sols per la via de l'al·lusivitat.

L'asistematicitat sintàctica i discursiva no impedia, tanmateix, de copsar el missatge de l'oda, amb un terme «indipendenza» ben diàfan que tot sol feia l'adònic de l'estrofa sàfica als versos 16 i 44 i va aixecar una gran polseguera. Especialment els atacs del periodista Julio Burell

<sup>1</sup> «Petto latin» llegim al tretzè vers del sonet *Terenzio Mamiami (Juvenilia)*.

<sup>2</sup> Cf. «l'arsa Africa», al vers 54 de l'oda bàrbara *Per la morte de Napoleone Eugenio*, i «l'ardente Arabia» al vers 9 d'*A un asino*, de *Rime nuove*.

<sup>3</sup> Cf. «l'eterne mura» (*A Giuseppe Garibaldi*, v. 3, de *Juvenilia*), però també «perenne» és un adjectiu que sovinteja en Carducci.

<sup>4</sup> «Deh, come ride» (*Ruit hora*, de les *Odi barbore*, v. 5).

van provocar la contrareacció del mateix Diego Ruiz, que va defensar-se adduint que la seva oda era art i només s'havia de valorar per criteris estètics. No entén que es pugui «denunciar una poesia per immoral», però en realitat no és coherent, perquè, a la pràctica, posa l'odi com a condició i motor de l'art, de manera que, més que no pas contraposar Art a Moral, contraposa una Moral a una altra Moral:

Perquè sempre, en qualsevol cas, *quan la cançó és bella és tot lo que ha d'esser*. I moltes vegades, l'element principal de la bellesa és l'ira. Traieu l'odi de moltes rimes, i us fuig el nucli, l'essència de la composició. Per què, si no, invocaria l'odi el lleó d'Itàlia?

*Dammi, oh lira, un dolce fiore  
per l'amore  
e per l'odio una saetta.*<sup>1</sup>

A banda de les seves puntuals autodefenses, no li faltà el suport d'exponents del catalanisme com Romà Jori, que intervingué en el debat fent-se ressò —una mica forçadament— d'una altra de les cites carduccianes de Ruiz:

No puede jamás abrigar un verso, un pensamiento indigno.

Un día, allá en tierra de Italia, Giosué Carducci llamó vil a su patria. Y el duro apóstrofe estaba henchido por un sentimiento de amor purísimo a ideal tan grande como jamás hombre alguno lo ha poseído. Y si alguien fue tan menguado que le tildó de separatista sufrió honda humillación.

Desear la independencia de los pueblos no constituye ningún delito. Independientes los pueblos pueden engrandecer a la Patria. ¡Triste patria aquella patria formada por pueblos esclavos!<sup>2</sup>

Fora de la polèmica suscitada per l'oda, el 3 de juny, a «El Poble Català», en un repàs de la història del concepte de llibertat en la història de la filosofia, el filòsof andalús fa arrencar de Kant l'afirmació que d'aquest concepte s'està vivint en el moment present:

Al ritme de les revolucions dels temps meditava —a la fi— un home. Aquest home era Kant. És precís ser poeta per a comprendre'l: Carducci l'ha cantat, comparant-lo a Robespierre. Heine també ha fet aquesta comparació.

Tots procedim d'ell. D'aquella font de Königsberg ragen avui les revolucions i les protestes; els conflictes de les places i els moviments de les consciències. I mentre feu diputats, mentre us bellugueu per les eleccions, mentre creieu fer política, me plau recordar-vos, tot participant de la vostra emoció d'ara, que —profundament— és la llibertat de Catalunya, com a persona social, la que dibuixeu.

Ruiz al·ludeix aquí al poema XXI dels *Giambi ed epodi*, titulat *Versaglia. Nel LXXIX anniversario della Repubblica francese*, concretament a la tretzena de les seves quinze estrofes: «E il giorno venne: e ignoti, in un desio / Di veritate, con opposta fé, / Decapitaro, Emmanuel Kant, Iddio, / Massimiliano Robespierre, il re» (49-52). La Revolució Francesa va decapitar la monarquia; la *Crítica de la raó pura* havia decapitat la religió. Fins a aquest punt el poema era una diatriba antiabsolutista i anticlerical apuntada contra la cort de Versalles a l'època de Lluís XIV, un niu de luxes, vicis i tirania mentre el poble vivia afamat i oprimat. Arribà, finalment, la revolució, que decapità l'Antic Règim, el qual tanmateix ara (1871) amenaça de revifar-se: a les dues estrofes finals Carducci proclama la seva adhesió a nous moviments de revolta com el de la Commune, tot animant els qui els promouen a mantenir enterrades «le due carogne» (57). Ruiz va a buscar, doncs, un poema sense ambigüitats ideològiques i d'una forta contundència estilística: és estrany, de fet, que no l'exploti més en el seu article. Al volumet *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*, publicat aquest mateix 1907 i molt influït per l'idealisme alemany, reproduceix al peu de la lletra el fragment que hem transcrit traient una mica més de suc de

<sup>1</sup> *La llibertat de cantar*, «El Poble Català», 08/11/1907. Però vegeu també *Derecho a emocionarse*, publicat a «La Publicidad» el 31 d'octubre, p. 1: «Las odas —las buenas odas, las odas que vibran, las odas que impresionan— no son delitos. Jamás». Altres dos articles de Ruiz sobre el tema a «La Publicidad», 03/11/07, i «La Catalunya», 02/11/1907.

<sup>2</sup> Román Jori, *El separatismo de Julio Burell*, «La Publicidad», 30/10/1907, edició del matí, p. 1, després reproduït al setmanari «La Catalunya», 02/11/1907, pp. 5-6.



la imatge de la decapitació, car afegeix entre la primera i la segona frase: «Era un professor modest, un bon burgès metòdic, més puntual —ho ha dit el poeta— que el rellotge de la catedral de la vila. Aquest home semblava un savi, i era un botxí: anà al cel, reconegué la tropa angèlica, i degollà la guarnició.»<sup>1</sup>

A l'estiu, un nou front de polèmica s'obre quan, des del diari lerrouxista «El Progreso», un tal Oddo Marinelli, d'Ancona, planteja objeccions de caràcter històric a l'opuscle de Ruiz *Los piemonteses de España*, concretament al tractament que hi rep el rei Carles Albert. L'andalús respon, des de «La Publicidad», el 3 de juliol, en el llarg article *La psicología de Carlos Alberto explicada a un político italiano*.<sup>2</sup> Com que una seva *Carta abierta al ciudadano Lerroux* no ha estat contestada i ara intueix que Oddo Marinelli pot ser el pseudònim d'algun redactor habitual del diari, aprofita per llançar un atac sense pietat al líder de la Unión Republicana i per repetir i desenvolupar la tesi segons la qual els catalans podrien ser els piemontesos espanyols. Una part important de l'article, tanmateix, se centra a rebatre els arguments del tal Marinelli. Un cop ha aclarit que no té una simpatia especial ni pel «*Re Tentenne*» ni pels Savoia en general i que aquesta figura ocupa un lloc secundari en el seu opuscle, protagonitzat en realitat pel poble piemontès, Ruiz emprèn una defensa del monarca inspirada en el poema carduccià *Piemonte*, escrit el 1890. En cita els versos 65-69, aquells en què Carles Albert és qualificat d'«italo Amleto», però ara, a diferència de l'article *Nubiana* del 23 de setembre de l'any anterior, ni evidentment s'equivoca de rei ni dóna a la qualificació un valor ofensiu. Ara respecta del tot i fa seva la intencionalitat del text carduccià, és a dir, la disculpa dels defectes de Carles Albert, una disculpa que tot seguit desenvolupa també amb dades que no apareixen a l'oda.

Als versos inicials de *Piemonte* es repeteix diverses vegades la crida «— Italia, Italia —»: és la crida de Dant, de Petrarca, d'Alfieri, del poble dels morts que demana la guerra, i Carles Albert no va fer sinó respondre-hi i encetar, doncs, les guerres d'independència. Desterrat a Portugal, Carducci imagina que el rei és consolat dels seus dolors per la visió d'un Garibaldi triomfant, i que mor voltat dels esperits dels herois ressorgimentals, que porten la seva ànima a Déu. Alguns d'aquests herois havien estat perseguits pel mateix Carles Albert, però ara no veuen en el monarca sinó algú que, com ells, ha mort per Itàlia, i clouen el poema preguntant a Déu que faci realitat aquesta pàtria comuna. Tots els grans noms individuals que solquen l'oda són grans, doncs, en funció del seu servei a un gran nom col·lectiu, Itàlia, sobretot el rei, que d'alguna manera, gràcies a aquest servei, es redimeix del seu tarannà d'«italo Amleto». I és en aquest punt que incideix Diego Ruiz, amb una disquisició que pot ser llegida com una interpretació de l'oda alhora que com l'enèsima incursió en un dels temes més cars al filòsof andalús: el de l'individu que sintetitza la col·lectivitat, necessàriament supeditat a un disseny d'abast epocal. Certament, aquest finalisme pseudoreligiós no casava amb el positivisme de què havia fet gala el tal Marinelli, més predisposat a rebaixar les actuacions humanes a raonaments freds i a càlculs d'interessos. Per això Ruiz l'acusa de fer massa història i poca psicologia, de no mirar darrere els fets ni dins de Carles Albert, de no adonar-se del sentiment i dels impulsos que el van empènyer a actuar. L'ús de l'oda *Piemonte* és, doncs, el d'una veritat literària contra una veritat objectiva, en tant que la primera, considerada més profunda que la segona, pot acollir aquell idealisme irracionalista que la segona, de base racional, indefectiblement nega. Carducci no havia intervingut en reaccions antipositivistes ni havia explorat de manera efectiva l'àmbit de la irracionalitat, però el seu finalisme patriòtic, la seva grandesa idealista i temàtiques com la de les ànimes dels herois difunts es prestaven a ser absorbides per aquests nous vents que posaven en discussió l'herència filosòfica del segon vuit-cents.

El 8 de juliol els redactors d'«El Poble Català» resumeixen un «míting d'art» en el qual Ruiz ha criticat els poetes-femelles i tota diferenciació entre intel·lectuals i poble:

---

<sup>1</sup> *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*, Barcelona, E. Domenech impressor, 1907, pp. 75-76. La frase «És precís ésser poeta per a comprendre'l: Carducci l'ha cantat» va ser recollida en la ressenya del llibre signada per Farfarello a «La Publicidad», 07/12/1907.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 139-140.

El senyor Ruiz dedica després enèrgiques frases a condemnar l'afició d'alguns a la *rebutada* i el poc respecte als mestres. «Jo recordo —acaba dient— que el més gran poeta vivent que jo he conegut —al·ludeix an en Carducci— era objecte de respectuosa veneració dels joves literats i que quan entrava a la Universitat de Bolònia, fins els arcs de pedra semblaven prendre davant del gran Mestre un gest d'acatament.»

Aquest mes surten, a la *Plana Literària* del diari, alguns dels textos que acabaran integrant el capítol segon de *Del poeta civil i del cavaller*: el dia 12 el que se centra específicament en Carducci, *De la poesia civil. El poeta de l'indignació*. El 28 de setembre, a *Joventut i Glòria*, Ruiz s'adreça als joves que, en comptes d'aspirar a la glòria i la posteritat i de contribuir a la història del seu país amb una vida «potent d'intensitat i de feresa», s'estimen més dormir i mandrejar, fer poesia i política, anar a una universitat obsoleta i hipòcrita on només es fa veure que s'estudia. El consell carduccià «studiare, studiare, studiare; meditare, meditare, meditare...» vertebrava una bona part de l'article. Pot semblar contraproduent, en el marc d'un pensament irracionalista abocat a l'acció, i en part ho és, però, d'una banda, l'estudi és vist com el mitjà per a arribar a «les coses», i, de l'altra, tanta importància com el missatge en si mateix té la força imperativa amb què Ruiz el sobrecarrega:

Ompla la teva memòria del record dels grans hèroes humils del Pensament. Fes un *Manament de Déu* d'aquelles paraules de Carducci al jovent d'Itàlia: *Studiare, studiare, studiare; Meditare, meditare, meditare...*

Estudiar i meditar: no s'han descobert encara d'altres camins per a aprendre les coses, per a intimar amb els pensadors més grans de totes les èpoques i de totes les pàtries, per a apropiat-se la substància de les coses antigues i de les coses del nostre temps.

A totes les terres verdaderament «hegemòniques» i «superiors» s'estudia, se medita molt. No hi ha exemple de cap Dictadura espiritual que no vingui de l'etern pare: l'Amor a l'estudi. D'aquí procedeix tot. I és inútil cercar enlloc més els resultats...

[...]

Molts signes m'han fet creure sempre en la dignitat i en la grandesa dels destins de Catalunya; però no crec que Catalunya sigui una excepció en l'ordre de les lleis històriques. I mentre la Joventut catalana no senti com un Manament de Déu aquell imperatiu: *Studiare, Meditare*, serà ridícul parlar de «superioritat».

El 5 d'octubre, a *Joventut i Sensibilitat*, exhortant els joves a actuar, a dominar l'univers, a sentir «sensibilitat per les idees [...] per veure-les com a coses vives, com a sers palpitants», Ruiz torna a recordar el lema carduccià utilitzat en l'article anterior: «Ahir era un poeta que jo et recordava que recomanava l'estudi i la meditació; era Giosuè Carducci que et feia córrer vers la Glòria amb aquell manament imperiós: *Studiare, Meditare!*».

El 18 de novembre a la *Plana Literària* hi publica *La cançó de l'odi*,<sup>1</sup> signada el dia de Tots Sants, subtitulada «Febres modernes» i encapçalada pels tres versos finals d'*Alla Rima*, ja citats en l'article *La llibertat de cantar* deu dies abans,<sup>2</sup> i en totes dues ocasions manipulats, perquè Carducci no diu, a l'antepenúltim, «Dammi, oh lira, un dolce fiore», sinó «Ave, o rima: e dammi un fiore». Componen la cançó sis quartets de decasíl·labs amb rima encadenada (la dels versos senars plana i la dels versos parells aguda), l'últim amb dos hexasíl·labs monorims suplementaris, intercalats entre el tercer i el quart vers. El poeta agraeix al seu «enemic» (un enemic indeterminat) l'odi que li professa i l'odi que al seu torn desvetlla en ell, i l'incita, doncs, a continuar nodrint aquest sentiment. Si la cita de Carducci marca dos camins ben diferenciats per a l'activitat poètica, Ruiz només enfila el segon, que, de fet, absorbeix el primer, car l'odi es revela amor (7-8) i fa florir la poesia (11). Tota la composició, inspirada tant en Stecchetti com en Carducci, es basa, al cap i a la fi, en la paradoxa que implica l'apòstrofe cordial a un enemic, paradoxa no gens carducciana en la qual l'autor es recrea, amb una banalitat poètica incontrovertible, per trencar un cop més el principi racional de contradicció. D'acord amb l'article del dia 8, i contra la cita d'*Alla Rima*, en realitat és tan sols l'odi el que Ruiz valora com a productor de bellesa, cosa que equival a dir que la poesia bella és de lluita i de combat (11-12).

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 142.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 192.

El 9 de desembre, a «La Publicidad»,<sup>1</sup> l'article *Los heraldos del futuro Congreso* fa una aposta, en la recerca d'una nova generació de líders polítics, a favor de Romà Jori i de Luis de Zulueta. L'articulista s'abandona per un moment als records de la seva estada a Itàlia, en una digressió només aparent, perquè les figures italianes evocades han de servir, un cop més, perquè els 'heraldos' d'aquí s'hi emmirallin:

¡Italia! ¡Tercera Italia madre nuestra! La del recio Carducci, el condottier más fuerte que jamás te haya dominado; la de Mazzini, tímido ante los hombres y gigante en la soledad, compañía consigo mismo; la del sutil Papini, Apóstol del Ensueño, mi hermano gemelo en contrariedades y alegrías, de quien me separan las tierras, con quien me une el amor por las ideas, el desprecio a los Nubianos, el odio a los de Abdera, y el ansia de preparar una nueva Latinidad! ¡Oh Italia! ¡Oh Bologna! ¿Cómo continuar el apóstrofe, cuando el autor escribe en pro y sin ganas de apostrofaros?...

El 2 de febrer del 1908 és resumida a «El Poble Català» una conferència que ha pronunciat Ruiz al Centre Nacionalista Republicà per commemorar el primer aniversari de la mort de Carducci. No disposem del text de la conferència, ni ens consta que Ruiz publicqués posteriorment el llibre sobre la flastomia del qual —pel que sembla— llegí alguns fragments durant aquest acte. El resum del redactor anònim presenta diverses llacunes; tanmateix, podem deduir-ne que Ruiz insistí en l'himne satànic i en el Carducci anticristià i antiromàntic, rebel i irreverent, i que —com a *Nieto de Carducci* i a *Del poeta civil i del cavaller*— la lectura tendenciosa minimitzà, però no ofegà, alguns aclariments més objectius: el conferenciant no va amagar la poca consideració que tenia el Carducci madur pel seu himne *A Satana* ni la presència en la seva obra de «notes de tendra sentimentalitat».<sup>2</sup>

Del 29 de febrer és la darrera col·laboració ruiziana que hem localitzat a «El Poble Català». La primera era —recordem-ho— de poc més de dos anys enrere. En dos anys i un mes el premi Nobel i la mort de Carducci i el passat bolonyès d'un Ruiz en plena i efímera eclosió havien desfermat a Barcelona, i concretament en els ambients intel·lectuals d'esquerres, una concentració de carduccianisme sense parió en tota la història de la recepció de l'escriptor a terres ibèriques. No cal dir que va ser un carduccianisme ben diferenciat del mallorquí, menys durador i més esquemàtic, però ben seriós i eficaç en la seva funcionalitat dins un clima remogut pels vents d'agitació previs als fets de la Setmana Tràgica. La velocitat o —si es vol— la inopinabilitat amb què Ruiz anava cremant etapes no ens l'ha de fer, doncs, negligir. Es va fer molt de cas del metge andalús, durant aquest breu període, i va aixecar grans expectatives i grans consensos. Els diaris no sols acullen complaguts els seus articles, sinó que sovint els anuncien abans no es publiquin,<sup>3</sup> i donen a conèixer mostres d'adhesió al seu 'entusiasme' i a les seves iniciatives, signades per figures tan destacades com la d'un Menéndez Pelayo.<sup>4</sup> La promoció d'un llibre com *Nieto de Carducci* es fa, al setmanari «La Cataluña», per totes les vies: llistat de «Publicaciones recibidas» (18/01/08), ressenya (15/01/08) i anunci publicitari pròpiament dit, emmarcat amb filet i tot (25/01/08); operació que es repetirà quan surtin al carrer *Del poeta civil i del cavaller* (29/02/08) i *Contes d'un filòsof* (28/11/08).<sup>5</sup> En les ressenyes es poden llegir entre línies dubtes o desconcert, que no acostumen a desembocar, però, en un judici desfavorable, talment com si s'atorgués sempre al metge escriptor una presumpció de qualitat.<sup>6</sup> Minoritaris els recels que el personatge desvetllà, per exemple, en el setmanari anarquista «Tramontana», per als redactors del qual Ruiz no és sinó un arrogant intel·lectualoide, autor de llibres on «tot és palla» i orador especialitzat a etzibar «injustos insults i ridículs exabruptes».<sup>7</sup>

Només limitant-nos a «El Poble Català», la febre carducciana s'encomana pràcticament a tots els seus redactors i col·laboradors, mantenint-se fidel —a banda dels matisos que caldria

<sup>1</sup> Edició del matí, p. 1.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 143.

<sup>3</sup> «La Publicidad», 24/09/1906, 28/05/1907.

<sup>4</sup> «La Publicidad», 13/02/1907; «La Tribuna», 14/02/1907.

<sup>5</sup> Diego Ruiz, *Contes d'un filòsof*, Barcelona, Biblioteca Joventut, Fidel Giró impressor, 1908; reeditat l'any 1936: *Contes d'un filòsof*, Quaderns Literaris.

<sup>6</sup> Farfarello, «La Publicidad», 07/12/1907; J.M. López-Picó, «La Cataluña», 15/02/1908.

<sup>7</sup> *Ventades y... Reventades*, any I, núm. 1, 01/08/1907, p. 3.

introduir en cada cas— a les pautes marcades pels dos assaigs del ‘nét’. S’apropien dels lemes promoguts per Ruiz tots els articulistes del diari, sobretot d’«Studiare, studiare, studiare; meditare, meditare, meditare», sovint invocat per a impulsar la culturalització de la joventut i la societat catalanes (28/09/1907, 13/04/1908, 20/03/1910, 23/04/1910), però també per a renyar els mals escriptors, com en aquesta ressenya signada per «Krater» d’un recull titulat *Dònes i roses* d’un tal A. Calderer Morales, publicada el 7 de juny del 1909:

Com que li volem bé, tenim de recomanar-li que faci el sacrifici de passar una temporada sense escriure i que durant la mateixa llegeixi conscientment «digerint», les poesies serenes dels mestres sense oblidar entre ells Virgili, Horaci i Carducci. I d’aquest que recordi sempre les paraules sàvies: «studiare, studiare, studiare, meditare, meditare, meditare».

Les adhesions que rep Ruiz es converteixen indirectament en adhesions a Carducci. Són signades amb el pseudònim Nemo les ressenyes de *Del Poeta Civil i del Cavaller* (16/04/1908) i de *Nieto de Carducci* (30/05/1908). De tots dos volums Nemo en destaca la part carducciana:

Recomanem en especial als poetes i literats els articles sobre Carducci i la Itàlia moderna en general, que figuren en el tomet. En ells hi palpita una justa visió de la indestructible i necessària solidaritat que hi ha d’haver entre tots els elements de la nostra cultura i llur fonament ètic d’acció i d’energia de voluntat.

Forma la part més interessant del llibre la sèrie d’anècdotes, viscudes per l’autor, del gran Carducci durant la més dramàtica etapa de sa vida de professor

L’«odi sant» o «noble» és reivindicat per un Martínez Serinyà (25/02/1907) o per un Santiago Vinardell, que el 2 de març del 1908 dedica «An en Diego Ruiz» un poema titulat *El meu cant*. Amb un metre típicament modernista (vint-i-vuit dodecasíl·labs ternaris, formats cadascun per tres tetrasíl·labs, els dos primers plans i el darrer agut, sense rimes sistemàtiques però amb múltiples assonàncies), Vinardell bandeja la poesia feble, gràcil i suau que canta «la vida hermosa i el viure bell» (4), contra la qual afirma la dels «fills de la Terra», els desemparats i els esclaus, un cant de dolor i de turment que empenyi a la ira:

Fem que fereixi, que qui l’escolti se senti irat,  
que esqueixi entranyes, que aixequi pobles, que vessi sang!

[...]

Mes ara alcem-nos! Les veus irades, gest agressiu,  
ulls que fulgurin mirades d’odi per als tirans.  
Cant de revolta, cant d’ira santa, és el cant meu.  
Canteu-lo els homes de pit i braços i un cor que sent<sup>1</sup>

Trobem el leitmotiv no sols a les pàgines literàries, sinó en articles estrictament polítics, com en aquesta nota escrita el 19 de febrer del 1908 per Santiago Govern en defensa d’un exministre que s’ha desmarcat del govern Maura:

a Catalunya el gest de rebelió de l’Urzaiz és ben vist, és admirat. Els catalans nacionalistes, ben diferents en pensar que l’Urzaiz en moltes coses, mirem amb respecte i simpatia sa noble actitud. I és que nosaltres som enemics del vigent règim, sentim vers ell aquell «odi sant» cantat per en Diego Ruiz i quan trobem qui se col·loca en actitud de revolta front a front dels governants, dels cortisans, ens sentim atrets irresistiblement.

I el 19 d’octubre del 1910 és el lleidatà Alexandre Plana el qui bandeja foscos misticismes en termes ruizians: «un anticlericalisme que no tingui altre horitzó que les malifetes del “clero” no és una noble font d’odi noble; és la idea de la negació, de la renúncia als plaers de la vida com ideal col·lectiu, el misticisme negre, això és el que hem d’odiar i combatre amb totes les energies del nostre esperit». Si a *La cançó de l’odi* Ruiz donava les gràcies als enemics, un altre col·laborador del diari, el valencià Miquel Duran i Tortajada, al seu primer recull poètic, *Cordes vibrants* (1910), invertirà la paradoxa per denunciar la passivitat dels amics:

---

<sup>1</sup> Vv. 19-20 i 25-28.

El meu odi més gran per a vosaltres,  
amics, amics companys.  
Els inactius en les idees nobles,  
els apocats per a les causes grans,  
els paralítics de la nova vida,  
els pobres d'esperit i voluntat,  
els que penseu en la futura pàtria  
i no teniu valor per a cridar:  
molt més que els enemics intransigents  
m'inspireu odi sant.  
[...]  
La indignació, la santa indignació,  
me fa que escriga versos tot odiant;  
molt més que els enemics intransigents  
m'inspireu odi sant.<sup>1</sup>

Duran tornarà a utilitzar la fórmula a *El clam dels socarrats*, del recull *Himnes i poemes* (1916): «l'odi sant que avui reviu / en el cor dels valencians» (vv. 15-16).<sup>2</sup> Poeta de tendència popular i molt convencional, no fa palesos, però, rastres de carduccianisme fora d'algun clixé ja molt sedimentat en l'oratoria política: «Salut, Pàtria, en l'hora enyorada del retorn a ta esplèndida història. [...] s'acosta el moment en què haurem d'entonar de bell nou himnes de glòria, / càntics triomfals!»<sup>3</sup>

Una altra fórmula que —tornant a «El Poble Català»— apareix en els moments més insospitats és la del «poeta civil». Els cercles propers al diari van celebrant homenatges a diversos escriptors en una veritable recerca d'aquest poeta, el Poeta.<sup>4</sup> Entre els homenatjats, Alomar,<sup>5</sup> Guimerà (març del 1909) i Teodor Llorente (novembre del 1909). Crides, adhesions, missatges de felicitació, proclamen, a cada tongada, l'escriptor sanitos i fort que ha foragitat les melangies decadents de la tradició, el líder venerat per les masses, l'home-símbol, el Mestre, l'elegit. Una definició l'assagen uns «Comentaris» sense signar del 18 de novembre del 1909, que sota el títol *El poeta sense poble* neguen que entre el coronat Teodor Llorente i el poble valencià hi hagi hagut mai una comunió real i treuen així a la llum les diferències entre la Renaixença valenciana i la catalana. Poeta civil és aquell que evoca «les sentimentalitats populars, des de les altures dels vaticinis profètics», aquell que «canta, però impulsa; interpreta, però guia». Exemples: «En Mistral i en Victor Hugo a França, són els dos poetes; a Itàlia, en D'Annunzio i en Carducci, o en Rapisardi si es vol parlar de vius.» A Espanya, en canvi, dominen —denuncia l'autor dels «Comentaris»— els «joglars de reis» que es cansen de «dir cançons als ciutadans» tan bon punt «els prínceps se dignen escoltar-los».

El 17 de gener del 1910 Alexandre Plana recorre a la fórmula en un article titulat —significativament— *Poesia social. Als poetes de Catalunya*. Si tot el segle XVIII es «condensa en la xifra enorme del 1789, que és la de la igualtat política dels homes», el XIX ha iniciat la «igualtat social» que s'acomplirà en el XX. La tendència a la «socialització», perceptible en tots els sectors, no es pot limitar a l'economia, perquè tan necessari com el pa és la bellesa, font de consol i d'energia. El poble la duu a les entranyes, però la cerca i la realitza de manera primitiva i amb incertesa, com un orb; necessita algú que li obri els ulls, un poeta-educador, que no té altre privilegi que el de ser més «sensible a un estat d'ànima col·lectiu que impulsa a tots, però que sols an ell se revela» i li confereix la responsabilitat d'unir les veus disperses en una sola harmonia, inflamant-les vers l'ideal:

<sup>1</sup> *Verí*, vv. 1-10 i 21-24, dins Miquel Duran de València, *Obra poètica*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp. 130-131. Vegeu també *Isolat*, pp. 120-121.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>3</sup> *Himne en llaor de la pàtria futura*, vv. 10 i 13-14, dins *Himnes i poemes* (*ibid.*, p. 189). El «Salut» vertebrarà, al cap de més de vint anys, en una circumstància molt més dramàtica, la *Salutació al poble en guerra*, del recull de l'any 38 *Guerra, victòria, demà* (*ibid.*, pp. 292-294).

<sup>4</sup> «Si tinguéssim poetes civils, ¡quin moment tan propici aquest per oferir una elegia a l'aigua!» (02/12/1910).

<sup>5</sup> Cf. *infra*, p. 202.

Batega en tots aquest estat d'ànima, fent-los covards o heroics, doblegant-los en interminables sigles d'esclavatge o duent-los a pendre la Bastilla. En el poeta aquest estat col·lectiu és tan agut, que devé inspiració. I és aleshores quan ell canta per tots. I des del «pare» Víctor Hugo, que diu «la prière pour tous», cada un va prenent de l'altre aqueixa representació que fa ésser, successivament, poeta nacional com Beranger, poeta civil com Carducci, poeta social com Verhaeren.<sup>1</sup>

Aquest reguitzell d'esments del lleó bolonyès agafa encara més importància si tenim en compte, comparativament, que publicacions barcelonines tan emblemàtiques dels anys vuitanta i noranta com «L'Avenç», «Revista Literària», «Pèl & Ploma» o «Catalònia», o ignoraven Carducci o, com en els articles de Pérez-Jorba sobre D'Annunzio, només el prenien en consideració —fugament— pel seu mestratge envers el poeta de Pescara, jove avantatjat que va cremar de seguida aquella primera etapa.<sup>2</sup> Exceptuant precisament el boom dannunzià, els esments a autors italians s'acostumaven a aturar en Manzoni i Leopardi, i quedaven molt enrere amb relació als noms francesos i dels països del nord. A la primera filera tindriem Hugo, Zola, Mistral, Goethe, Wagner, Nietzsche, Tolstoi, Ibsen, Maeterlinck i Carlyle; a la segona, s'hi situarien Lamartine, Bjørnson, Verhaeren, Daudet, Coppée, Renan, Baudelaire, Mallarmé i Leconte de Lisle. Uns quants d'aquests noms es mantenen a les planes d'«El Poble Català», però Carducci s'hi posa a la mateixa alçada o fins i tot per davant. Anteriorment, a Barcelona, només «Pluma y Lápiz», a banda de transcriure la imitació de Manuel del Palacio *A muchos poetas hueros* (12 d'abril del 1903)<sup>3</sup> i l'original italià *In riva al mare* (6 de setembre del mateix any),<sup>4</sup> esmentava amb una certa periodicitat Carducci, sempre en articles relatius —però— a altres figures o a altres qüestions.<sup>5</sup>

Per a il·lustrar la irradiació del fenomen Ruiz-Carducci més enllà d'«El Poble Català» i «La Publicidad», valguin dues mostres procedents de fora de Barcelona, l'una d'un setmanari badaloní i l'altra d'un epistolari privat empordanès. «Gent Nova» publica, el 16 de novembre del 1907, l'article *Estètica social del nacionalisme*, guanyador del «Premi de la “Unió Catalanista” en els nostres Jocs Florals d'enguany». Treball engarbuixat i pretensiosament científista, confús i incoherent tant en l'ús del lèxic com en l'argumentació, analitza en els diversos països europeus la relació entre salut artística i salut nacional abans de reivindicar, en el cas català, una educació estètica i artística entesa com a obra social. Precisament en fer aquesta reivindicació, els autors, Eugeni Xammar i Lluís Santem, desaconsellen el «lluïment individual i de casta que ha estancat la feina exquisita del gran italià corrupte i ardorós, refinadíssim i fatalista que es diu D'Annunzio». Anteriorment, no s'han oblidat de fer el canònic paral·lelisme entre Risorgimento i Renaixença:

És molt curiós buscar semblances i precedents històrics de moments com l'actual. Un dels més justos i curiosos l'ofereix Itàlia que —com ha fet notar en D. Ruiz— és un problema de reconstrucció igual al nostre, encara que amb medis invertits.

La unitat, la nacionalitat italiana, diu el poble que la deu al Dant, creador de la llengua, a Mazzini i a Garibaldi, però cap esperit mitjanament culte creurà que la deu menys a Leopardi i a Carducci.<sup>6</sup>

En la correspondència entre Joan Baptista Coromina (1890-1919) i Rafael Masó (1880-1935), el dia 2 de juliol del 1910 el primer, en una pàgina d'autoanàlisi introspectiva, extrapola a la

---

<sup>1</sup> Vegeu també, d'Alexandre Plana, l'observació relativa a l'adjectiu del títol *Comedias bárbaras* que es llegeix en l'article del 10 de maig *Lletres castellanes. Valle-Inclán*: «I és bàrbara tota la seva obra perquè topen en ell dues tendències oposades, dues forces enemigues qual lluita fortifica el seu estil i l'engrandeix. Els moments aguts de la història dels pobles, els moments gloriosos, són els moments de lluita entre l'ahir i l'avui, entre l'ànima vella i l'ànima nova. Lo mateix, en la història de les lletres; lo mateix, en la història de cada home. No és altra la glòria dels francs amb Carlemany; de la Itàlia, amb el Renaixement; d'en Carducci, amb les *Odi barbàre*.»

<sup>2</sup> «Catalonia», 1898, pp. 146-147 i 173.

<sup>3</sup> P. 16.

<sup>4</sup> P. 8.

<sup>5</sup> Ludovico Naudeau, *Las tres reinas*, 17/12/1902, p. 7; Hammer, *Alfredo Trombetti*, 31/07/1904, p. 14; Marco Polo, *Descubrimientos científicos modernos. «Radioro»*, 15/10/1904, p. 14; Pío X *presenciando los ejercicios de los gimnastas en el Vaticano*, 11/11/1905, p. 11; *El poeta apuano*, 30/12/1905, p. 13. L'article sobre Pius X, sense signatura, cita el vers 118 (l'antepenúltim) d'*Il canto dell'Amore*, de *Giambi ed epodi*.

<sup>6</sup> «Gent Nova», núm. 313, pp. 2-3.

idiosincràsia dels pobles llatins la falta de mètode i l'excessiu desenvolupament de les facultats sensuales que fan incomplet el seu caràcter i contra els quals es disposa a capbussar-se en «els severíssims motllos clàssics» per tal d'assolir un art etern com el dels antics: «L'Aligieri i en Carducci ho han vist i estalvien el nostre esforç, el gran esforç mental que signifiquen aquestes senzilles idees: *Studiare, Studiare, Studiare, Meditare, Meditare, Meditare.*»<sup>1</sup>

### 3.1.4. Girona i Itàlia

Expliquen els biògrafs de Diego Ruiz que es va presentar a les oposicions per a la vacant de director del manicomí de Salt per necessitats econòmiques: a Barcelona pràcticament havia deixat de fer de metge i dels llibres i conferències en treia pocs diners. Amb tot, la seva marxa primer a Girona i sobretot els vagareigs posteriors per Catalunya, Itàlia i altres països tenen, a més d'una dosi evident de bohèmia i d'inadaptació, aquell aspecte d'exili intel·lectual que en un moment o altre del segle XX van emprendre diverses figures de relleu de la *intelligentsia* catalana. Va marxar, en efecte, enemistat amb Xènius i en un moment en què aquest i el Noucentisme es feien hegemònics. S'hi afegia, és clar, la coneguda intemperància del personatge, el terratrèmol que aixecava a cada ciutat o país on el seu tarannà inquiet el menava: Ruiz era un huracà que ho arrasava tot al seu pas, incloses les amistats i el prestigi que li costava tan poc de guanyar com de perdre. Arreu on anava s'involucrava en mil iniciatives, feia de veritable líder i dinamitzador, però la radicalitat amb què practicava proselitismes del tot inconstants, el seu caient demagògic i el seu gust innat per l'escàndol el deixaven de seguida fora de joc. A Girona no caldrà explicar el famós episodi de *La locura de Álvarez Castro*, el processament de Bertrana i la novel·la que aquest en va acabar fent, de tot plegat. Més interessant, amb relació a Carducci, és aquest record que ens explica O. Tharrats:

Alterava la pau literària l'esperit audaciós del filòsof Dídac Ruiz, el qual va remoure tots els volums de les nostres biblioteques, des dels incunables als dels nostres dies, delectant-nos amb pregons estudis filosòfics. Encara ens apar escoltar-lo en una dissertació personalíssima sobre Lord Byron. I ens sembla oír encara els seus anatemes a propòsit d'una traducció de Carducci que inserirem damunt les pàgines d'una publicació catalana, per considerar anacrònica la producció del clàssic poeta italià.<sup>2</sup>

Sembla que haguem de circumscriure la notícia als anys que Ruiz visqué a Girona, entre el 1909 i el 1912: es tractaria, llavors, d'una traducció que no hem sabut localitzar. Però no es pot descartar que sigui la de l'oda *Alla Regina d'Italia* firmada per Josep Tharrats al número d'octubre del 1914 de la revista «Cultura».<sup>3</sup> Si ho fos, resultaria més comprensible la sorprenent reacció de Ruiz, tret que la vulguem atribuir directament a aquell esperit de contradicció enunciat des de les primeres pàgines de la seva biografia de joventut.<sup>4</sup>

Des de Girona Ruiz va enviar un parell de col·laboracions a la revista madrilenya «Vida Socialista», el 3 d'abril i el 22 de maig de l'any 10. En la segona presentava al públic els seus amics gironins; el primer article reivindicava un estudi mèdic de les revoltes populars, tant de la crueltat amb què es manifesten com de les causes nutritives que la provoquen. En el fons, la justificava, i acabava exigint un compromís dels metges en la denúncia de les causes, és a dir, en la problemàtica social. Començava criticant les prevencions que acostuma a desvetllar tot acte de crueltat, i que n'acostumen a impedir una anàlisi objectiva i racional:

A decir verdad, nuestra humanidad tibia y sin alientos nos impide en muchos casos apreciar los mecanismos íntimos de la «crueldad del pueblo»[...] Pues en presencia de la crueldad se nos despierta la aversión. Pero no somos más lógicos cuando desencadenamos nuestros apóstrofes contra los profanadores del cadáver de la señorita de Lamballe que cuando nos irritamos y nos descomponemos porque apreciamos que tiene ímpetu un torrente. La crueldad del pueblo en

<sup>1</sup> Annie Unland (ed.), *Una amistat generosa i noble. Cartes de Joan Baptista Coromina a Rafael Masó (1908-1919)*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 104.

<sup>2</sup> O. Tharrats, *La Girona espiritual*, «La Revista», gener-juny de 1933, p. 103.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 273-278.

<sup>4</sup> *Nieto de Carducci*, citat, p. 42.

revolución es una parte de la crueldad de las fuerzas naturales[.] Lo que importa es conocer y aprovecharse de esas fuerzas, en vez de maldecirlas.

Cuando hay hambre, la crueldad *interior* se manifiesta por la acción del jugo gástrico, insistente y tenaz, sobre la mucosa del estómago. La crueldad *exterior*, cuando se suman muchas hambres de muchos estómagos, se llama: lucha de los plebeyos en Roma, y Comité de la Salud pública en París.<sup>1</sup>

Per exemplificar l'acte cruel recorre, doncs, al sonet vuitè de *Ça ira*, plantejant en realitat les diverses lectures que pot suscitar i optant per una o algunes d'elles: molts lectors es devien esgarrifar en llegir el sonet, i fins i tot —podem interpretar— Carducci en escriure'l, però el poeta no va esquivar ni edulcorar els fets, inevitables en el procés revolucionari que descrivia. Així es resumiria la perspectiva de Ruiz davant *Gemono i rivi e mormorano i venti...*, si no volem anar més enllà de la inevitabilitat i dictaminar una aprovació, una celebració dels actes del perruquer. L'articulista manté, doncs, la pluralitat d'interpretacions a les quals es presta el poema, però davant aquesta pluralitat ell s'aparta de l'esgarrifança i de la condemna i es decanta per un segment interpretatiu que va de la imparcialitat cap a la posició més dura. Defensa un científisme, en definitiva, al servei de la revolució o —si més no— dels objectius de la revolució, acompanyat de la característica radicalitat ruiziana, un cop més apuntalada en un Carducci en part radical, en part radicalitzat pel «né», que no trigarà a ensenyar —com tot seguit veurem— una faceta més amarga.

De l'etapa gironina el metge filòsof conservà, si més no durant uns quants anys, l'amistat de Carles Rahola. Es cartejaren —comprovem a l'epistolari del gironí—<sup>2</sup> entre el 1907 i el 1926, i dol de comparar les primeres cartes, en què amb prou feines té temps de contestar —des del consultori del carrer Urgell de Barcelona— al jove escriptor de províncies que se li ha adreçat devotament, amb les posteriors als anys passats a Girona, enviades des de les biblioteques franceses o des de les ciutats i pobles de l'Emília, en les quals és el filòsof el qui es plany de l'escassa constància de Rahola en la correspondència i de l'oblit en què l'ha sumit Catalunya. La persistència amb què continua maldant en la seva missió d'augmentar i difondre el seu sistema filosòfic, l'eufòria amb què notifica i magnifica uns èxits que és fàcil endevinar ben minsos, la frisança per saber tot allò que d'ell es diu a Catalunya, la tossuderia amb què demana a Rahola que escrigui sobre ell en algun periòdic,<sup>3</sup> la barreja de megalomania i solitud desesperada que expressa sense voler, ens posen al davant un personatge tragicòmic, pirandel·lià, més que no pas carduccià. Trobem, en aquest epistolari, només dues referències a Carducci, poc compromeses, però que en qualsevol cas no delaten aquella animadversió que insinuava el comentari d'O. Tharrats. La primera és en una carta signada a París el 4 de desembre del 1913, que transcrivim íntegra:

Mi querido Carlos:

Mañana recibirá V. el libro que tengo por mejor hecho, en Francia, sobre el Dante. Verá V. que es obra de concienzuda información, a bien que falte el *aliento* de Carlyle y el fuego del orador «dei Discorsi *sullo svolgimento della letteratura patria*»: Carducci. ¡Los dos mejores guías hacia la vertiginosa cumbre allighieriana! Todo perece, y Dante queda. Y Carlyle y Carducci lo conocen.

Estoy impaciente por leer su artículo en letras de molde.

Puedo dar a V. alguna noticia sobre el destino de mis obras, que le gustará: un estudio bibliográfico sobre mí y mi filosofía va a aparecer aquí en París. Está hecho por dos jóvenes de gran cultura, que me estudian desde hace tiempo.

El Dr. Bresler ha publicado una crítica de mi filosofía, en Hamburgo. Le mandaré a V. la *brochure*, pues sólo me remitió un ejemplar que mandé a mi pobre madre.

Querido, el choque con la vida real es tan impío, que todo esfuerzo es poco para olvidar y todo aliento tímido para liberarse de la memez y de la prosa. Ahora va mi nave sobre aguas tranquilas, empujada por un aura no adversa. La Gloria ama a los marineros: ¡voguemos, voguemos, voguemos! La *scogliera bianca* es menos impía que la barrera de los envidiosos, de los tontos y de los cobardes.

Suyo, y de la Filosofía del Entusiasmo,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Diego Ruiz, *La mecánica de las revoluciones*, «Vida Socialista» (Madrid), núm. 14, 03/04/1910, pp. 2-3.

<sup>2</sup> Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara, *Els epistolaris de Carles Rahola. Antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

<sup>3</sup> Finalment Carles Rahola escriurà *Una autobiografia del doctor Diego Ruiz* («Revista de Catalunya», vol. IV, any III, núm. 19, gener del 1926, pp. 22-25) a partir d'uns apunts del mateix Ruiz que ja gairebé passen per alt el sojorn bolonyès del 1902.

<sup>4</sup> Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara, *op. cit.*, p. 191.



La segona la localitzem en una carta enviada des de Bolonya el 9 de juny del 1915. En reproduïm tres paràgrafs:

En medio del fuego y la metralla, yo filosofo, filosofo, filosofo. Lo que estoy construyendo ahora es *durable*. Créalo. Lo verá si vivimos. Yo estoy ahora *esprimiéndome*. Cuanto V. conoce de mí hasta ahora, nada es frente a lo que voy a dar. ¡He hallado mi vía!

Conozco el juicio de ese mediquillo extraviado en cosas de filosofía que se llama Ingenieros. ¡Pobre hombre! Es un tonto: no comprende nada y de todo quiere entender. A mí, no es capaz de juzgarme semejante galeno matasanos. Y es mejor que me niegue.

Yo ahora estoy siendo conocido de personas de más bríos: el prof. Galletti, el sucesor de Carducci y de Pascoli en la Universidad de Bolonia, un hombre de verdadero genio, trabaja en un estudio sobre mi filosofía, el cual será una seria, definitiva contribución. El prof. Grandi, de Cremona, y el prof. Zanfognini, de Módena, darán a la estampa juicios sobre el conjunto de mi obra (sobre todo acerca de mis trabajos en alemán). No dejaré de enviárselos a V.<sup>1</sup>

Tot i que en general l'estil de l'epistolari s'amara del pitjor melodramatisme barroc, el principal punt d'interès d'aquestes dues cartes és que a totes dues l'esment de Carducci té com a correlat —a una certa distància textual de l'esment— una petita imitació carducciana. A la del 1915, el «yo filosofo, filosofo, filosofo» calca l'estructura trimembre de la consigna «studiare, studiare, studiare; meditare, meditare, meditare», mentre que el darrer paràgraf de la del 1913 entrellaça la mateixa figura estilística amb l'al·legoria del sonet *Passa la nave mia...* El breu pastitx que assaja Ruiz, a diferència de la traducció de Miquel Ferrà,<sup>2</sup> n'accentua, del sonet, el to exhortatiu mitjançant la repetició tripla (només doble a «—Voghiam, voghiamo»)<sup>3</sup> i mitjançant el to desafiant de la referència final a la mort. A més a més, l'andalús col·loca la tempesta al darrere, com una cosa superada: el vaixell carduccià navega «per l'acqua procellosa» en un mar de llamps i trons; aquest altre va «sobre aguas tranquilas, empujada por un aura no adversa». Són afegits el motiu temàtic de la «Gloria» i l'adjectiu «impía», tots dos en una accepció acatòlica o anticatòlica que amplifica la dimensió laica que tenen la vida i la mort en el text original. En principi, doncs, seríem davant el Diego Ruiz de sempre, i en part l'és, sens dubte, sobretot si descontextualitzem el paràgraf. Llegit, però, a la llum del context no ja melodramàtic sinó realment dramàtic que traspuen l'epistolari i també aquesta carta, posem en dubte que la tempesta hagi passat i veiem no tant les ganes com la dificultat de vogar, no tant el desafiament a la mort com l'aspecte espectral d'aquesta «escullera blanca». Llegint-lo entre línies, n'acabem fent, del paràgraf, una lectura més propera al model, i el model en aquest cas no és el Carducci insolent i satànic, sinó un Carducci que es debat entre el dolor i el coratge, entre l'heroisme i la por. Si no haguéssim après a veure-li el llautó, a Ruiz, si no sabéssim que és un gran pallasso, potser ens hauria passat per alt aquest moment en què se li escapa una llàgrima sincera i carducciana.

Pel que fa a les seves recances, cal dir que Ruiz ha passat a la posteritat com una figura més marginal que no oblidada, perquè ha estat objecte, de tant en tant, de recuperacions, reedicions, articles i assaigs. El carduccianisme, per bé que no ha estat gaire aprofundit,<sup>4</sup> forma part de la visió que es té tant de l'obra com del personatge, i no és absent dels paràgrafs que li dediquen els manuals o llibres divulgatius: fins i tot quan es parla de l'halo frívol i anecdòtic del personatge, o de la seva escassa higiene personal i dels seus misteriosos èxits amb el sexe femení, s'acostuma a fer esment, si no directament de Carducci, sí de l'olor de sofre o d'uns trets facials més o menys satànics.<sup>5</sup> Pel que fa al llegat que deixà la febril activitat de Ruiz en els medis obreristes catalans, ens n'ofereix una prova, inesperadament, Tomàs Garcés, orsià advers a la concepció ruiziana del «poeta civil»,<sup>6</sup> però alhora íntim amic i estudiós de Salvat-Papasseit, en qui no pot negar la forta ascendència d'aquella concepció i —per derivació— del deixant carduccià:

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 141.

<sup>3</sup> Remarquem que Ruiz escriu «voguemos» amb 'v', a la italiana.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 179n.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 80; Artur Bladé i Desumvila, *El senyor Moragas («Moraguetes»)*, Barcelona, Pòrtic, 1970, pp. 128-129.

<sup>6</sup> Cf. *infra*, p. 339.

Les *Conspiracions* i *La gesta dels estels* (1922) en són testimoni. En aquests dos llibres En Salvat canta la seva pàtria, el present i l'esdevenidor de la terra, i somia d'ésser un heroi en la lluita per la llibertat. Reuneix, doncs, amb aquesta poesia, més aviat política que patriòtica, el mite del poeta civil, a la manera de Carducci, mite que un dia Diego Ruiz alçà entre nosaltres.<sup>1</sup>

De Diego Ruiz, ens n'arribava alguna notícia escadussera, entaforat en no sé quina petita ciutat italiana. Però el llibre *Del poeta civil i del cavaller* havia nodrit anys i anys el pensament de Salvat-Papasseit. En els *Mots propis*, en el *Concepte del poeta* i sobretot en el manifest *Contra els poetes* amb majúscula (aquells poetes que eren tots i cap), es podia trobar el ressò de la doctrina exaltada del filòsof i metge andalús.<sup>2</sup>

## 3.2. GABRIEL ALOMAR

### 3.2.1. *Ça ira*

Gabriel Alomar (1873-1941) és, a «El Poble Català», un dels grans propagandistes del neopaganisme i del «poeta civil». El primer té en ell arrels nietzscheanes (13/03/1910) i una accepció política republicana i antimonàrquica (29/10/1910), però també es vincula molt al Renaixement (18/03/1905, 16/01/1910) i a la unitat italiana, llegida com una re florida de la rosa clàssica (30/05/1909). El segon duu associat, entre d'altres, el nom de Carducci. Ja a les primeres col·laboracions al diari l'escriptor mallorquí havia reflexionat sobre els termes «civil» i «civilitzar-se» (24/12/1904) i s'havia oposat a l'art per l'art (09/09/1905), però el primer article en què trobem el sintagma «poeta civil» és del 24 de gener del 1907, en una accepció que no difereix de la que Diego Ruiz havia posat en circulació l'any anterior. L'article (*Sobre el nacionalisme artístic*, III) reclama una transformació dels caducs Jocs Florals:

Així tal volta, després del poeta típic de romanç històric, de llegenda bèl·lica, de falsa deliquescència mística, de fador amorosa, sorgirà el poeta civil propi de la festa cívica per excel·lència, de la festa civil, popular, pública, en la més noble rehabilitació d'aquestes paraules. — Així la nostra era lírica serà arribada al seu coronament. I com ella és la missió excelsa de l'individu, del poeta, serà arribada l'hora d'influir sobre Catalunya, sobre la Catalunya d'avui per a convertir-la en la de demà [...] I el poeta civil sorgirà. Poeta civil. No en el sentit plebeu en què s'ha afirmat de Béranger, sentit en què també ho seria l'obra del nostre Clavé, tan meritòria socialment com poc aristàrquica i civil en la vera accepció; sinó en el sentit pindàric, o en el sentit horacià, o en el sentit carduccià. Que aleshores la plena integració de lo nacional en lo universal serà feta, i l'esplendor de la ciutat nostra irradiarà per l'univers, i aqueixa irradiació, lluny d'esser condició utilitària, serà element d'intensificació poètica, d'alta artística.

Per bé que l'afany de tenir un «poeta civil» es tradueix en una certa lleugeresa a l'hora de proclamar-lo en aquest o aquell escriptor, Alomar és el que més que cap altre consensua entusiasmes entre la intel·lectualitat d'esquerres. A l'octubre del 1908, per iniciativa de «La Publicidad» i «El Poble Català», se li fan una sèrie d'homenatges, primer a Barcelona i després en una veritable gira per diverses ciutats catalanes (Sabadell, Reus, Tarragona, entre d'altres). Els parlaments i els articles descriuen una multitud en comunió amb el Mestre i Poeta, barreja de líder polític, militar, intel·lectual i religiós, redemptor i conductor d'unes masses que demanen al sacerdot de la intel·ligència el misteri de la seva paraula de llum, robusta i viril, perquè guiï i empenyi el poble en la lluita cap a la llibertat futura i cap a la realització dels grans ideals modernitzadors dels quals ell és adoctrinador i visionari. Cap a final de mes és a Girona, a la cerimònia dels Jocs Florals, on agraeix la Flor Natural que li han concedit amb un discurs que «El Poble Català» publica l'1 de novembre. No vol que es digui d'ell que de vegades parla com a polític i altres vegades com a poeta, perquè entén «les múltiples activitats de l'ànima (sentimentals, intel·lectuals, volitives), com a formant aspectes d'una trinitat on s'enclou l'única, íntegra i ben sola divinitat de l'individu». Insisteix en la necessitat de renovar els Jocs Florals i de conferir «un sentit civil (no ja “patriòtic”), a la tasca immortal de poetitzar les coses», i demana als poetes que donin

<sup>1</sup> Tomàs Garcés, *Prosa completa*, edició a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, vol. II, 1991, p. 78.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 199.

sempre als seus versos una dimensió pública, amb l'argument que la «cadència civil» afegeix nova bellesa i «força novella» a la poesia i la fa esdevenir gran i taumatúrgica. Si la poesia d'un país és fluixa és perquè falta «compenetració entre l'activitat civil i la poètica d'aquell poble», com està passant —afirma Alomar— a França d'ençà de la mort d'Hugo i també a Espanya, però no a Itàlia, on «els dos grans poetes italians dels nostres dies, Carducci i D'Annunzio, han confós d'una manera admirable llur estre amb l'obra gloriosament civil de la Itàlia moderna i amb la tradició magníficament civil de les repúbliques qui la prepararen».<sup>1</sup>

La diferència entre civil i patriòtic —la que anys a venir llegirem en Tomàs Garcés a propòsit de Salvat-Papasseit— deixa traspuar una clara comprensió de la nova dimensió que autors com Carducci havien volgut donar a aquesta temàtica, entrelaçant-la amb l'exercici de la política en tant que activitat col·lectiva i encomanant a les memòries històriques la tasca d'interactuar amb el present. Alomar no es limita, doncs, a criticar sentimentalismes i flacciditats, sinó també el patriotisme abocat al passat i a la irrealitat de la llegenda: el poeta ha d'influir i d'acompanyar la col·lectivitat en les seves accions. Al costat de l'adjectiu «civil» hi llegim «aristàrquica», associable a la coneguda faceta del Carducci sever i fustigador: aquestes accions s'han d'oposar, doncs, a l'*statu quo* i han de promoure una transformació, orientada a la realització del mite de la Ciutat. Que aquest mite tingui una vocació constructiva i que el pensament alomarià exhibeixi menys assistemàticitat i irracionalisme que el de Ruiz no ens ha de distreure, però, de l'abast més remarcable de les coincidències que ambdós intel·lectuals comparteixen, del pes encara superior del messianisme religiós en el mallorquí i del grau comparable de radicalitat i de satanisme dels plantejaments respectius. Carducci, per exemple, és celebrat per Alomar com el cantor del Risorgimento en un article —sempre a «El Poble Català»— del dia 13 d'abril del 1909 sobre l'actor italià Ferruccio Garavaglia. És un text contrari al teatre afrancesat i realista de Giacosa i favorable a una «transfiguració o poetització de les altes vides» més propera a la rehabilitació de la tragèdia grega duta a terme per D'Annunzio, «reproducció de l'ideal clàssic nacional» que dona continuïtat a la línia carducciana: «Si en D'Annunzio, venint després d'en Carducci, encarna un dionisisme després d'un apolinisme, un moment tràgic després d'aquell lirisme èpic que canta la forta epopeia de la unitat italiana, en Garavaglia és l'actor (jo en diria el sacerdot o millor el *dansaire*) d'aquest renovellament.»<sup>2</sup> Però no es tracta tant de cantar-la, l'epopeia, com de confondre-s'hi i compenetrar-s'hi, dins una dinàmica de revolta vitalista enaltida, en un article del 26 de juny del 1910, contra l'exquisit preciosisme dels joves poetes noucentistes:

Joves poetes de Catalunya: el preciosisme implica una absència voluntària del poeta en el món que l'envolta. Pertany a les èpoques de cort, Àustries de Madrid, Borbons de París, decadències vistoses que preparen sordament el fort romanticisme «viscut» de les revoltes. — Jo voldria, en la poesia vostra, un poc més de «rima» amb l'obra de catalanisme i d'humanisme que ens pertoca a tots. Us voldria més catalans i més homes a un temps, perquè no fóssiu tan merament artistes

La causa esquerrana té, en el grup d'«El Poble Català», i molt especialment en el seu representant mallorquí, un eslògan, «Ça ira», universalment conegut, procedent de la Revolució Francesa, concretament dels fets de setembre del 1792, i posteriorment convertit en el títol d'una sèrie de sonets que sobre aquells fets escrigué Carducci entre el febrer i l'abril del 1883, publicada al maig d'aquell mateix any i després integrada en *Rime nuove* (1887), recull dins el qual se li atorgà una secció pròpia (llibre VII). L'esperit revolucionari dels republicans catalans no podia

<sup>1</sup> *Als amics de Girona en la festa dels seus Jocs Florals*. Vegeu també *Amb motiu del cinquantenari de Mirèio*, article del 27 d'abril del 1909.

<sup>2</sup> *Per a en Ferruccio Garavaglia*. Aquest mateix mes el nom de Carducci intervenia en la famosa anècdota de les oposicions que Alomar va perdre a Madrid. El tema que li va tocar desenvolupar a la prova final va ser la influència de Carducci i D'Annunzio en la literatura moderna, i la seva brillant exposició no va impedir que el tribunal, per recels ideològics, li negués la càtedra d'institut a la qual aspirava. Alomar es queixà en carta a Joan Alcover de la flagrant injustícia (*El futurisme i altres assaigs*, edició a cura d'Antoni-Lluc Ferrer, Barcelona, Edicions 62, 1970, pp. 6-7), que va aixecar força rebombori a la premsa d'aquí i de Madrid, amb interpel·lació parlamentària inclosa i mostres de suport per part de diversos intel·lectuals de la generació del 98 (Antoni Serra, *Gabriel Alomar (l'honestedat difícil)*, Ajuntament de Palma, 1984, pp. 36-37). «El Poble Català» es féu ressò dels fets el dia 17.

deixar d'emmirallar-se en aquella Revolució que, d'alguna manera, era la que aquí no s'havia fet i s'havia de fer. No és estrany, doncs, que s'atuessin sovint a estudiar-la i que n'adoptessin màximes com el «Ça ira». És indiscutible, però, que no va ser aliena a la proliferació de l'eslògan la recepció de Carducci, perquè el 28 d'octubre del 1905 Jeroni Zanné traduïa per a «El Poble Català» un d'aquells sonets, publicat de nou en el número del 25 de febrer del 1907 amb motiu de la mort del poeta, ara conjuntament amb un altre de la mateixa sèrie, aquest traduït per Arnau Martínez Serinyà.<sup>1</sup> El lema revolucionari, actualitzat pels sonets de Carducci, esdevindria, al diari, un veritable crit de guerra tan aviat esgrimit a favor de la vaga obrera (01/08/1908) com contra Lerroux,<sup>2</sup> o —sobretot— contra l'aristocràcia europea en general i la monarquia espanyola en particular, en escrits de Jaume Brossa (13/08/1907) i justament de Gabriel Alomar. El mallorquí el feia servir, ja abans de l'època d'«El Poble Català», el 1902, en el treball *El viaje de Georges Sand a Mallorca*, on «la aureola de impiedad y rebelión antisocial» que envoltava l'escriptora francesa era associada al satanisme i a l'eslògan en qüestió: «Un profundo desprecio a la fe patriarcal del país se desprendía de aquella mujer satánica [...] Parecía aportar un eco de los himnos revolucionarios aún no extinguidos, la última resonancia del *Ça ira* o de la *Carmagnole* flotando entre sus vestiduras.»<sup>3</sup> Al diari l'utilitza per primera vegada el 7 d'abril del 1906: «Una època ha finit per al Catalanisme. Una altra època ha començat per a ell. I quan la nova situació no hagués produït altra cosa que aqueixa meravellosa unió de tots per a la conquesta de l'ideal comú, [...] tots deuríem assenyalar com a dia de glòria el dia de l'hostilitat. *Ça ira!*» El 19 de maig del 1907 s'adreça provocador al primogènit d'Alfons XIII, acabat de néixer: «Sents aclamacions i “hurres” a la majestat reial o udols de la Fera-Poble i ecos de *Ça ira?*»

S'inspiren en la sèrie de sonets de Carducci almenys dos poemes publicats al diari, *L'epopeia de sang* de Josep Calzada (17/08/1910)<sup>4</sup> i *El Cant de les turbes* del mateix Alomar, que guanyà la Flor Natural als Jocs Florals de Rubí i fou publicat a la *Plana Literària* l'1 de juliol del 1907.<sup>5</sup> Forma *L'epopeia de sang* una llarga sèrie de tetradecasíl·labs trocaics composts (dos heptasil·labs), amb rima de vegades aparellada, de vegades encreuada. La mètrica, doncs, és ben modernista i no gens carducciana. Calzada comença evocant la Versalles galana i festiva cap a la qual es congria la tempesta revolucionària. El gruix del poema se centra, tot seguit, en les execucions dels nobles a la plaça de la Grève i en l'espera immediatament anterior a la Conciergerie. Només els versos finals es desplacen cap a les victòries de l'exèrcit francès i cap al període napoleònic. No es constata enlloc un ús de cites carduccianes, però molt probablement al text hi arriba l'ombra allargada dels sonets del poeta italià, sobretot dels que havien estat traduïts al diari. Els versos 28-30 resumirien el que havia traduït Zanné: «I eren clams de goles ronques, — i eren festes per les piques, / i eren cossos adorables — de princeses fets a miques, / englotides i disperses — per aquell horror humà». Tant aquesta composició com la d'Alomar secunden aquella tria, és a dir, el gust pels «sonetti micidiali» de la sèrie, aquells on són confrontades amb més virulència i tremendisme l'exquisidosa aristocràtica i la crueltat plebea. És un gust que s'ha de connectar amb les modes preraphaelita i decadentista que conflictualitzaven la bellesa corrompent-la o fent-la xocar amb la lletjor. Dels dotze sonets de la sèrie carducciana, la majoria, en canvi, s'ocupaven de la guerra entre l'exèrcit republicà i l'aliança encapçalada per Prússia. Llegim en una nota d'autor: «Oggi è vezzo, non saprei se teorico, voler abbassare e impiccolire la rivoluzione francese: con tutto ciò il Settembre del 1792 resta pur sempre il momento più epico della storia moderna.»<sup>6</sup> El que Carducci pretenia era magnificar els esdeveniments, transmetre'n la grandesa èpica, per tant, el tremendisme —la sang— era funcional a aquesta grandesa, no pas a una complaença més o menys morbosa en el tema de la bellesa profanada. També era funcional al mateix objectiu el punt de vista

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 289-290.

<sup>2</sup> «En Lerroux ha crescut, per haver pujat, primer, a les espatlles dels obrers per a cantar sobre ells el *Ça ira*», 19/05/1909.

<sup>3</sup> Gabriel Alomar, *Verba*, pròleg d'Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, s.d. [ca. 1917], p. 234.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 160-162.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 137-138.

<sup>6</sup> *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, citat, p. 737.

del poeta, menys partidista que en composicions sobre la Revolució Francesa dels *Giambi ed epodi* on es posicionava sense embuts al costat dels republicans i contra els aristòcrates. A banda d'alguns versos clarificadors (sobretot al tercer sonet), el partidisme es pot considerar, certament, implícit, en la mesura que és cantada la victòria francesa sobre les tropes de l'Antic Règim. La seva transcendència històrica, però, és posada en boca de Goethe, que formava part de l'enemic, en un dels pocs sonets —el darrer— que paren esment en l'exèrcit prussià, perquè pràcticament tota la sèrie transcorre al cantó francès: les traïcions, els heroïsmes, les pors i les crueltats, els protagonistes individuals i col·lectius, els diversos episodis esdevinguts a París i a províncies, a la rereguarda i al front de batalla, amb pocs judicis de valor que no siguin els que exalcen el coratge contra la covardia.

També Calzada adopta aquesta equidistància aparent o relativa. Central en la seva composició —absent del *Ça ira* de Carducci— és l'actitud decorosa dels aristòcrates condemnats: el subtítol és «Gestes heroïques», i dins el poema el «Gest heroïc» (56) qualifica aquests nobles que mantenen, encara que sigui un xic grotescament, l'aplom i l'orgull. Termes com «horror» (30), «caos» (32), «afrosa» (64), «carnatge» (67), són aplicats a les execucions i als executors. Però tampoc no són oblidats la fam i el patiment del poble (5, 16, 87), la sang vessada per aquest altre bàndol que clou el poema sota la bandera de la igualtat. El final no deixa dubtes, en definitiva, sobre la filiació ideològica, que és tan vulgaritzada com el model carduccià. Som, al capdavant, davant d'una composició d'una qualitat molt baixa, que en la mateixa tria dels episodis i dels personatges es limita a una cultura rudimentària: Carlota, Chénier, els minuets dels aristòcrates a la cel·la, Valmy, El Caire, Santa Helena. La vulgarització i, per tant, la simplificació, a més de resumir *Gemono i rivi e mormorano i venti...* en tres versos (els citats 28-30), condensa la llista de matances perpetrades al llarg dels segles pels reis de França —llista que Carducci repassa al sonet anterior i al posterior (*Una bieca druidica visione...* i *Oh non mai re di Francia al suo levare...*)— en un sol vers: «Com saberen, com saberen / esborrar els crims de l'avior!» (36); vers que recupera la idea de la venjança històrica, també compartida amb *Ça ira* (*Su l'ostel di città stendardo nero...*, 12-14).

*L'epopeia de sang* comunica, doncs, amb un grau d'elaboració poètica menor i amb més transparència, algunes de les tesis que es dedueixen —o es podien deduir— de la sèrie carducciana, sobretot la fatalitat i la necessitat dels horrors del 1792: fatalitat arran dels antecedents històrics i necessitat per tal d'obrir les portes d'una època nova. El poeta italià no negava que els esdeveniments tinguessin un caire «horrible» (*Oh non mai re di Francia al suo levare...*, 9), però també deixava clar que eren «la pena e il tribunale orrendo» que castigaven un passat tacat de sang, i que si una jove aristocràtica era obligada a beure la sang dels ajusticiats era per «espïare» el seu pare (*Una bieca druidica visione...*, 9 i 13). Calzada aprofundeix en les paradoxes d'aquesta doble perspectiva condemnatòria i justificadora («Era un món que es deslliurava — de cent sigles d'esclavatge, / i eren tots els drets de l'Home — proclamats entre el carnatge. / I era un esmolat triangle — nivellant-nos amb la Mort», 66-68), fins al punt d'arribar a parlar de purificació («Era un món purificant-se — amb la sang d'un altre món», 82) al primer dels darrers setze versos, els més interessants amb relació a Carducci, perquè comencen recollint la seva clau de lectura èpica («pàgines glorioses», «esforç heroïc», 83-84) i continuen amb la projecció cap al futur, que en Carducci es limitava a la frase goethiana final («Al mondo oggi da questo / Luogo incomincia la novella storia», *Marciate, o de la patria incliti figli...*, 13-14) però que Calzada enllaça amb l'altre tema del *Ça ira* carduccià, les campanyes militars de l'exèrcit republicà, tema que ell no havia tractat fins ara i que en Carducci quedava substancialment separat del de les execucions. És com si Calzada busqués el lligam entre aquelles dues temàtiques, un lligam que també troba en la funció purificadora: d'enmig de l'«hecatombe [...] sorgiren sublimades / les legions de voluntaris» (86-87) que van fer triomfar els ideals de la Revolució des de Valmy fins al Caire. La derrota de Napoleó li permet, a la cloenda, de posar la sang dels republicans al costat de la dels nobles en una valoració equitativa que per si mateixa es decanta ideològicament a favor dels primers i en detriment dels segons, però que també reforça una idea tràgica de la condició humana que en Carducci era molt anul·lada per l'exaltació èpica. A *L'epopeia de sang* ambdós registres queden més equilibrats, arran, d'una banda, de la potenciació de les paradoxes i dels sentiments de fatalitat i de necessitat, i,

d'altra banda, arran de la llarga atenció que ha rebut el destí dels aristòcrates. És un poema que pinta realment —i sobretot— el xoc fatal de dos mons a la manera d'una tragèdia grega, per tant, segons un classicisme més modernista que no pas carduccià. Tot i que l'autor va pretendre sens dubte de fer un poema heroic, no falten passatges equívocs que plantegen fins i tot la possibilitat d'una lectura irònica de l'heroisme.

No gens equívoca, en canvi, la ironia amb què Alomar comença adreçant-se a la princesa d'*El cant de les turbes* (5-11), en uns versos que parodiaven una classe social que viu d'esquena a la realitat. Per molt que tanquin la finestra, arribarà un dia que el cant de les turbes l'esmicolarà i que seran víctimes de la ira del poble. Tant a ell com a Calzada els interessa especialment, de *Gemono i rivi e mormorano i venti...*, el contrast entre la finor i la vulgaritat. Calzada s'estima més resumir el referent carduccià i anar a buscar aquell contrast en altres escenes (les cel·les, les carretes que transporten els condemnats, el cadafal), en altres detalls (la indumentària, els gests, l'actitud) i en un col·lectiu més ampli d'aristòcrates. Alomar es concentra, com Carducci, en una figura femenina i en el seu físic, de manera que explota més el referent, com demostren els «rissats aurífics» (24), el «coll finíssim» (27), la «sang» i els «membres» (35), les piques que passegen els caps (38), els cossos ultratjats. El tema de la finestra, al seu torn, potser va ser tret dels tercets d'*Oh non mai re di Francia al suo levare...* Tots els motius, però, són amplificats en el seu tremendisme amb lèxic abstracte («terrorífic», «pavorós», «horrible», «esgarrifós») i sobretot amb detalls descriptius de màxima truculència: l'esguard i el degoteig dels caps tallats, la sang barrejada amb els cabells, la sensació que produeix la fulla de la guillotina, els pits dels cadàvers al descobert. Respon, aquest detallisme macabre, a un gust dannunzià o gòtic, aquí impregnat —però— d'intencionalitat política. De cap manera la veu del poema no busca l'equidistància. En Carducci la veu narradora ironitza puntualment, per exemple als dos versos inicials d'*Oh non mai re di Francia al suo levare...*, però allà on la ironia es fa més crua és no en boca del narrador sinó del perruquer de *Gemono i rivi e mormorano i venti...*: el primer tercet, quan el llegim, sona admiratiu i compassiu, fins que saltem al segon, que ens obliga a modificar-ne la lectura. Alomar adopta més aviat aquest punt de vista i, com que l'adopta des del primer vers, es fa extensible a tota la composició. El to de la veu alomariana ve a dir, ras i curt, que la princesa tindrà el que es mereix. No parla des de dins de les turbes, però en comparteix la rancúnia i el divertiment, alhora que es recrea en la contemplació de la festa macabra. La revolta —afirma— «aixeca les ciutats» (48), vers on «aixeca» té el doble sentit de sublevar-se i construir.

Van ser diverses les ocasions en què Alomar va estintolar en els fets del 1792 el seu radicalisme republicà, amb mediació carducciana o sense,<sup>1</sup> però la mediació carducciana no es va limitar al *Ça ira*. El 16 de juliol del 1909, amb una temperatura altíssima no sols meteorològica, sinó també política, el poeta mallorquí, molt compromès en la qüestió del Marroc, escriu l'article *Thermidor*,<sup>2</sup> dedicat a l'onzè mes del calendari republicà francès (19 de juliol - 18 d'agost), concretament al '9 thermidor', el 27 de juliol del 1794, dia de la caiguda de Robespierre. Hi cita els versos 69-70 de *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, dos dels versos més subversius del recull més extremista de Carducci, els *Giambi ed epodi*. El text carduccià és signat el 21 de setembre del 1870. El poeta busca en el vi consol davant la conquesta de París per part de l'emperador alemany Guillem I, justament en les dates en què es commemora l'heroica resistència del 1792 en la qual els francesos havien aconseguit, llavors sí, de repel·lir l'enemic. El record es mou de Danton cap a Marat i Robespierre, és a dir, cap a l'època del Terror, pintada amb uns colors no gaire diferents dels que se li donaran a *Ça ira*. Marat apareix a tres versos de la sèrie de sonets com un visionari de massacres (*Su l'ostel di città stendardo nero...*, 12-14), i els que se li dediquen aquí (41-60) el mostren traumatitzat per «l'onta di venti secoli e il terror» (46), àvid de revenja, trastornat per l'odi i el dolor. De Robespierre s'insinua (61-64) que, preocupat només pels caps que havia de tallar, no tingué cura de prevenir la reacció que s'estava

<sup>1</sup> Vegeu una enumeració de *Majestats doloroses*, inclosa la «memòria del patíbul de Maria Antonieta», a «El Poble Català» del 23 d'octubre del 1910. En el número del 20 de juny del mateix any recomana els escrits de G. Lenotre (Théodore Gosselin) sobre la Revolució Francesa.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 151.

tramant contra el procés revolucionari. Lluny dels elogis sense màcula que rep Danton (30-40), tots dos comparteixen una mena d'obsessió malaltissa que, conjuntament amb la crueltat de llurs actes («mietitori foschi», 67), fa ombra sobre la justificació històrica i sobre l'objectiu social perseguit («de' solchi pareggiati», 65). Quan el record arriba, però, al dia 9 de termidor, Carducci els fa costat i maleeix la data que obrí les portes a allò que acabaria essent el règim napoleònic i, per tant —des del seu punt de vista—, a una involució que ha portat a la situació actual, aquest 1870 en què un tirà feudal es passeja per París (17-29). Posats a triar, més hauria valgut que Marat, Robespierre i Saint-Just (el segon i el tercer van ser guillotïnats el dia 28, Marat havia mort el 1793 a mans de Charlotte Corday) haguessin acabat la feina. Són les dues darreres estrofes del poema:

Maledetto sia per tu per ogni etade,  
O del reo termidor decimo sol!  
Tu sanguigno ti affacci, e fredda cade  
La bionda testa di Saint-Just al suol.

Maledetto sia tu da quante sparte  
Famiglie umane ancor piegansi a i re!  
Tu suscitasti in Francia il Bonaparte,  
Tu spegnesti ne i cor virtude e fé. (69-76)

A l'hora de reivindicar el Terror, el nom que dóna Carducci és el de Saint-Just, que no ha anomenat abans i per tant, en la dinàmica del poema, no ha estat enfosquit per cap ombra. Havia estat —com és ben sabut— el fiscal del Comitè de Salut Pública, però aquí ens apareix ell com la víctima del terror d'altri, embellit per la seva «bionda testa» i pel significat del seu cognom. És, també, l'únic nom de revolucionari que dóna Alomar, en el seu cas l'únic en tot l'article, un article que recorre a l'erudició amb el propòsit evident de fer passar un missatge subversiu a través d'una censura que —en efecte— al cap d'uns quants mesos clausuraria temporalment el diari. Els noms de Marat i de Robespierre eren molt més coneguts i estaven molt més connotats. A més, a diferència d'*El cant de les turbes*, l'article navega en l'ambigüitat, o potser hauríem de dir en la imprecisió. Alomar associa termidor a la sang de Saint-Just, una sang vivificadora de la terra i dels esperits, evocadora d'un vespre sinistre en el qual el fiscal, com en el poema carduccià, és la víctima d'un altre botxí, que és el qui té la «barba sanguinosa i envenenada». Dificulta la lectura, però, una redacció calculadament incompleta, equívoca («una rojor de sang jacobina», «el final de la gestació») i dominada per la impressió que provoquen els fets recordats («tràgica», «sinistra», «terrible», «transcendental»), tot plegat segurament après de Carducci, per bé que lleugerament desviat —com en Calzada— cap a l'alta tragèdia i al classicisme dionisiac i massa apuntalat en lèxic superlatiu. La diferència és que aquí l'estil redaccional a què ens referim no obeeix tant a una veritable ambigüitat com a un encobriment de les intencions, que es manifesten clarament, com en *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, al final, en aquest cas mitjançant una cita culta el significat de la qual podia ser entrevist per qui entengués que s'hi maleïa el dia de la caiguda del Terror i entès del tot només per qui conegués o anés a buscar el poema de Carducci. Com a ulteriors mesures de seguretat, la cita és atenuada per un «m'he sorprès cantussejant» que eximeix el 'jo' de responsabilitat conscient i per un corollari sota el signe no d'un poeta maleït, sinó de l'objectivitat dels historiadors. L'alternativa del poeta, però, havia estat deixada damunt la taula, i suggeria —sobretot contextualitzada en el conjunt del seu poema— unes conseqüències negatives dels fets del 1794 sobre el present que Alomar s'encarregava de transformar en una acció de futur quan inoculava la sang de Saint-Just en les venes del 'jo' i del 'vosaltres' i la sentia batre i bullir.

Si tornem als versos d'*El cant de les turbes*, ens adonarem que, precisament, la particularitat principal que imprimeix Alomar a la composició és el tractament del temps. *Ça ira* és narrat al passat o al present històric; *El cant de les turbes* al futur. Són quaranta-dos alexandrins aguts tots amb assonància en 'a', més una tornada de quatre versos que alterna hexasíl·lab amb decasíl·lab i tres dels quals també fan la mateixa assonància, la qual en bona part descansa, a tot el poema, en la conjugació del futur. El subtítol és la famosa crida de la Revolució Francesa, i molts ingredients de

l'ambientació fan pensar en aquella època i en la literatura sobre aquella època, però certament no hi ha cap marca històrica concloent i podria tractar-se, en rigor, d'una turba qualsevol atacant un palau qualsevol. Alomar, doncs, no sols radicalitza el *Ça ira* amb la violència ideològica dels *Giambi ed epodi*, sinó que li vaticina una realització futura sobre la qual deixa ben clar que no té cap dubte, cosa que gairebé equival a transformar el vaticini en una exhortació. La contundència és servida pels finals aguts, un altre element de coincidència amb els *Giambi ed epodi* i amb *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, el recull i una de les composicions en què Carducci més en fa servir. Val a dir, per demostrar també en aquest punt com Alomar va més enllà del model, que aquests finals aguts en Carducci ni s'ensenyoreixen de tot el poema ni inclouen gaires futurs.

Una altra peculiaritat d'*El cant de les turbes* és el darrer mot del títol, reiterat als versos 15, 36 i 47. En Carducci, als sonets del *Ça ira* i en general a tota la producció de temàtica militar, de les forces col·lectives en sobresurten sempre uns protagonistes individuals. No acostuma a actuar una entitat com el «popolo» indiferenciat d'*Oh non mai re di Francia al suo levare...* (13), o com una tropa, sense que tard o d'hora l'atenció es centri en un nom o, si més no, com en el cas del perruquer de *Gemono i rivi e mormorano i venti...*, en una figura representativa. Alomar evita curosament aquesta opció i planteja la confrontació entre unes «turbes» al plural i una «princesa» al singular, gairebé com si volgués insinuar que l'enemic no és solament l'aristocràcia, sinó també l'individualisme burgès. Utilitza una sola vegada el mot «poble» (9), i s'estima més repetir provocadorament el terme negatiu segons la tècnica que regeix tota la composició: subvertir el valor negatiu que en el codi dominant té tot allò relacionat amb el desordre social. En Carducci el terme «turba» o bé té un sentit neutre,<sup>1</sup> o bé es connota pejorativament contra les masses de feligresos<sup>2</sup> o contra aquell «vulgo sciocco»<sup>3</sup> que tot sovint, en comptes de desvetllar-li reivindicacions socials, li provoca desdeny. Només —significativament— les «turbe frementi» esmentades molt de passada, a propòsit de les obres de l'historiador Tit Livi, al vers 140 de l'himne *A Satana*, poden ser acostades a l'ús alomarià.

Quan es va produir la revolució d'octubre, l'autor d'*El cant de les turbes* devia tenir la impressió que les «turbes» en qüestió, d'acord amb les seves previsions, havien actuat. *La Revolución Francesa y la Rusa* es titularà el capítol tretzè del volum *La formación de sí mismo (El diálogo entre la Vida y los Libros)*,<sup>4</sup> un recull d'articles publicats a la premsa de Madrid, en la qual Alomar va anar col·laborant més sovint a mesura que la generació noucentista també a ell —mestre i precursor d'Ors en molts aspectes— li anava fent el buit,<sup>5</sup> col·laboracions que, ometent el catalanisme antiespanyol i aprofitant les nombroses afinitats del pensament alomarià amb la generació del 98, mantenien unes tesis al capdavant molt properes a les que l'escriptor havia defensat i defensava a Catalunya.<sup>6</sup> Aquest volum en concret ve a ser —malgrat l'aparent falta de cohesió— un viatge per la història sota la bandera de la llibertat, amb una sèrie de temes recurrents: els alliberaments nacionals, la Revolució Francesa, la recent guerra europea, la història d'Amèrica, el problema d'Espanya o la dicotomia entre romàntics i clàssics. Carducci és inclòs, al primer capítol, en un llarguíssim repertori de llibres de totes les disciplines —però sobretot literaris— destinats als autodidactes,<sup>7</sup> i més endavant, al quinzè, és esmentat a propòsit del triomf de l'irredemptisme a

<sup>1</sup> *Alla B. Diana Giuntini*, 28; *Lauda spirituale*, 6; *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*, II, 14; *Nostri santi e nostri morti*, 19; *Alle fonti del Clitumno*, 129.

<sup>2</sup> *La scomunica*, 10; *Per Eduardo Corazzini*, 111; *In una chiesa gotica*, 31.

<sup>3</sup> *Congedo de Rime nuove*, vers 1. Vegeu també *Alla Libertà*, 5; *Ad Antonio Gussalli*, 13; *E ch'io, perché lo schernir tuo m'incalza...*, 2; *In morte di Pietro Thouar*, 1.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 178-179.

<sup>5</sup> Cf. Joan-Lluís Marfany, *Gabriel Alomar, oblidat*, dins Id., *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1981<sup>5</sup> [1975], pp. 253-265.

<sup>6</sup> Traduí i difongué en castellà textos escrits originàriament en català: vegeu, per exemple, *De poetización i Futurismo*, recollits a *Verba*, citat.

<sup>7</sup> «VIII. El polimorfismo contemporáneo. 1º La confluencia entre el sentido patriótico y el liberal, como producto directo de la Revolución: Italia. a) El pesimismo poético y la elegía patriótica, Leopardi. b) La exaltación patriótica, la herencia clásica y el espíritu romántico, Foscolo. c) La plenitud neo-italiana, Carducci, D'Annunzio, etc.» (*La formación de sí mismo (El diálogo entre la Vida y los Libros)*, Madrid, Rafael Caro Raggio editor, 1920, p. 27);



Trento, acomplert per una Itàlia que primer havia conquerit Roma al papat i ara ha sabut posar a ratlla l'emperador austríac:

¿Por qué la posesión de Trento por los italianos envuelve una significación superior a sus apariencias inmediatas? No sólo porque completa la obra de Mazzini y Garibaldi, soñada ya por el Alighieri, sino porque implica la caída definitiva del Sacro Imperio Romano, erigido por los bárbaros como una usurpación de la púrpura imperial por la soldadesca de las legiones germánicas. Es el triunfo del nuevo güelfismo, de la «terza Roma», hija de la libertad, contra la hegemonía bárbara; consume, en fin, el Renacimiento y reconstruye la libre unidad del mundo clásico. Pero, ¿es realmente una victoria güelfa? ¿No será también la terminación feliz de un nuevo gibelinismo, en el sentido de asegurar precisamente esa tercera encarnación de Roma, laica, civil, cálida del fuego que le infundió Carducci? Sí; la unidad de Italia, completa hoy, es la armonía final entre las dos grandes parcialidades históricas. Italia es gibelina porque ha luchado contra su Roma pontifical y la ha devuelto al pueblo rey; y es güelfa porque ha arrancado al emperador sus últimos dominios itálicos. Es gibelina porque ha rescatado su gibelinismo de la jefatura imperial; y es güelfa porque arrebató su güelfismo al Papa.<sup>1</sup>

El Carducci invocat aquí és el vat de la «terza Italia»,<sup>2</sup> fórmula ampliada de la «terza Roma» —la del poble— anhelada per Mazzini després de la Roma imperial i de la papal: un cop més, doncs, el Carducci dels *Giambi ed epodi*, fins al punt que gairebé podem considerar el fragment una lectura de la primera gran guerra a la llum d'aquell recull, del qual hereta —en una síntesi de vegades forçada, però també això és carduccià— el mazzinisme, la polèmica antipapal, el mite de la 'romanitas' i els prejudicis contra els bàrbars germànics. Carducci va poder cantar la conquesta de Roma, però no la derrota de l'emperador feudal «che porta sopra l'elmo il sacro impero, / sotto l'usbergo la crociata fé»;<sup>3</sup> ara Alomar sí que la pot cantar, i ho fa com ho haurien fet Mazzini i el Carducci mazzinià: com la superació definitiva del güelfisme i del gibel·linisme medievals, com la renaixença del món clàssic i com un triomf no pas dels Savoia, sinó del poble i de la llibertat.

Pel que fa a l'altra actualització històrica, la que afecta la revolució russa, és realitzada també des d'un fervent entusiasme i mitjançant una comparació —tal com assenyala el títol de l'esmentat capítol tretzè— amb la del 1789. Alomar posa la tríada Lenin-Trotski-Zinovieff per damunt de la que encapçalà la Revolució Francesa, tot expressant envers la segona un judici tendencialment negatiu inspirat sens dubte en les recerques dels historiadors, però també en les lectures carduccianes. Comença reclamant una diferenciació entre les diverses figures revolucionàries, diferenciació que equival —com fan *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese* i *Ça ira*— a elogiar sense reticències Danton i a posar en discussió Marat i Robespierre. No constatem, en aquest punt, cap cita velada, però els motius de la valoració coincideixen: Danton salvà la Revolució dels reialistes i de l'aliança estrangera, i la «mano ruda» amb què el descriu Alomar és relacionable amb la imatge taurina que n'ofereix Carducci, sense comptar que a la frase segons la qual obrí «la puerta a los tiempos nuevos» hi ressona lleument la sentència goethiana que clou *Ça ira*;<sup>4</sup> Marat fou sobretot un venjador que va respondre als mètodes de l'Antic Règim amb la mateixa moneda, assedegat d'una sang que aquí el mallorquí critica des de posicions pacifistes; i l'«alma simplicista» dels revolucionaris francesos que «se inflamaba con el fuego de unas cuantas ideas-ídolos, y tenía una ceguera impulsiva para todas las demás» tindria una certa correspondència amb els defectes que el poeta italià li imputa a Robespierre. Quan Alomar diu de Marat, comparant-lo amb Danton, «no podemos sentirlo con igual vibración», transmet exactament la intenció de Carducci al darrer tercet de *Su l'ostel di città stendardo nero...* i sobretot a *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, estrofa i poema dels quals la prosa de l'article faria una paràfrasi fidedigna: la preponderància del «vengador» sobre el «liberta-

---

«Inscribamos en este catálogo sus *Discursos al pueblo italiano* [de Mazzini], que tan profundamente unen el sentido de ambas libertades, la ciudadana y la nacional. Completémoslo con una antología de Josué Carducci» (*ibid.*, p. 39).

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 152-153.

<sup>2</sup> *Giuseppe Mazzini*, 9.

<sup>3</sup> *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, 23-24.

<sup>4</sup> L'aparició de Danton a *Ça ira* és molt fugissera (*Su l'ostel di città stendardo nero...*, 9-11). Vegeu sobretot *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, 31-40, i *Avanti! Avanti!*, II, 52-55, també de *Giambi ed epodi*.

dor», el contagi «de la vieja dureza», l'embriaguesa de sang, l'ús de «los medios de la tiranía» al servei de «los fines de la libertad» sintetitzen perfectament els gests, els sentiments, les visions patològiques que Carducci atribueix a Marat. L'aire de fanàtic il·luminat que en aquells versos agafa el personatge —ell i segurament també Robespierre— conté potencialment la principal acusació que Alomar li adreça tot fent-la extensible als qui, des del seu punt de vista, constitueixen el veritable triumvirat de la Revolució, és a dir, Robespierre, Saint-Just i Couthon: una crueltat de matriu paradoxalment religiosa per allò que té d'intransigent, d'implacable i de doctrinària. A base de triar, explicitar i desambiguar, la paràfrasi decanta així la balança cap al vessant negatiu de Marat i Robespierre i va més enllà, doncs, dels versos, reconnectant-se —de fet— amb un altre Carducci, el satànic i anticlerical, secundari als poemes de referència.

Un dels elements triats i més explotats a *La Revolución Francesa y la Rusa* és el de l'obsessió, el de l'ofuscament, el de la falta d'autocontrol, en tant que, al cap i a la fi, la crítica no té altre objectiu que enaltir comparativament el grau de consciència ideològica i de maduresa intel·lectual dels revolucionaris russos, qualitats que de retruc donen, és clar, més legitimitat als seus actes. No posem en dubte que les opinions d'Alomar siguin sinceres, però tampoc no descartaríem que l'influïssin els «oportunistos tendenciosos y parciales» que més endavant vol conjurar: no podem oblidar que ell actua sempre com un poeta civil abocat a l'acció, i l'acció tenia més possibilitats de dur-se a terme, a Catalunya o a Espanya, seguint l'onada d'una revolució recent que no pas en el record d'una de més d'un segle enrere, per mítica que fos. Podrien ser més aparents que reals, en definitiva, les diferències entre aquest article i els textos més afrancesats i proviolents que hem comentat més amunt (tant *Thermidor* com *El cant de les turbes*). La contradicció, en qualsevol cas, no arriba a produir-se perquè en un determinat moment, dins el mateix article-capítol, el mallorquí es penedeix de vilipendiar la Revolució Francesa i comença a introduir falques compensatòries, que també ens remet en els poemes carduccians. La primera ens hi remet d'una manera ben visible, amb la cita de la penúltima estrofa de *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*. Alomar, que fins aquí no havia estat gens ambigu, ara fa un oxímoron («su siniestra y demoníaca belleza de luchadores») abans de proclamar que, de tota manera, molt pitjors que Robespierre, Saint-Just i companyia van ser els que els van succeir, enfront dels quals s'esbrava amb un menyspreu gairebé més carduccià que els mateixos versos. L'estrofa aquí és transcrita sencera, i Saint-Just no és, com a *Thermidor*, només víctima, perquè unes ratlles més enrere ha estat inclòs en el llistat d'inquisidors.

Més endavant, a l'hora de reconèixer el «mito dirigente» que ha estat la Revolució Francesa i de reclamar-ne una anàlisi no interessada, l'alaba en uns termes que poden definir allò que pretén treure a la llum Carducci amb la sèrie de sonets *Ça ira*: «esa formidable ebullición de almas», «espectáculo a la par deplorable y gigantesco» superior al «vegetar de los siglos resignados». La lectura alomariana fa en aquest punt, però, una inflexió i s'orienta, més encara que la de Josep Calzada, cap a la purificació i cap a una dimensió poeticoreligiosa. Ja termes com «transfigurados» o «flagelante» preparaven el terreny en els paràgrafs anteriors. L'adjectiu «flagelante», aplicat a la «ira» del mestre Carducci, ara complementa la humanitat sacrificial: no es va adonar, Alomar, de la repetició i de l'efecte retroactiu que el segon ús podia tenir sobre el primer? El «mito dirigente» esdevé un déu, un Jesús o un Satanàs, segons el punt de vista, un punt de vista que és expressat amb els mots «adoraciones» i «conjuros», i l'«espectáculo» ho és d'una humanitat que aspira a elevar-se i a espiritualitzar-se per damunt de la carn immolada. Es pot entendre que l'autor no comparteix aquesta aspiració, fins i tot que la troba ingènua, però a la cloenda incita els lectors a contemplar l'elevació espiritualitzada de la lluita, i, per bé que li lleva transcendència i redueix l'espiritualització a les idees que han de permetre la construcció futura «del mundo», és a dir, d'aquest món, el cas és que el text, a mesura que s'elevava poèticament, s'ha anat acostant a aquella religiositat laica, a aquell misticisme visionari, que acabava de criticar. Una *tournaire* contradictòria i poc carducciana, però, com veurem tot seguit, molt alomariana.

### 3.2.2. Satanisme i espiritualització

En el pensament de Gabriel Alomar la poesia és una nova religió, concebuda i descrita com un poder sobrenatural i inescrutable. Ja a la conferència que va fer famós el crític mallorquí, *El futurisme* (1904), aquest futurisme era presentat com un «privilegi dels elegits», dels qui posseeixen la «visió profètica dels temps nous», als quals correspon el deure de fer un heroic sacrifici de redempció «ofert a una humanitat indigna en l'esperança de l'adveniment d'una humanitat millor». Com que el sacrifici consisteix en la rebel·lió, l'autor, parlant a la primera persona del plural, se sent identificat amb el llarg estol dels «rebels passats i futurs»: els cristians a la Roma de Domicià, els mazzinians a la Itàlia del Risorgimento, els separatistes a les colònies americanes. No ens ha de sorprendre —continua— el satanisme de molts savis i poetes, car els primers «escorcollen amb esguard atrevit les forces ocultes i demoníiques» i els segons «alcancen un cert poder de taumatúrgia o d'endevinació, als ulls del poble, per l'enginy nadiu de la mètrica, pel do del ritme, que sembla a les multituds una potència estranya». El Faust goethià havia encetat una època pròdiga en «aquella exacerbació de l'esperit de revolta, que bé pot anomenar-se satanisme» i que donà, entre d'altres fruits, «els bandejats en Schiller; els *outlaws* en Walter Scott; els corsaris, fratricides, incestuosos i orgíacs, en Byron; les cortesanes en Musset; els miserables de tota espècie en Víctor Hugo; Satan mateix en Baudelaire i en Carducci».<sup>1</sup>

La moda satànica ofereix a Alomar, doncs, una religió que té l'avantatge de ser no sols no oficial, sinó antioficial. La identificació de satanisme amb rebel·lió coincideix amb Carducci (*A Satana*, 156, 194); no, en canvi, la dimensió religiosa de la temàtica. A l'himne carduccià Satanàs és emparentat amb les divinitats olímpiques i simbolitza —sobretot— la raó i la matèria. Certament, el símbol triat és l'Anticrist, però es limita a això i a algun vers escadusser (157, 167, 197-198) l'ús del codi cristià en clau anticristiana, tan característic d'altres escriptors satànics i ben poc definidor del de Valdicastello, en la producció del qual ni tan sols la mateixa figura de Satanàs no presenta altres recurrències destacables. Més a prop d'aquells altres escriptors es mou Alomar, la filosofia del qual, tot i que menys vistosament que la de Ruiz, no deixa de tenir un fort component irracionalista. *El mite de l'Antidéu*, prosa literària publicada a «L'Esquella de la Torratxa» el 16 d'agost del 1907,<sup>2</sup> citada per Joan Estelrich a la seva *Bibliografia Carducciana*,<sup>3</sup> ben poc té de l'himne *A Satana*: relectura del passatge neotestamentari de les temptacions del desert a la llum del mite fàustic, el pacte amb el Diable permet en aquest cas a l'Home d'accedir a l'exuberant verger paradisiàc en què el diable transforma un abisme fins llavors infernal i monstruós. No hi falten, aquí i en la producció poètica, tocs de tremendisme i de voluptuositat, però en general, i més en l'Alomar periodista i assagista, no hi preval el gust pel mal, per l'esplín i pel vici en si mateixos, sinó l'esperit del regeneracionisme, i per aquest costat es reapropa a Carducci. Ens ho diu ell mateix en aquest article escrit el 6 d'abril del 1908 amb motiu del centenari d'*Espronceda*:

Encara un altre centenari: el d'Espronceda. Quan el rellotge va marcar-lo, no sentíreu, vosaltres els joves, una vibració també en el cristall de la vostra copa? Espronceda és, en resum, la joventut nodrida en el romanticisme pessimista. Una sola cosa l'uneix encara al meu esperit: la rebel·lió. Una altra cosa sobretot, l'en separa i allunya: el sentiment plebeu de la poesia.

Però aqueixa rebel·lió que l'ajunta als nostres ;com és diferent de la rebel·lió actual que ens anima! El seu cant al vici, a l'orgia, al botxí, al pirata, al cossac, a la prostituta, al mal vi, la invocació eterna a l'*ataud*, eren apòstrofes al mal amb plena consciència que era mal. Eren recursos negatius, de *desesperació*; eren odes a un Satan negre, a un infern tenebrós, en un suïcidi d'ànima, ja que no d'ànima i cos, com el de Werther o el de Larra. Era l'eterna negror tradicional de la manera catòlica espanyola, resolent-se en revolució com ahir s'era resolta en orde. Espronceda és un Don Juan poeta, amic, com el Don Juan clàssic, de l'orgia de *mesón* i la carícia de Tisbea. [...]

Teniu: Espronceda és una branca en l'arbre de la poesia del Mal, qui donà flors a en Baudelaire. És una estrofa en les lletanies satàniques d'aquest poeta, nascut d'un catolicisme negatiu i desconfiat. (No és així, amic Robin?) Avui, *el vell Espronceda*, ja sona estrany per a nosaltres, qui vivim en Carducci.

<sup>1</sup> *El futurisme i altres assaigs*, citat, pp. 26-28.

<sup>2</sup> Any 29, núm. 1494, pp. 534-535.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 189.

És un dels lliuraments de la columna *Sportula* que sortí a «El Poble Català» entre el 1907 i el 1908,<sup>1</sup> signada amb el pseudònim satànic de Fòsfor, i una pàgina representativa no sols de les nombroses contribucions sobre satanisme que en aquella època ompliren el diari, sinó també dels nombrosos atacs que hi rebia el misticisme en tant que forma d'expressió de la tradició contra-reformista espanyola i d'una violència ancestral de flagel·lacions i conquestes. El mateix Fòsfor, el 17 de juny del 1909, refusava d'adherir-se a la Lliga del Bon Mot perquè hi veia al darrere una croada de la dreta religiosa contra la blasfèmia, dret de tot pensador i vella reacció contra les maneres inquisitorials, símptoma de persistència de la fe i expressió de virilitat:

La penalitat de la blasfèmia! ¿És que amb aqueixa penalitat no podria emparar-se un nou inquisitorialisme contra el pensament? ¿És que la poesia d'un Carducci, per exemple, o les *Blasphèmes* d'un Richepin, o tota la ciència sistemàticament blasfema, que té en la blasfèmia la seva raó i el seu fi, podrien ser respectades? ¿És que la gran majoria dels pensadors moderns no profereixen cada dia, al llevar-se, com acte de fe un renec per principis? ¿És que jo mateix podria parlar i escriure? ¿És que en el fons de tot rebel·lionisme no s'hi veuria una blasfèmia, eco del *non serviam*?<sup>2</sup>

Semblantment a Diego Ruiz, també Alomar —tot i que en el seu cas cap detall del seu físic o del seu aspecte no hi ajudava— va ser revestit, per les seves idees, i sobretot per part dels seus contemporanis mallorquins, d'una certa aurèola satànica. Sempre s'ha explicat que les senyores devotes, si topaven amb ell pel carrer, se senyaven, i ell mateix confessava amb una barreja d'ironia i de tristot: «Si parlau de mi amb gent de Palma, moltes persones us diran que jo sóc en Barrufet, és a dir, una encarnació del dimoni [...] La meua presència, no us ha fet arribar al nas una certa olor de sofre cremat?».<sup>3</sup> Acusacions d'aquest tipus rebia d'«El Correo de Mallorca» i sobretot de «L'Aurora», escrites o inspirades per Antoni M. Alcover, que va girar el satanisme alomarià contra el mateix Alomar, fent-ne una lectura i una instrumentalització tan catequístiques com —cal dir-ho— alguns dels escrits satànics del Barrufet en qüestió, potser una mica més elaborats, però no gaire distants d'aquell infern de Pastorets, plàstic fins al ridícul, que en aquella època era tan habitual a la premsa catòlica: només cal representar-se la bestialitat monstruosa que assumeix el «caos» als paràgrafs inicials d'*El mite de l'Antidéu*.

La virulenta enemistat entre Alcover i Fòsfor, airejada a totes les tribunes públiques, va perjudicar sobretot el segon, si més no a Mallorca, on va quedar força aïllat i va ser blanc de tota mena de dards, als quals contestà amb fiblades no menys enverinades. Antoni Serra, que ha estudiat amb detall aquelles picabaralles, cita un retall de premsa amb què el 1919 la dreta mallorquina va mobilitzar-se —amb èxit— contra l'assignació a Alomar, per part de la Diputació Provincial, de l'encàrrec de redactar una història de les Illes: l'autor del pamflet es pregunta què en serà de «la historia de nuestra isla, tan profundamente católica, en manos de tal autor», és a dir, d'un autor tan «radicalmente hostil» al catolicisme, «hasta el punto de haberse declarado apologista de la blasfemia y del satanismo».<sup>4</sup> Les cartes que s'intercanvien Miquel Ferrà i Maria Antònia Salvà en tenir notícia de la mort d'Alomar, per posar un altre exemple, utilitzen un to de condescendència i de commiseració explícitament catòliques.<sup>5</sup> Costa i Llobera, el 4 de gener del 1910, felicitava per correspondència el Pare Ignasi Casanovas per unes conferències que havia pronunciat sobre la Setmana Tràgica, potencialment utilíssimes —argumentava— per als «intel·lectuals qui tanquen els ulls a la llum catòlica» i per al «jovent incaut atret tal vegada per allò de les *pulsacions del temps, lo arbitrari*, etc., ja que no pel *futurisme* satànic». I per posar un exemple, Costa recordava com Alomar, anys enrere, havia presumit davant d'ell de no haver llegit *La tradició catalana* de Torras i Bages.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Els articles de Gabriel Alomar a «El Poble Català» han estat aplegats als volums II i III de les *Obres Completes: El futurisme. Articles d'El Poble Català (1904-1906)* i *Sportula. Articles d'El Poble Català (1907-1908)*, tots dos a cura de Pere Rosselló Torrents, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 2000.

<sup>2</sup> *L'Apologia del Bon Mot*.

<sup>3</sup> Citat per Antoni Serra, *Gabriel Alomar (l'honestat difícil)*, citat, p. 62.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>5</sup> Miquel Gayà Sitjar, *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*, citat, p. 224 (carta de l'11 de setembre del 1941), i *Epistolari de Maria Antònia Salvà a Miquel Ferrà*, citat, p. 261 (carta del 15 d'agost del 1941).

<sup>6</sup> Ignasi Casanovas S.I., *Relíquies literàries*, a cura de Miquel Batllori, Barcelona, Editorial Balmes, 1960, pp. 45-46.

El 1911 va sortir l'únic recull de l'Alomar poeta, una activitat anul·lada posteriorment per la de l'Alomar publicista, polític i diplomàtic. No sabem quina impressió va fer a Costa *La columna de foc*,<sup>1</sup> un llibre que alterna el vitalisme amb el decadentisme i que, en aquest segon vessant (deliquescències, martiris i suplicis de flors, boscs a la manera d'Huysmans, jardins modernistes, voluptuositat), no li podia agradar. Tampoc no li havia de fer gaire gràcia la recurrència del tema de la sang<sup>2</sup> i en general les tonalitats fortes de la ploma alomariana. I tanmateix, es tracta d'una poesia amb una forta vocació metafísica, on són recurrents els termes «místic», «incògnit», «desconegut», «infinit»; on es fan incursions en coves i fondals,<sup>3</sup> a la recerca «dels déus desconeguts, que nien / en el fons de les mortes aparències»; on la transfiguració de la natura i el ressorgiment de la mitologia han de servir per a la «funesta / revelació secreta de la vida».<sup>4</sup> La diferència rau en la falta de la confiança cristiana que donava a la recerca de l'autor de les *Horacianes* la placidesa apol·línica, aquí substituïda per una natura que adopta formes crispades i terrorífiques, per un aparat classicista de tons dionisiacs i per uns híbrids cristianoclassics que permeten —per exemple— d'apostrofar les divinitats olímpiques segons un patró de pregària litúrgica.<sup>5</sup> Tant en la recerca en si mateixa com en el seu desenvolupament, doncs, ben poc carduccianisme: Alomar no es conforma amb la fruïció hedonista del món visible i investiga un enllà realment desconegut i inquietant. És, a més a més, no iconoclasta i caòtic com Diego Ruiz, però sí un autor oscil·lant que viu a consciència i amb patiment les seves contradiccions, en la prosa i en la poesia, on un mateix text pot barrejar refinament i virilitat, *sofrosine* i rauxa o martiri, llenguatge cristià i pagà, segons una interacció entre els extrems que ja pertany al simbolisme.

Predisposats per l'espessa presència carducciana als articles i als assaigs, els crítics han esmentat sovint el poeta italià a propòsit de *La columna de foc*: tant en els treballs més específics com en els més divulgatius, tant en els que s'han fet a Mallorca com al Principat, des de les sistematitzacions històriques del Modernisme dels anys setanta fins avui,<sup>6</sup> ningú no s'oblida de Carducci, sobreposant-lo o contraposant-lo gairebé sempre al parnassianisme i —segons quin crític— a altres possibles influències: D'Annunzio, Nietzsche, Baudelaire, els grecs i els llatins, Horaci, Costa i Llobera. La majoria de les contribucions, però, no passen de generalitats: classicisme, mediterraneisme, retòrica marmòria, vitalisme, impersonalitat, mètrica llatinitzant. Marfany és el qui més concreta: de Carducci provenen, en Alomar, «el messianisme revolucionari, el republicanisme catonà i l'ateisme vestit de robes paganes».<sup>7</sup> Però això val sobretot, precisament, per a l'Alomar articulista o assagista. La realitat és que el poemari no ofereix gaires petges carduccianes. Mètricament, les nombroses composicions no rimades es limiten a assajar l'estrofa sàfica,<sup>8</sup> la de la Torre<sup>9</sup> o els hendecasil·labs lliures,<sup>10</sup> i l'ús d'esdrúixols és tan sols ocasional. El

<sup>1</sup> Gabriel Alomar, *La columna de foc*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1973<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 41-42, 44, 47.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 46, 72-78.

<sup>4</sup> *Floralia*, vv. 26-27 i 46-47 (*ibid.*, p. 80).

<sup>5</sup> *Càntic secular* (*ibid.*, pp. 98-101).

<sup>6</sup> Antoni-Lluc Ferrer, *Introducció a El futurisme i altres assaigs*, citat, p. 11; Joan-Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, citat, pp. 254 i 257; Giuseppe E. Sansone, *Gabriel Alomar i el futurisme italià*, dins *Actes del Quart Col·loqui Internacional de la Llengua i Literatura Catalanes*, Basilea, 22-27/03/1976, edició a cura de Germà Colon, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, pp. 445-446; Biel Mesquida, *Mallorquins a Barcelona*, citat, p. 37; Josep M. Llompарт, *La poesia de Gabriel Alomar*, dins Id., *Retòrica i poètica*, citat, vol. I, pp. 137, 142, 145, o *Els nostres escriptors*, citat, pp. 195-196; Joaquim Marco, *El modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona, El Punt / Edhasa, 1983, p. 61; Antoni Serra, *Gabriel Alomar (l'honestat difícil)*, citat, pp. 40-41; Jordi Castellanos, *L'escola mallorquina*, citat, pp. 373-377, i *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62, 1997, p. 70; Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Empúries, 1989, p. 56; Margalida Pons, «*La columna de foc*» (*La solitud de Gabriel Alomar*), dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura catalanes XXIII*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 180-183, 184, 186.

<sup>7</sup> *Aspectes del Modernisme*, citat, p. 257.

<sup>8</sup> *Horaciana, Colom a les Índies, Llosa votiva, A Venus, A un jove esclau, Càntic secular* (*La columna de foc*, citat, pp. 21-22, 30, 64, 97, 97, 98-101).

<sup>9</sup> *Doble poesia, La Costa Brava, Les coves verges, A la senyoreta Rosa Morgades, Brindis* (*ibid.*, pp. 25-27, 72-76, 77-78, 105-108, 115-118).

<sup>10</sup> *La selva animada i Floralía* (*ibid.*, pp. 67-71 i 79-90).

voltatge retòric no augmenta respecte a un Costa o un Alcover si exceptuem les dosis més abundants de cultura antiga, no específicament emparentable —però— amb la mitologia utilitzada per Carducci. Alguns poemes metamètrics<sup>1</sup> i alguna al·legòrica navegació sota la tempesta<sup>2</sup> poden convidar a buscar paral·lelismes tampoc no gaire marcats. Les nombroses modulacions de la temàtica de la visió van des d'una cruesa afí als sonets sisè i setè de *Ça ira* fins a la *sofrosine* de la *Visione* i de la *Fantasia* tan influents en àmbit mallorquí, però també aquí, més enllà d'uns vincles genèrics compartits per altres models, pocs punts de contacte intertextual es poden proposar: «Vagava el teu ensomni sobre l'ona del dia»,<sup>3</sup> «l'ànima oberta a la visió magnífica»,<sup>4</sup> «Flamejaran al sol tos monuments marmoris, [...] ombres d'un somni divinal...»<sup>5</sup> Sona carduccià, en efecte, el pol de la lluminositat i la serenitat («de les antigues edats d'or serenes / un reconfort arriba...»),<sup>6</sup> gairebé sempre objecte d'interferències, però, procedents de camps semàntics antagònics, del llenguatge cristià o de l'exuberància i el melodramatisme dannunzians. Per la seva part, la poesia política, fora d'*El cant de les turbes*, abraçaria, com a màxim, els textos que configuren la utopia de la Ciutat futura.<sup>7</sup> Ja el poema que en el recull segueix el cant revolucionari, dedicat a la reina dels Jocs Florals de Rubí on el cant en qüestió havia estat premiat, *A la senyoreta Rosa Morgades*,<sup>8</sup> s'allunya de la temàtica civil per explotar segons el gust modernista els contrastos suggerits per *Gemono i rivi e mormorano i venti...*: «Rodaven testes de lilials regines, / i entre les ires de la fera Poble / carns adorables de princeses rosses / eren de mort segades» (13-16); contrastos que ara són traslladats a la festa on el poema va ser llegit i a la persona que la va presidir: «la florida festa» *versus* «la sanguinosa estrofa» (1-2), la suavitat i la delicadesa de Rosa Morgades *versus* la «rancúnia» i la «fúria» del rapsoda (23-28), la «femenil delícia» *versus* «la mascle visió d'oprobri» (30-31).

Al pol de la *sofrosine* i de la *suavitas*, el poema carduccià que si més no en dues ocasions esmenta Alomar és *Il bove*, totes dues el 1908. El 29 de maig la *Sportula*, titulada *Escrit durant la darrera «corrida de toros»*, comença rebentant *Sangre y arena*, la darrera novel·la de Blasco Ibáñez, testimoni d'un valencianisme exterior, colorista, epidèrmic, i acaba carregant contra la «corrida», símbol de «les crueltats hispàniques» i «les inútils bravuconeries». No és la plebs la que hi va, és la vella aristocràcia; a l'operari li agrada més llegir. Som, com es pot veure, a les antípodes de la bel·licositat del *Ça ira*:

el primer brau és sortit a la claror. Surt pausadament, majestuós, els ulls absorts de l'insòlit espectacle... I després... després jo penso que ell és l'única figura de gran i noble majestat que allí dins destrio. I, per a consolar-me de l'afany de brutalitats que al davant meu es desencadena, de l'afany de llum intensa que frueix en la sang la carícia visual d'una nota roja, forta i desvaneixedora com un espume d'amor, jo transfiguro la bèstia humil que trota damunt les pròpies entranyes, en els cavalls de les quadrigues d'uns Jocs hel·lènics; i transfiguro el brau agònic, capolat d'espases i banderilles, en el *Bove* dolçíssim de Carducci, familiar com el del Zodiàc; en els braus pacífics de la juntura pastoral, des de Potter a Brascassat —i a Rosa Bonheur...

Però la referència més interessant la trobem al cap d'uns quants mesos, a la cèlebre conferència *De poetització*, publicada per «El Poble Català» els dies 16, 17, 19 i 20 d'octubre. Per «poetització» entén Alomar el do de sotmetre l'objecte contemplat, en si mateix prosaic, a un procés de transformació i de perfeccionament que l'anima, el depuri i el sublimi: el poeta «insufla sobre les coses l'hàlit evocant», n'hi ha prou que les «toqui amb la vareta» perquè es transfigurin. Al mateix procés és sotmès l'instrument: «Sobre la paraula, objectivament inexpressiva, pobre instrument que no basta a revelar les visions internes, la subjectivitat d'un esperit hi afegeix tota la insondable fondària, tot el llunyedat sens terme de la poesia.» El poeta fa religió, vidència, perquè en la seva obra conflueixen una tradició passada i una cultura futura, la cultura futura dels lectors i

<sup>1</sup> *Les quatre presentalles del meu sonet i Estrofa al vent* (*ibid.*, pp. 52 i 56).

<sup>2</sup> *Ressorgiment*, vv. 72-78 (*ibid.*, p. 36).

<sup>3</sup> *La dona i la ciutat*, v. 3 (*ibid.*, p. 53).

<sup>4</sup> *A la senyoreta Rosa Morgades*, v. 66 (*ibid.*, p. 108).

<sup>5</sup> *A la Ciutat futura*, vv. 121-123 (*ibid.*, p. 113).

<sup>6</sup> *La costa brava*, vv. 79-80 (*ibid.*, p. 75).

<sup>7</sup> Sobretot *A la Ciutat futura i Brindis* (*ibid.*, pp. 109-117).

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 105-108.

exegetes que des del culte envers la seva paraula n'extrauran significacions secretes que ell mai no hauria sospitat. Els procediments mitjançant els quals fa religió són dos: la «imaginificència», que «instaura sobre l'altar del vers la imatge palpitant d'un ídol», i la «ideificència», que «concentra en un vers la profunditat de les essències inexpressables». Exemples del primer són el dantesc «*La bocca mi baciò tutto tremante...*», un vers del *Booz endormi* de Victor Hugo i l'onzè del sonet *Il bove*:

Escolteu ara; és Carducci: «*Il mugghio nel sereno aer si perde...*» En quines ones de so ha après el poeta la consonància esotèrica d'aquest ritme amb el ritme intern de la percepció nostra i amb el ritme del bruel perdent-se en la divinitat del crepuscle? És música d'ultracel, que sona per a nosaltres; i nosaltres, humilment, adorem...<sup>1</sup>

El llenguatge sempre molt literari de l'assagística del mallorquí es tensa especialment en aquest text, com si es volgués fer tan fugisser i enigmàtic com ho és la poesia segons el concepte que s'hi elabora. Tot i que es faci difícil, doncs, aferrar del tot les tesis de la «poetització» alomariana, és indiscutible que, en la seva matriu òrfica i religiosa, està ancipitant les que seran, descarregades de retòrica, les grans poètiques postsimbolistes del segle XX, que en general renunciaran a la 'poesia civil' i buscaran la 'poesia pura', a la qual donaran un valor d'epifania esotèrica basada fonamentalment en això que Alomar anomena «màgia de suggestió», és a dir, en una potenciació del vessant suggeridor i al·lusiú del llenguatge, que l'obrirà més que mai a una multiplicitat de lectures. *Il bove* no és poesia pura, però Alomar en tria un vers que, aïllat, permet de ser llegit metapoèticament com un instant màgic de poesia pura. El vers té una música (la del decasil·lab) i diu una música (el bruel); en realitat totes dues són una sola música que «es perd» en la insondable llunyania, dins i fora del poema, endins del poeta i endins de nosaltres, en una metafísica exterior i interior que anys a venir acabarà essent identificada amb el silenci o amb el no-res.

El crític es concedeix aquí un ampli marge de llibertat a l'hora de llegir el text, però a nosaltres ens correspon, d'acord amb Gadamer i Jauss, col·locar la seva lectura dins la successió d'interpretacions que dibuixarien el conjunt de la seva recepció, i el 'bou' d'Alomar ens porta a un estadi diferent respecte al 'bou' tal com segurament el volia o el llegia Carducci. Que el poema sigui especialment suggestiu i susceptible de lectures variades explicaria el seu èxit, tant si considerem que aquesta qualitat li és intrínseca com que la hi han atorgada els lectors, els crítics i els traductors. El context del poema i la producció carducciana en general són estranys, però, als termes «esotèrica», «ultracel», «adorem» que aquí són utilitzats per a comentar-lo i per a donar a la suggestivitat una dimensió transcendent. Alomar agafa l'únic vers que pot trencar l'espacialitat tancada i visible del poema, el que conté el «si perde», i en la paràfrasi el complement locatiu que li afegeix no és «nel sereno aer», sinó «en la divinitat del crepuscle». El mot «divinitat» recull el «divino» del vers final del sonet italià («il divino del pian silenzio verde»), amb la diferència que els termes «esotèrica» i «ultracel» en mediatitzen el sentit. El «crepuscle» és de collita alomariana: el sonet de referència no situa l'escena en cap moment concret del dia ni ens informa sobre l'estat del cel. Certament, l'espectacle de la posta de sol és molt del grat de Carducci; aquí, però, queda relacionat insensiblement amb «ultracel» i, tractant-se del final del dia, reforça el 'perdre's', és a dir, la suggestió d'un enllà i d'aquella «llunyedat sense terme» que la poesia confereix a la paraula i que es fa més ostensible en les versions del motiu de l'espacialitat del so localitzables dins la poesia alomariana: «La teva copa ostenta l'esveltesa dels lliris. [...] Son crestell, quan ressona, sobre el matis d'un iris, / per celestials llunyàries difon la vibració»;<sup>2</sup> «Jo escric al vent aqueixa estrofa alada / per a que el vent la porti cel enllà [...] Entre els hiverns, quan vibri la ventada, / el meu vers per l'espai ressonarà, / i sobre els homes sa brunzent tonada / durà el so d'un incògnit oceà. [...] I eternalment la maternal Natura / l'espargirà per la infinita altura / quan el meu nom, obscur, serà extingit»;<sup>3</sup> «¿No era al ritme dels cors aconsonats / i al bullir de les dobles voluptats / que al lluny,

<sup>1</sup> Cf. *El futurisme i altres assaigs*, citat, pp. 98-101.

<sup>2</sup> *Consumació*, vv. 1 i 3-4 (*La columna de foc*, citat, p. 51).

<sup>3</sup> *Estrofa al vent*, vv. 1-2, 5-8, 12-14 (*ibid.*, p. 56).

sonora, la cançó passava?»;<sup>1</sup> «I en el mirall dels gorgs quiets, puríssims, / banyen la forma de la verge clàssica / i una remor de clapoteig aixequen / que es perd al lluny, sonora...»;<sup>2</sup> «Dia de llum... En la florida festa / sonava al vent la sanguinosa estrofa, / i difonent-se, retrunyia l'eco / com a remors de turba».<sup>3</sup> Sovintegen, a *La columna de foc*, més que en cap altre poemari català de l'època, els verbs «espondir», «espargir», «escampar», «difondre» i els reflexius corresponents, però algunes de les mostres que n'acabem d'oferir revelen que aquest camp semàntic tan carduccià és importat no tant amb la intenció carducciana d'abastar l'espai com amb la de trobar un altre espai, en sintonia —doncs— amb el gruix de la recepció mallorquina de l'escriptor italià. En la resta de poetes mallorquins aquell altre espai era cristià, en Alomar és el territori místic de la poesia, però tants els uns com l'altre són assetjats per la temptació d'ultrapassar el límit del món visible en el qual Carducci encabia la seva percepció.

Un article titulat *Contemplació des de Fiesole* publicat a l'«Almanac de les Lletres» l'any 1924<sup>4</sup> confirma aquest interès per un Carducci espiritualitzat. Un record en primera persona d'una pujada a Fiesole posa en marxa, davant el plàcid paisatge franciscà i les ruïnes clàssiques, un viatge cap a la història, de la Florència pagana a la cristiana i a la moderna, viatge en el qual parada obligada és Dante:

I no planaves damunt la teva Florència, magne record de l'Alighieri? [...] cap forma de l'amor carnal es sobreposa a la visió de Fiesole, an aquesta hora en què el sol descendeix com a prosternant-se, i la campana es prepara a recordar el tema predilecte de l'Angèlic, repetint les paraules de l'Anunciació, ungides per la mateixa pietat amb què les modulà Carducci davant l'església de Polenta, *dove pregò Dante*.

El poema al qual fa referència Alomar és *La chiesa di Polenta*, de *Rime e ritmi*, però la cita «dove pregò Dante» no prové exactament del poema, sinó de la nota que li posà Carducci explicant les discussions que entre els polítics va provocar el mal estat de l'església de San Donato in Polenta, a la província de Forlì, església que segons la llegenda havien visitat Dante i Francesca da Rimini. Carducci alaba l'actitud d'un republicà que va replicar als seus coreligionaris poc disposats a destinar fons públics a la recuperació d'esglésies: «Quale italiano non vorrà conservata e onorata una chiesa dove Dante pregò?»<sup>5</sup> Ell mateix, si escrigué el poema, va ser per adherir-se a la iniciativa: el 'jo' visita l'indret, i imagina el moment en què hi va ser Dante («L'alta / fronte che Dio mirò da presso», 25-26), llavors fa un llarg excurs per l'època violenta de les invasions bàrbares abans d'acabar demanant a la «rinnovellata itala gente» que li torni a l'església la campana perquè pugui tocar aquell avemaria que s'escampa pels camps a l'hora del crepuscle (va ser aquest crepuscle el que es va esquitllar en el comentari alomarià sobre *Il bove*?) i que suscita en els ànims una sensació lleugera de pau, de repòs i de tristor. L'excurs històric d'Alomar, passant per alt violències bàrbares, es desplaça de les divinitats de la natura clàssiques al panteisme franciscà i, en arribar a Dante, trasllada a Fiesole el final del poema carduccià (vv. 105-128).<sup>6</sup> Concentra l'èxtasi paisatgístic en aquest so de campana al crepuscle, i —encara que no ho digui— en la seva propagació, la qual és ben present en els versos italians, on, com en *Il bove*, el so té uns ressons interiors en el qui escolta, i fins i tot és transfigurat en una melodia «invisibil» de flautes que transporta esperits de tots els temps. Som davant del Carducci més reverent amb la litúrgia i, si es vol, en efecte, del més espiritualista, però no deixa de ser un Carducci de sensacions i percepcions, que fa un ús fonamentalment estètic i emocional —com és habitual en ell— del cristianisme, sense entrar en les veritats de fe. Alomar, en canvi, reforça, com en el seu text sobre el 'bou', el llenguatge religiós: si Carducci repeteix «Ave Maria» per a fer ressaltar el significat i allò que suggereix, el mallorquí n'identifica el significat («el tema predilecte de l'Angèlic», «les paraules de

<sup>1</sup> *La cançó evocadora*, vv. 12-14 (*ibid.*, p. 57).

<sup>2</sup> *Les coves verges*, vv. 21-24 (*ibid.*, p. 78).

<sup>3</sup> *A la senyoreta Rosa Morgades*, vv. 1-4 (*ibid.*, p. 105).

<sup>4</sup> Pp. 74-79. Una altra referència alomariana a Carducci dins la mateixa revista la localitzem l'any 1927, en la necrologia escrita per a Joan Alcover; és l'única que presenta possibles zones d'ombra: cf. *supra*, p. 122n.

<sup>5</sup> *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, citat, p. 1034.

<sup>6</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 343.



l'Anunciació)), fa que el sol es prosterni i troba les estrofes de Carducci «ungides per la [...] pietat», un terme ambigu l'accepció cristiana del qual compta amb el suport de tot el context (com abans remarcàvem en el cas del mot «divinitat»). Alomar clourà la prosa amb una «visió pròpiament naturalista [...] independent de tota ulterioritat», però fins aquí s'ha ocupat de les altres visions, les visions religioses divinitzadores de la natura, per a una de les quals —no pas per a la naturalista, però tampoc per a l'olímpica— ha utilitzat i retocat un determinat Carducci que segurament els lectors no es devien esperar en aquell paper. Per bé que el crític mallorquí no els subministrava prou elements per a superar llur desconcert, fragments com aquest contribuïen a matisar una imatge massa simplista tant del poeta italià com del mallorquí, supeditant —inevitablement— la recepció del primer a la perspectiva espiritualitzadora del segon.

### 3.3. VÍCTOR OLIVA

Ja el 16 de desembre del 1905, la secció *Noves i ecos* d'«El Poble Català» es feia ressò de la candidatura de Carducci al Nobel, de moment encara no triomfadora:

Premis Nobel.—El Storting noruec i les acadèmies sueques acordaren diumenge els llaurers d'un d'aquests premis. [...] Dels tres premis instituïts per Nobel, un està destinat a recompensar els pacifistes, l'altre els literats i l'altre els savis, però sempre el segon ha sigut el més disputat. [...] Aquest any per al mateix premi hi havia dos candidats: un, el toscà Josep Carducci, del qui la reina Margarida d'Itàlia acaba d'adquirir la seva casa de Florència i quines obres principals, *A Satanàs* i les *Odes bàrbares*, poden igualar-se a lo millor dels contemporanis italians. L'altre candidat era l'Enric Sienkiewicz, l'autor del popular *Quo Vadis?* i de *Pel ferro i pel foc*, escriptor profund i patriota polac admirable [...] El jurat, després de bon debat, ha concedit el premi an en Sienkiewicz, de quin triomf podem felicitar-nos-en els nacionalistes de tots els pobles.

Carducci el guanyarà l'any següent, el 1906, cosa que «El Poble Català» farà saber, a la columna «Informació de l'estranger», al darrer dels quatre fulls de què es compon el diari, el dia 13 de novembre: *En Carducci premiat*.<sup>1</sup> Una notícia tan breu no podia satisfer, és clar, les expectatives dels lectors, que van haver d'esperar fins al 24 de desembre per tenir un retrat complet del guardonat: el llarg article *Giosuè Carducci* de Víctor Oliva, alhora semblança biogràfica, valoració crítica i mostra de traduccions. Del seu autor, vilanoví, en tenim poques dades. A banda de la novel·la *Eros-Christ* publicada el 1908,<sup>2</sup> signà, en el decurs dels anys, articles —sovint propers a la prosa poètica— per a mitjans tan allunyats com «Espanya Contemporànea», «La Catalunya», «Revista de Catalunya», «La Paraula Cristiana», però les seves col·laboracions només es devien fer assídues a les pàgines de «Joventut». *La nit solsticial*, publicat el 7 de desembre del 1905,<sup>3</sup> passa revista a l'actualitat literària italiana amb motiu d'una nit que havien passat conversant sobre literatura, entre perfums de jardí i «enyorances infinites», l'articulista i el seu amic italià Carlo Boselli, que en aquella època s'estava a Vilanova.<sup>4</sup> Poques paraules són dedicades a Carducci, Stecchetti i D'Annunzio, «mestres de fama mundial», perquè de seguida és encarada la «jove generació», la dels desconeguts —llavors i, molts d'ells, ara— Ugo Tarchetti, Giacinto Ricci-Signorini, Giuseppe Brunati, Marino Marin, les cites dels quals dibuixen, juntament amb les mateixes composicions de Boselli, un panorama de gustos pessimistes i necròfils en la línia del segon dels «mestres» esmentats. Encara que en algun moment sembla que Oliva s'esgarrifi davant la pèrdua de força de voluntat que expressen aquests malenconiosos i tètrics escriptors («Això ja no és lluitar») o que aspiri a «quintaessenciar la bellesa del sofriment, fins arribar a la serenitat», en conjunt es deixa encomanar —més o menys sincerament— per la complaença en la tristor indefinida. No fa paleses,

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 64.

<sup>2</sup> Barcelona, E. Domenech impressor, Biblioteca d'El Poble Català.

<sup>3</sup> «Joventut», núm. 304, pp. 777-780.

<sup>4</sup> Algunes informacions sobre Boselli aporta Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, 1996, p. 107n.

en realitat, unes conviccions poètiques gaire determinades. L'esment a Carducci el localitzem al tercer paràgraf:

El poeta [Boselli] em conta la seva juvenesa dolorosa i treballada, i em diu les seves preferències entre els mestres morts, Dant, Petrarca i Leopardi, [...] i entre els vius, el puríssim, esculptural Carducci, sens dubte el millor poeta italià d'avui en dia, fins en opinió dels qui en altre temps li feren gran guerra, enganyats per l'apassionada originalitat de son esperit o enemics de ses avançades idees polítiques.

Tot seguit Boselli recita el sonet de Dant *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io...*, i Oliva glossa, tot citant una frase de l'assaig *Delle rime di Dante* (cap. II):

No és estrany que Carducci el considerés com una de les obres mestres del Dant, com a un de sos millors poemes, i que digués que en aquest «vaghissimo sonetto» les quartetes «favellano e cantano e sognano e volano tutti a un tempo».

És evident, doncs, que, gràcies a Boselli i al material que aquest li podia facilitar,<sup>1</sup> Oliva estava molt ben informat, com va tornar a demostrar en l'article *Giosuè Carducci* d'«El Poble Català». Per raons que se'ns escapen, els fruits d'aquest italianisme tan prometedor no van ser, però, gaire abundosos, com tampoc no ho van ser els del catalanisme que tots dos amics van posar en marxa a la revista florentina «Nuova Rassegna di Letterature Moderne», en la qual van obrir una efímera secció dedicada a les lletres catalanes. El 6 de desembre del 1906, des de «Joventut», anuncien la iniciativa i fan una crida als escriptors a contribuir-hi amb articles, traduccions, informacions sobre llibres publicats o sobre activitats culturals, alhora que animen a fomentar les subscripcions.<sup>2</sup> La gentilesa de la revista italiana ofereix una oportunitat esplèndida no sols per a donar una projecció internacional a la literatura catalana, sinó també per a segellar amb Itàlia uns lligams que renovin el moment gloriós de la romanització. Darrer argument és la conveniència d'atenuar l'excessiva gal·lofília: «ens sembla hora que a la invasora influència francesa, sempre poc o molt morbosa i tocada de degeneració, oposem la ferma amistança amb una literatura qui s'avé més al geni de nostra raça». Oliva fa tot un exercici de retòrica en què se li escapa algun detall necròfil, com els ossos desenterrats per la rella que ajuda a produir les plantes apol·línies, però en general s'esforça a mantenir un to èpic i 'mascle' que té en comú, amb el carduccianisme i el costailloberisme, una visió idealitzada de la història militar, llegida en clau d'heroïcitat i força, però també de generositat i de producció de civilització:

Altrament, i a més a més, serà aquesta secció de la repetida revista de Florència una mena de perpètua estreta de mà amb l'àvia pàtria, que per tal hem de tenir la terra italiana, terra benaurada del sol, de l'harmonia i de la serenitat, en què encara avui la rella, al solcar-la per a fer-li produir els seus vins exquisits, la pau de les oliveres, l'ombra espessa de glòria dels llorers o l'or menjador dels blats, desenterra les ossades centenàries d'aquests legionaris germans dels qui plantaren a casa nostra l'àliga romana, amb les ales obertes en nobilíssim geste d'acolliment i amb els ulls fits en el sol; aquelles àligues qui volien abraçar a tots els barbres per a poder arribar a nomenar-los algun dia ciutadans romans, conferint-los l'honra suprema del compatriotisme amb genis com Virgili i Horaci, Ciceró i Terenci. I així com les verges ibèriques o ibero cèltiques, qui es crispaven en la vigorosa possessió dels invasors, commoses per la recordança de les ombres augustes d'Indíbil, de Mandoni, de Sertori, [*il·legible*] de les sangnoses flamejantes runes de Numància, saberen estimar als seus fills romans com a bones mares, així nosaltres, renets d'uns i altres, hem de saber tombar els ulls cap al geni qui ens acull en completa germanor.

Si el propòsit dels invasors és escampar arreu el llegat dels grans genis llatins, a la banda dels perdedors les verges ibèriques són alabades per la seva capacitat d'estimar els fills engendrats amb els romans, superant el dolor de la derrota i la nostàlgia dels seus mites. Fins i tot la violència sexual queda redimida, com en el *Preludio* de les *Odi barbare*, per la finalitat última, en aquest cas un acte fundacional que ara, amb l'oferiment de la «Nuova Rassegna», té l'ocasió de repetir-se, segons un perfecte paral·lelisme certament desproporcionat per a un simple intercanvi de col·laboracions entre revistes, però ben arrelat en la dinàmica de les renaixences i dels ressorgiments.

<sup>1</sup> En aquest cas és citat un article recent de Francesco Pastonchi al «Corriere della Sera».

<sup>2</sup> Víctor Oliva, *Catalunya a Itàlia!*, amb instruccions finals signades per Carlo Boselli, «Joventut», núm. 356, pp. 771-772.

La secció catalana de la revista florentina va ser profusament saludada i ressenyada per la premsa d'aquí al llarg de tota la primera meitat del 1907.<sup>1</sup> Dirigida i en bona part escrita per Oliva i sobretot per Boselli (seu de la «Redazione della Letteratura Catalana» és Vilanova i la Geltrú), va fer una ostentació decidida del carduccianisme català. Al darrer número del 1906 Oliva esbossa un panorama general *Della poesia catalana moderna* en què té un esment especial per a Costa i Llobera:

e soprattutto il famoso Miquel Costa y Llobera, sacerdote maiorchino, che per il genere di poesia s'accosta al gran Carducci, solo che non gli verrà mai in mente di scrivere un inno a Satana. I suoi migliori lavori sono *La deixa del geni grec* e le *Horacianes* di recente pubblicazione, nelle quali ultime ha introdotto felicissime imitazioni di metri latini. Splendide fra queste *A Horaci*, e quella *Als joves*, che riconforta e innalza lo spirito rinviogorendo le energie<sup>2</sup>

Des de la secció *Notizie* Carlo Boselli, al gener del 1907, informa: «Victor Oliva publica nel "Poble Català" un articolo su Giosuè Carducci, con buoni saggi di traduzioni di alcune odi del nostro maggior poeta vivente.»<sup>3</sup> I al número de febrer-març enumera en dos llargs paràgrafs els homenatges que la premsa catalana ha fet al poeta amb motiu de la seva mort.<sup>4</sup> Al tercer número de l'any, hi és reproduïda la versió d'*Il bove* de Montoliu, publicada anteriorment a «El Poble Català»<sup>5</sup> i presentada aquí en aquests termes: «Crediamo di far cosa grata ai lettori, pubblicando la letteraria e pur fedele versione catalana di questo conosciutissimo sonetto del Carducci (*Il Bove*), dovuta all' esimio traduttore della *Vita Nuova* dell' Alighieri.»<sup>6</sup> El sonet de *Ça ira* serà exclòs de les mostres de traduccions italianes de Zanné que inclourà el número de juliol-agost,<sup>7</sup> però al març del 1908 és publicat el sonet *Giosuè Carducci* de Prat i Gaballí.<sup>8</sup> A la secció de notícies, al mateix número, Carlo Boselli informa: «Il dott. Diego Ruiz ha degnamente commemorato il primo anniversario della morte di Carducci, in una splendida conferenza al Centro Nazionalista Repubblicano di Barcellona.»<sup>9</sup> Al juny d'aquest 1908 Boselli de primer ressenya *El temple obert* de Prat Gaballí tot remarcant-hi «l'influsso del Carducci e del D'Annunzio» i declarant-se contrari al segon; tot seguit es fa ressò del llibre que acaba de publicar Ruiz:

La «Biblioteca Popular de L'Avenç» ha pure pubblicato un interessante volume del filologo Diego Ruiz: *Del Poeta Civil y del Cavaller*, dove l'autore discorre anche —e in modo assai lusinghiero— del Carducci che fu suo maestro, e dell'Italia moderna in generale.<sup>10</sup>

Al número de juny, a *Libri ricevuti*, Boselli torna a esmentar *El temple obert*: «Chiude l'eletta raccolta il sonetto *Giosuè Carducci*, già da noi pubblicato nel N. 3 della N.R., e prima d'allora inedito.»<sup>11</sup>

Es produeix, doncs, un concentrat de carduccianisme afavorit per les dates, però també per la confluència, d'una banda, d'un poeta carduccià i antidannunzià compromès en la potenciació de les relacions entre la literatura catalana i la italiana, i, de l'altra, d'una cultura —la catalana— que

<sup>1</sup> Vegeu *Giudizi della stampa italiana ed estera su la Nuova Rassegna di Letterature Moderne*, Prato, 1907, una separata de la mateixa revista que a les pàgines 19-24 reproduceix fragments de «Joventut», «L'Avenç del Empordà», «El Poble Català», «La Veu de Catalunya», «Ilustració Catalana», «Estil», «Empori», «Costa de Ponent» (Vilanova i Geltrú) i «Cu-Cut».

<sup>2</sup> «Nuova Rassegna di Letterature Moderne», any IV, núm. 11-12, novembre-desembre 1906, p. 944.

<sup>3</sup> Any V, núm. 1, gener 1907, p. 67. El mateix Boselli tradueix, a pp. 61-62, *La font* i *Primavera*, de les *Poesies* de Costa i Llobera. Al número següent ressenyarà les *Poesies* i les *Horacianes*, sense referir-se a Carducci, però valorant les segones com una «meravigliosa opera di cesello e affermazione superba di latinità, in virili accenti eccitatori» (any V, núm. 2-3, febrer-març 1907, pp. 305-306).

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 123.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, pp. 279 i 281-283.

<sup>6</sup> Any V, núm. 4-5-6, abril-maig-juny 1907, p. 579.

<sup>7</sup> S'hi publiquen les de D'Annunzio, Graf i Camerana.

<sup>8</sup> Any VI, 1908, núm. 3, p. 399. Cf. *infra*, p. 261.

<sup>9</sup> *Notizie e commenti*, p. 400.

<sup>10</sup> Any VI, 1908, núm. 5, 707-708.

<sup>11</sup> Any VI, 1908, núm. VI, p. 845.

efectivament havia respost a la mort del poeta amb grans mostres de devoció esperonades per una efervescència política i intel·lectual en la qual el paper jugat per Carducci a Itàlia podia ser un model imitable. És curiós de remarcar que, en els números de la revista que hem comentat, mentre que la secció de literatura italiana és farcida de contribucions sobre el poeta de Valdicastello i en la d'altres literatures també s'hi espigolen alguns treballs, la de literatura espanyola l'esmenta només en dues 'notícies', negatives, sobre els assaigs de Diego Ruiz.<sup>1</sup>

Centrem-nos, però, en l'article que Víctor Oliva publicà la vigília de Nadal del 1906 a «El Poble Català».<sup>2</sup> Cal dir, d'una banda, que aquest *Giosuè Carducci* exhibeix una bona colla de signes d'immaduresa crítica: puerilitats, observacions escolars, anècdotes o digressions sobreres i esquerdes involuntàries en la cohesió valorativa. D'altra banda, però, demostra que, en efecte, Oliva estava informat i que, encara que potser en bona part repeteixi el que havia llegit a llibres de crítics italians, va adquirir un coneixement prou ampli de l'obra carducciana, car les composicions o els fragments que tradueix pertanyen tots a poemaris diferents: *Preludio d'Odi barbare*, *Virgilio de Rime nuove*, *La chiesa di Polenta de Rime e ritmi* i el *Prologo dels Giambi ed epodi*.<sup>3</sup> Reprodueix en italià l'incipit del sisè sonet del llibre I de *Juvenilia (Profonda, solitaria, immensa notte...)*, i fa referències a l'himne *A Satana*, als tres sonets *Omero* i a *Il bove de Rime nuove*, a l'oda bàrbara *Roma* i al penúltim poema de *Rime e ritmi*, *Presso una Certosa*.

Des de la primera frase, els termes «èmfasi», «lleoní», «voluntat» i «odi» situen el panegíric en el terreny de la *fortitudo*, un terreny que depassa els estrictes límits de la literatura: Carducci és, per a l'ànima col·lectiva, un «exemple de conducta» i un guia cap a la perfecció, comparable als genis que contribuïren «a la formació de les civilitzacions». D'aquesta manera Oliva dóna corda als conceptes de «llició moral» i «cívica» i d'«energia» que Ors s'havia limitat a posar sobre la taula en el seu article del 1905<sup>4</sup> i prepara, tot acostant l'homenatjat al messianisme i reconeixent-li un lideratge nacional, la fórmula del 'poeta civil' que desenvoluparan Ruiz i Alomar, entre d'altres.<sup>5</sup> El seu article forja, en definitiva, una anella fonamental en la cadena carducciana del diari.

La força lluitadora i la talla moral del personatge continuen ocupant el segon paràgraf: la seva «anomenada» és «èpica», i el motiu que no hagi arribat a tot arreu rau en el temperament del mateix poeta, «refractari a tota hipocresia i a tot jou», incloses les servituds de l'èxit. Tot i que no s'hi prestava, Oliva decora la biografia de Carducci amb colors veritablement heroics: ha estat i és una «vida de combat», en la relació difícil amb el pare, en els jocs bèl·lics infantils, en les disputes literàries provocades pel seu primer llibre de *Rime*, per l'himne satànic, per les *Odes bàrbares...* No són omesos l'acostament als Savoia i l'elogi de la reina, que reverteixen, però, en l'agonisme, arran dels atacs polítics que aquestes iniciatives costaren a l'escriptor. Són reiterades les famílies de paraules de 'força', de 'voluntat' i d' 'independència', que, amb la terminologia militar («lluites heroiques», «batalles», «arma», «arengues», «enemics») i la més genèricament agressiva («atrocinava», «malmetia») o de conflicte («imposicions i càstigs», «escandalitzaren», «cridòria d'anatemes i d'insults», «polèmica», «renyir», «protestes», «defensori», «disputa», «ires», «censures», «claudicació», «protestes») serveixen per a dibuixar una mena de tità imparable i insubornable en permanent conflicte amb la incomprensió de «tothom». No deixa de ser pintoresc que, comparant Carducci amb Cabanyes, l'articulista lamenti la «vida sedentària» del segon i hi trobi a faltar la «vida errant» del primer, o que, en els passatges sobre la infantesa, miri de compensar les hores d'estudi amb el vitalisme dels jocs.

Tres asteriscs separen el recorregut biogràfic d'una segona part dedicada a comentar els poemes que Oliva considera més destacables. Com a transició, i després de fer un esment fugisser de les *Horacianes* (publicades aquell mateix any), analitza les similituds entre el poeta italià i Manuel de Cabanyes. Són les úniques ratlles en què parla de classicisme, però no deixa de tornar-hi a repetir la idea del poeta al servei de l'«ànima nacional». D'altra banda, la cita metapoètica del

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 182.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 67-69.

<sup>3</sup> «Dove una torre ruinata so: / Là come lupo ne la notte solo / Io co 'l vento e co 'l mare ululerò», vv. 14-16.

<sup>4</sup> Cf. *infra*, pp. 334-335.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, pp. 182-183, 186, 197-198, 202.

cigne vilanoví proclama en la renúncia a la rima un esperit lliure, cosa que pot condicionar la lectura de les «llibertats poètiques» més avall referides a la complexitat retòrica i erudita d'ambdós escriptors, implícitament valorada com un signe de riquesa i de genialitat. Tinguem en compte, també, que més amunt Oliva ha traduït *Preludio* amb termes com «revolta» (7) i «opresos» (11), i que aquest poema secundava perfectament l'aplicació a un àmbit literari dels camps semàntics de la *fortitudo* i de la lluita, aplicació que ja feia efectiva la semblança biogràfica.

En el *Preludio*<sup>1</sup> d'Oliva es detecten almenys tres errors de lectura: al final del vers 6 segurament el traductor agafa «cori» en el sentit de 'cuori', i per això tradueix «pensa»; al vers 14 no entén «Mesconsi», que transforma en «moren»; i als versos 14-15 resol malament tota la frase «ride la marmorea fronte / al sole», perquè, pel que es pot deduir, llegeix no «fronte» sinó «fonte», qui sap si confós per una corrupció de l'edició italiana que feia servir. Tot plegat, però, es fa perdonar enmig d'una versió en el seu conjunt d'una eficàcia indiscutible, guiada per una convençuda aposta a favor de l'esperit provocador de l'original. En la filípica contra la «usada poesia», el camp semàntic de la mandra i la facilitat («Comoda», 2, i «Stendesi», 4) és debilitat a favor de termes morals («plebe ignoble» i «embrutida»). Es perd del tot, al vers 6, amb l'error de lectura, l'al·lusió a la dansa, i es fa més explícit el sentit metapoètic de la frase, no sols per la traducció de «cori» amb «pensa», sinó també de «plauso» amb «accent». Ja al vers 5 la personificació «vigile» cau a favor d'un terme més clarament vinculat a qüestions de poètica: «elàstica». Als versos 7-8 «se revolta / volent fugir-me» també potencia lleugerament el conflicte que ha de servir per a transmetre el gust agonístic per la dificultat i per l'esforç. Afegeixen ressonàncies civils a la lluita —ja ho hem dit— els mots finals «revolta» i «opresos». El poema original, de fet, és més aviat un elogi de l'opressió, o de la tensió entre opressió i resistència, però el «saltan compressi» (12) li dona a la primera un efecte alliberador, i és cap aquí que Oliva orienta el seu lector amb els paràgrafs anteriors i posteriors a la traducció (sobretot amb els versos de Cabanyes) i, dins la traducció, amb aquestes i altres solucions: «elàstica, vibranta» (5), «volent fugir-me» (8), «salvatge» (10).

L'oda desplega una al·legoria amorosa, d'un amor netament sexual, en què la «usada poesia» és representada com l'amant que es lliura fàcilment i la poesia defensada pel 'jo' com l'amant que oposa resistència. Mitjançant la nova adjectivació de la primera estrofa Oliva obre la porta, més que l'original, a una interpretació de la primera amant com una prostituta. A la tercera estrofa, s'estalvia circumloquis (salten directament els pits, no «i vezzi del fiorente petto») i potencia tot el camp semàntic de la corporalitat: «faune robust» per a «amator silvano», «son cos retorça la salvatge nimfa» per a «torcesi un'evia su 'l nevoso Adone».

A la darrera sàfica de l'original l'agressió sexual és atenuada per la descripció de la cabellera de la nimfa agredida, que fa culminar la violació —més o menys consentida— en una imatge de bellesa plena: els bons resultats de la lluita amb el vers. A la traducció els errors de comprensió relatius a «mesconsi» i «fronte», és a dir, el verb «moren» i l'entrada en joc d'una font, més aviat allunyen el text —aquesta vegada— del significat al·legòric i, dins el marc del significat real, introdueixen dos elements de filiació gairebé decadentista (l'aigua cau com els petons; els crits moren a la boca) contra el «marmorea» classicista del vers italià, que desapareix. D'aquesta manera, «al vent tremolen», tot i que com a vers aïllat tradueix perfectament «fremono a' venti», sona d'una manera força diferent en l'un i en l'altre poema. Ara, en el conjunt de la composició, contra la força sostinguda de Carducci (el «flosci» del vers 2 no és traduït literalment), se succeeixen força i debilitat, entusiasme i desmai, a la manera dels modernistes.

Les conclusions, doncs, són dues. D'una banda, pel que fa a la darrera estrofa, quan no entén l'original o es distreu Oliva s'allunya del classicisme o —si més no— s'allunya del classicisme carduccià per a acostar-se a un classicisme més verlainià. De l'altra, en general a tot el poema afluixa la corda de la dialèctica al·legòrica, de manera que a l'estrofa més clarament metaliterària, la segona, no manté el valor personificador de l'adjectiu «vigile» i a les altres, en canvi, es concentra més en les persones que no en el valor al·lusiu de l'escena que protagonitzen. Amb aquest interès

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 293.

per l'escena de la violació, la traducció —no cal dir-ho— mira més que no pas el text de Carducci cap a les 'flors del mal'. Els referents es barregen en la ploma del traductor, que es mostra més interessat en allò que els uneix que no pas en allò que els separa, i allò que els uneix és la rebel·lió —literària i extraliterària— contra els usos vigents, és el llenguatge i les escenes que atemptaven contra aquells usos. Als versos 2-3 «flosci» esdevé «gastat» i «palpiti» es transforma en «pasmé», solucions que confirmarien que Oliva es col·loca en una òrbita més avantguardista que no pas vitalista. El preocupa no tant la poesia decadent —a la qual acaba fent l'ullet—, o la sentimental, o la fàcil, com tot tipus de poesia gastada, empès sobretot per la voluntat de renovar, sorprendre i provocar, en el terreny poètic i en el terreny moral, com ja demostraven els termes «ignoble» i «embrutida» dels versos 2 i 4.

La segona part de l'article comença saltant de poema en poema amb observacions poc substancials, en les quals ja no actuen els camps semàntics que han vertebrat els paràgrafs precedents. Entre els textos traduïts, comentats o simplement esmentats, l'únic catalogable com a èpic és *Roma*, del qual tan sols se'n diu que és una oda «preciosa». Sorpren que Oliva es recordi del sonet *Profonda, solitaria, immensa notte...* i de *Presso una Certosa*, que no han suscitat mai —ni llavors ni ara, ni aquí ni a Itàlia— l'interès dels crítics. El sonet de *Juvenilia*, com *Virgilio*, ens porta la contemplació d'una nit en calma, que és percebuda, però, com una «bruta quiete» perquè no dona resposta —leopardianament— a les preguntes del 'jo' sobre el misteri de la natura i sobre la condició dels homes. A *Presso una Certosa* la caiguda d'una fulla a la tardor, vora un cementiri, seguida de la irrupció del sol matinal, empeny el poeta a demanar a Homer la llum de la poesia abans no li arribi la mort. A *La chiesa di Polenta* el 'jo' —recordem—<sup>1</sup> admira la pau d'un indret de passat tumultuós i, en reivindicar la restauració del campanar de l'església, enyora el so de l'avemaria i la sensació que produeix en els qui l'escolten. Excepte *Roma*, doncs, són tots quadres d'una natura plàcida, gaudida amb el característic sensisme carduccià, però matisada —en la majoria dels casos— per una certa inquietud existencial o fins i tot per un vel d'espiritualitat. Un Carducci, doncs, molt diferent del que governava la primera part de l'article, com si Oliva hagués fet un gir de timó per tal d'oferir una mostra més àmplia dels registres del poeta. Fet i fet, però, la mostra alternativa té prou homogeneïtat i deixa fora, doncs, molts altres Carduccis. Darrere el criteri de varietat, s'hi amaga un criteri de contraposició entre dues cares del poeta, una contraposició que ja anticipava el segon paràgraf de l'article («l'anomenada èpica que ara aureola sa malaltissa vellesa») i que es desenvoluparà a la cloenda: el lleó ja no és, ara, ni tan sols un cadell de llop; és un vell moribund digne de compassió. L'estranya insistència en el seu deteriorament físic, més enllà de denunciar l'injust retard d'un premi que ja no podrà ser fruit, desplega el gust decadentista per l'acostament de bellesa i lletjor, de força i decaïment. L'operació, que, a escala menor, ja es detecta a la versió de *Preludio*, regula, en realitat, l'estructura global de l'article (només cal que en comparem el primer i el darrer paràgrafs), i actua també en la tria dels textos i en el comentari que se'n fa, textos i comentari en què agafa un gran protagonisme la temàtica fúnebre i religiosa. Per al sonet de *Juvenilia* Oliva fa servir l'adjectiu «lapidària»; el sonet *Virgilio* conté el personatge de la mare que plora damunt la tomba del fill; el comentari de *Presso una Certosa* posa tot l'accent en la caducitat i en una «sensació [...] d'una altra vida» que només molt forçadament es pot atribuir al poema («E con fremito leggero / Par che passi un'anima», es diu a propòsit de la fulla que es desprèn, 3-4), i el de *La chiesa de Polenta*, a banda d'aturar-se diverses ratlles en la imatge del xiprer, deixa clar d'antuvi que el poema és la sol·licitud de restauració d'una església feta per un anticlerical, sense entrar a considerar els motius que l'anticlerical en qüestió podia tenir per a fer aquesta reclamació, és a dir, sense excloure els motius d'índole espiritual. Les estratègies de traducció de *Virgili* i de les estrofes inicials i finals de *La chiesa di Polenta* també en algun detall, com tot seguit veurem, reforcen aquestes línies temàtiques i interpretatives.

El sonet *Virgilio* segueix *Il bove* al recull *Rime nuove*. Elogi de la serenitat i de la calma vespertina, es trobaria entre aquelles composicions —no pas secundàries ni en nombre ni en qualitat— mitjançant les quals el Carducci heroic, bel·ligerant o filípic es concedeix una estona de

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 216.

pausa i de repòs: queda ben clar, en la mateixa lletra del text, que un dels valors que s'aprecien en el vespre és la pau i l'oblit dels patiments diürns. Que de Virgili es triïn aquests efectes sedants, i no pas el vessant èpic, troba justificació en unes paraules del Carducci crític, a *Discorsi letterari e storici*, en què, a propòsit del poeta de Màntua, ve a exposar en prosa allò que el sonet poetitza:

Il pensiero del poeta ascende sempre più alto e melanconico nella visione del bene: la sua parola sonante dagli intimi recessi dell'anima ha un tocco profondo su le anime; ha un tenero senso di pietà per tutti i dolori [...] Un senso superiore della vita, una coscienza purissima del buono e del bello, una umanità delicata e commossa anima quella divina poesia.<sup>1</sup>

L'efecte sedatiu del text recolza en bona part en un moviment expansiu, d'eixamplament, protagonitzat per una sensació visual de claror i per una sensació auditiva de cant o de mormol. De la lluna s'escampa el gebre pels camps; del riu que corre entre ribes estretes emana murmuri i brillantor cap a la lluna; del rossinyol amagat dins el fullatge surt el cant cap a la vastitud del cel; el pensament del vianant es desfà en una cabellera i en l'oblit del temps; la mirada de la mare es desplaça de la tomba cap al «diffuso albor» del cel; els sentits del poeta viatgen a la llunyania i als cimalls dels arbres. Tot i els nombrosos ressons leopardians, la dolçor no es tenyeix, aquí, de l'angoixa del naufragi. No es produeix, de fet, cap naufragi, ni hi ha res d'infinit, d'interminable o de sobrehumà. Més que no pas d'un espai reduït a l'infinit, el moviment va d'un espai reduït a un espai més ampli. La preposició «tra», marca d'extensió però també de límits, es repeteix tres vegades (3, 4, 13); el verb «empie» contraresta l'adjectiu «vasto» (6), la llunyania queda tancada per les muntanyes i el mar (12) i gairebé sempre són especificats espai inicial i espai final. Es tracta d'omplir de llum i de música un espai gran, no pas de perdre's espai enllà.

En la decisió de traduir aquest sonet van poder influir, de tota manera, raons no estrictament de gust, sinó de facilitat tècnica. En tenim tres versions castellanques (Caro, Maristany, Giner de los Ríos) i una de catalana (Víctor Oliva),<sup>2</sup> totes quatre fetes en sonets rigorosos en la mesura del vers i en les rimes. Només es permeten, Caro i Giner de los Ríos, una disposició diferent, però igualment canònica, de les rimes dels quartets. El cas és que, del *Virgilio* carduccià, els traductors en podien aprofitar, en català o en castellà, més de la meitat de les paraules en rima. Concretament Oliva només varia quatre finals (2, 5, 7, 8), Maristany cinc (2, 3, 4, 8, 10) i Giner de los Ríos sis (2, 5, 7, 8, 10, 13). L'excepció és Miguel Antonio Caro, que no en fa ni un de sol de literal. El dilema, de fet, ja es presentava a la paraula en rima del primer vers, el llatinisime «pia», que, com havia fet davant el sintagma «pio bove» l'any anterior, Caro opta per rebutjar, a diferència del que faran els altres tres traductors, dos dels quals, Giner de los Ríos i Maristany, també són autors d'una versió d'*Il bove* en la qual escriuen, efectivament, «pío».<sup>3</sup> El filòleg colombià fuig de la lletra del text per traduir unitats sintàctiques i semàntiques: les respecta totes, i en respecta el nombre de versos, però dins la unitat fa una reformulació molt elàstica tant a nivell sintàctic com interpretatiu, una desviació amb la qual aconsegueix de tornar a Carducci i de retre'l al lector amb unes solucions expressives molt més naturals, en castellà, que les de qualsevol dels traductors literals. El rebuig de llatinismes semàntics com els de «pia» (1), «imminente» (2), «orba» (9), «aura» (13) o «divin» (14) pressuposa una reflexió atenta a la tradició i al grau diferent de vigència dels significats etimològics en italià i en castellà. Versos com el segon, l'onzè o el darrer surten de la mà d'un veritable poeta. Caro es pren moltes llibertats davant el sistema adjectival, amb múltiples supressions («brevis», «secreto», «vasto», «lucente», «fresca») i afegitons («umbrío», «pura», «amoroso», «hondo»), però en realitat, més que no pas suprimir adjectius, sovint els absorbeix dins fórmules sincrètiques («oculta» per a «secreto» i «entro» al vers 5, «horizonte» per a «vasto seren» al 6), i fins i tot aquells punts on no es limita a recompondre el conjunt dels elements i es deixa anar a una interpretació lliure (sobretot als versos 4-8, i molt especialment a «muerta hermosura» o a «la mar reposa») són difícilment criticables. Li retrauríem, pel que fa als adjectius que incorpora, una tria d'estereotips, però el mateix podríem dir de «vasto seren» o de «fresca aurora», de manera que, si

<sup>1</sup> Citat per Guido Davico Bonino, *op. cit.*, p. 152.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 269-270.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 265-267.

de cas, accentua una tendència que ja és perceptible en el text italià. L'únic defecte de l'*A Virgilio* de Caro és, de fet, la suprasintaxi, és a dir, la relació entre les unitats sintàctiques: també l'original carduccià, certament, ve a ser un llistat de persones, animals i coses que reben l'influx benèfic de la lluna, però l'enumeració és dissimulada a base de complexitat sintàctica, és a dir, mitjançant una subordinada (1-2), un polisíndeton (5 i 9), un connector feble (l'adverbi «in tanto» al vers 12) o un lligam semàntic («Ascolta», 7), i cap d'aquests nexes no és recollit per Caro, el qual amb una juxtaposició estricta deixa totalment al descobert un estil de llistat monòton i simplificador.

La comparació entre el sonet de Caro i el d'Oliva posa en relleu les virtuts de la traducció interpretativa del primer. Oliva opta per mantenir-se enganxat a la lletra de l'original (és el traductor que més paraules en rima en conserva) i per fer les mínimes supressions i modificacions possibles. Cauen «arsi» (1), «brevi» (4), «gli occhi» (10), «l'animo» (11) i «grandi» (13). Algunes d'aquestes pèrdues no tenen gaire rellevància; d'altres sí. Si Caro accentuava el contrast entre «arsi» i «gelo» (1-2), o entre «entro le fronde» i «il vasto seren» (5-6), a la versió d'Oliva tant l'un com l'altre contrast es perden, el primer per la desaparició d'«arsi» (1) i el segon per l'empobriment d'«entro le fronde» en un innecessari «son cant entona», determinat per la rima (5). La mateixa rima '-ona' propicia, també a la segona estrofa, que és on tenen lloc les modificacions més remarcables, un gairebé conjugal «pensa en la dona / i de tot altre eix pensament destria» (7-8). Si Caro anava més enllà de l'original i llegia el passat «amò» en clau de «muerta hermosura», Oliva es queda molt més ençà i vulgaritza tant el sentiment com el seu efecte.

Aquestes i altres intervencions afecten, és clar, l'àmbit del moviment. Caro renuncia a l'adjectiu «imminente» (2), mentre que el traductor català el desenvolupa en una estructura verbal, «s'aixeca sobre», que denota un gust —compartit amb molts traductors— per l'ascensió vertical. No se li escapa, però, que el moviment principal de *Virgilio* és el de propagació. Respecta, en conseqüència, «infonde» («tot ho acarona», 2), «empie il vasto seren» («omplint la vastitat», 6) i «diffuso» («difusa», 11), afegeix dos «tot» (2 i 8) i reforça «riscintillando tra le brevi sponde» en «estén son brillejar d'espona a espona» (4). La propagació es fa, però, en detriment de l'espai inicial (supressió d'«entro le fronde») o de l'espai inicial en tant que espai reduït, car al vers 4 perdem «brevi» i al vers 8 és el punt d'arribada el que es redueix, amb la concentració del pensament en un punt (Caro, ben al contrari, feia servir el mot «desvarío»). Si «estén son brillejar d'espona a espona» (4) accentua la delimitació respecte al text original, que més aviat ve a dir que el riu corre «tra le brevi sponde» tot «riscintillando», al vers 12 l'opció favorable al plural i la pèrdua de l'article determinat difuminen i allunyen l'horitzó cap a l'infinit. En resum: el traductor copsa i transmet l'eixamplament espacial, però no amb la mateixa intensitat i amb la mateixa coherència que l'autor, i sí amb una despreocupació general pels contrastos que Carducci té cura d'establir. Més que no contrastos espacials o tèrmics, li interessien —hem vist en la traducció de *Preludio* i en el conjunt de l'article— els d'un gust decadent.

El punt, però, en què Oliva més tergiversa l'original és el vers 9, on no s'adona que «orba» és un fals amic i que no vol dir el que voldria dir en català, sinó 'privat d'un familiar'. No tindria gaires conseqüències, l'error, si no fos per l'acció que tot seguit li toca de fer a aquesta mare que ara és «cega»: girar els ulls al cel. A Oliva li devia semblar massa violent referir-se als seus ulls, i per això va optar per «se gira». Que la blancor de la lluna l'aquieti planteja igualment, però, dubtes de caire sensitiu, que es poden salvar donant a la blancor un valor tàctil o tèrmic, però que també poden fer pensar en la figura de la cega-vident. Si hi afegim els literals «pia» (1) i «diví» (14), és indiscutible que la traducció té una potencialitat religiosa superior al text original.

*La chiesa di Polenta*, com *Preludio*, és una oda sàfica. En tots dos casos,<sup>1</sup> Oliva respecta el sil·labisme, però no l'esquema accentual: si bé la majoria dels decasíl·labs són sàfics, n'hi ha que tenen accent de tercera i sisena (vv. 3 i 6 a la versió de *Preludio*, almenys vv. 7, 11, 110, 115, 119 a la de *La chiesa de Polenta*), i algun vers té el de quarta però després no el de sisena o el de vuitena, sinó de setena (118 i 125 de *L'iglésia de Polenta*). Inevitablement, això crea entrebancs o alternances en una lectura rítmica que en l'original té una regularitat «balzante» molt constant.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 342-343 i 293.



Contribueixen a empitjorar la qualitat mètrica algun decasíl·lab forçat, com el vers 11 de *L'iglésia de Polenta* («allà on del vell Guido l'aligota»), que ens obliga a fer dialefa entre «allà» i «on», i la quasirima inicial de *Preludio* entre «presenta» i «sense». Els traductors mallorquins, sens dubte, els haurien considerat pecats majúsculs. Cal valorar, en contrapartida, l'esforç d'Oliva per evitar els finals aguts i per fer-los tots plans: notem «va a perdre's» en un context on era possible fer un literal «es perd» (*L'iglésia de Polenta*, 15).

Davant la longitud de *La chiesa de Polenta*, l'articulista-traductor suprimeix tot l'excurs històric: les accidentades i violentes invasions bàrbares que ajuden a ponderar la calma actual que regna a l'indret. La supressió no perjudica la continuïtat de la lectura. La perjudica més alguna negligència ortogràfica —potser no imputable a Oliva—, com la falta de puntuació final al vers 14, que, conjuntament amb la pèrdua de la subordinació relativa al vers anterior, crea una sintaxi incongruent en la qual, si de cas, o seran identificats la «poesia» i el «ressò de tromba» o s'entendrà que és aquest segon el que «voleia». Al vers 6 una altra negligència en la puntuació deixa —sí— fluir la frase, però donant-li un sentit totalment diferent del que té el vers italià: la que «enlaire mira i pensa», a la traducció, és la «rupe», no «il barcaiol», el qual —potser per la necessitat d'un mot pla— esdevé «la barqueta». Es perd del tot, en definitiva, la perspectiva, que li és tan cara a Carducci (*Dinanzi alle terme di Caracalla*, 26-32), del navegant mirant enlaire cap a un turó on hi ha algun tipus d'edificació que li desvetlla emocions pregones. El barquer carduccià, mirant enlaire la «rupe», «ripensa» en la història d'aquell castell ara en ruïnes; el «pensa» del castell pot voler dir, en la traducció, que el castell pensa en la seva pròpia història, però com que «mira» —deduïm— cap al cel, es carrega d'unes connotacions més transcendentalistes. La barca, per la seva part, queda reduïda a nota paisatgística, alhora que el canvi de la preposició «da» a favor de «per» (7) perjudica una espacialitat en el text original molt cohesionada: l'esguard (del poeta) es desplaça per un moment de l' «aquí» del turó a l' «allà» del mar i torna tot seguit al primer —ha de saber interpretar el lector de la traducció— amb el «sobre» del vers 8. Resumint: en Carducci ve del mar un barquer que mira enlaire les restes de l'església i del castell; en Oliva hi ha aquí les restes, allà una barca, la barca es mou pel mar (no ve cap aquí) i les que miren enlaire són les restes, és a dir, al cel. Tinguem en compte, a més, que és des de la perspectiva del barquer —o d'un caminant: el «jo»— acostant-se a les restes que agafa sentit la imatge inicial del xiprer que «vien di colle in colle / quasi accennando» (1-2), empobrida en la traducció amb la formulació estàtica «se mostra en la collada / com un signe o una fita». En definitiva, d'un espai exclusivament terrestre on els diversos elements s'interrelacionen en el moviment i en la distància, passem a un espai no exclusivament terrestre i amb un grau inferior d'interrelació entre els elements i els indrets. La poca atenció que presta Oliva al classicisme en el cos de l'article troba així una correspondència pràctica en la semiòtica espacial de les seves traduccions, aquí més clarament que al sonet dedicat a Virgili.

Una altra correspondència la continuem trobant en el tractament dels contrastes: a l'incipit del sonet —recordem— Oliva renunciava a l'antítesi entre «arsí» i «gelo», una antítesi que responia a una lògica física ben natural (la lluna refresca amb el gebre els camps recremats); aquí, en canvi, segurament de nou la recerca d'una paraula plana, o una dificultat interpretativa, el duu a resoldre «ardüo» (situat en un lloc elevat, en italià literari) amb «rígid» (2), i ara és ell el qui introdueix un contrast, respecte a l'adjectiu «Àgil» del vers anterior i al verb «amollà» del posterior, però un contrast més aviat paradoxal: es fa difícil entendre que el xiprer pugui ser alhora àgil i rígid, i, essent rígid, no sembla el lloc o l'element més adequat per a l'acció d'amollar. L'adjectiu «rígid» sí que lliga, en canvi, amb «erta» (5), com hi lliga «ardüo» en el seu sentit comú de lloc de difícil accés, un sentit secundari en el vers carduccià, però que certament no hi és absent del tot. Força del xiprer *versus* dolçor de Francesca, llegeix Oliva a la primera estrofa, influït per la «rupe» del vers cinquè, que és «erta» però «non minaccia», és a dir, pel contrast entre força passada i decadència actual que Carducci desenvolupa a les estrofes següents i que ell, Oliva, acabarà convertint en l'eix de la seva semblança de l'home Carducci. La diferència és que, en la semblança, el contrast es fa morbós i, a la primera estrofa de *L'iglésia de Polenta*, suscita un o dos contrasentits, segons un gust per l'equívoc que s'aparta de la lògica positivista del poeta traduït.

L'interès pel contrast vertebrador de *La chiesa di Polenta* també es fa palès en el reforçament d'ambdós pols, un reforçament que s'alterna amb les solucions empobridores de caràcter espacial o d'altre tipus,<sup>1</sup> si és que no les acompanya. Al segon vers, «accennando» vol que dir que, de lluny, el xiprer ja reclama l'atenció del viatger; Oliva no tradueix el verb, sinó el substantiu del qual deriva, 'cenno', amb el mot «signe», i fa una hendíadis: «com un signe o una fita». Amb aquests mots el valor emblemàtic del xiprer que tocà Francesca en tant que indret digne de culte augmenta, i mitjançant el sentit figurat sobretot de «fita» pot quedar associat a la «idea» que al vers 20 venç el temps i il·lumina el futur, és a dir, amb els ideals de la humanitat. L'adjectiu «rígid», llavors, projectaria una connotació d'immobilitat, d'allò que roman contra allò que (inclosa Francesca) passa. Una altra lectura, paral·lela a aquesta, i no impossible tampoc al text original, derivaria del simbolisme fúnebre del xiprer: la «fita» seria llavors el destí humà de mort, i els adjectius «rígid» i «erta» podrien tenir un sentit cadavèric. Es tracta de solucions, doncs, que revelen o fan més evident l'ambigüitat del símbol i dels mots del text de pertinença («ardüo», «cipresso», «accennando», «erta») i que, quan són del tot noves («fita», «rígid»), actuen precisament amb una alta capacitat de condensar en un sol terme significats, al·lusions i connotacions fins i tot contraposats. Ja als paràgrafs de l'article que introdueixen els versos —pràcticament notes explicatives facilitades a la bestreta—, a propòsit del xiprer són parafrasejades, de la llarga nota que Carducci posà al poema, la referència a Francesca, però també la informació tangencial sobre la mort de l'arbre: «Il vecchio cipresso, che sorgeva dal colle di Conzano, fu colpito ed atterrato dal fulmine nel pomeriggio del 21 luglio 1897: un altro ne fu piantato nel luogo il 26 ottobre.»<sup>2</sup>

En la lectura fúnebre, que mantindria la contradicció entre «Àgil» i «rígid» però no entre «rígid» i «amollà» (2-3), Oliva estaria reforçant el pol negatiu de la dicotomia temàtica del poema (la decadència actual), tal com sens dubte fa quan amplifica «notturno» en «l'aigua fosca» (7) en detriment del suprimit «in fretta» i quan afirma que la «idea» no «dal flutto de le cose emerge», sinó que «en l'onada de les coses sura» (18), verb que fa pensar automàticament en inundació o en naufragi. També el pol positiu, però, acaba igualment enfortint-se, perquè, sigui com sigui, fem la lectura que fem de les dues que hem proposat, el traductor, que hauria pogut traduir unes quantes estrofes més abans de topiar amb el llarg flashback altmedieval,<sup>3</sup> clou la primera part de la traducció amb l'estrofa positiva (17-20) que segueix les màximes d'inconsistència i de caducitat (13-16) i amb una «idea» la funció de la qual no perd resplendor: «fent llum clara» és un bon equivalent per a «di luce [...] faro» (19-20), amb el *plus* d'acció que té sempre una sintaxi verbal, només perjudicada per noves negligències en la puntuació. El fet que tot seguit, salvada l'el·lipsi, passem a unes estrofes que sol·liciten el ressorgiment de l'església i del campanar per a pregar i tocar l'avemaria ajuda —no cal dir-ho— a interpretar aquella «idea» en una clau menys històrica i menys humana que la que segurament li volia donar Carducci.

La segona part permet de fer menys consideracions. No oblidem que Oliva és sempre un traductor de tendència literal, que —si pot— resol les dificultats mètriques mitjançant canvis de posició, canvis de nombre i supressions o afegitons d'articles o de conjuncions; totes tècniques que, als versos 105-128, conjuntament amb la sinonímia i la metonímia («voce» / «llengua», 108; «campanil» / «torre», 110; «mortali» / «gent», 114; «fronte» / «cap», 115; «mormoran» / «diuen», 127), deixen espai a poques desviacions rellevants. A banda de l'empobriment estilístic o de l'enfosquiment del sentit que algunes d'aquestes solucions provoquen, detectem dos errors de comprensió: «vegliarda» esdevé «tan vigilant» (106) i els «vertici» (127) són considerats de muntanyes, no d'arbres. La transformació dels mòbils «alti vertici ondegianti» en les més estàtiques «colines ondulate» (127) comporta una petita pèrdua en la cinètica del so que marca tot el tema de l'avemaria, però també en la religiositat panteista carducciana. Certament, el poema

<sup>1</sup> A raons mètriques hem d'atribuir segurament la simplificació de «torcendo» en «mou» (6-7) i de «mesce [...] nel fervente» en «fa bullir» (10).

<sup>2</sup> *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, citat, p. 1035.

<sup>3</sup> Els versos 21-40 evoquen la possible estada de Dante a l'església, un tema ben atractiu al qual Oliva no fa cap referència ni tan sols als comentaris en prosa, en els quals Dante és citat a propòsit de Francesca.

continua cloent-se, a la traducció, amb un element natural que diu «Ave Maria!», però que no emet naturalment cap so que es pugui comparar amb aquest avemaria. Els cimalls dels arbres, quan els mou l'aire, no sols emeten un so, sinó que en totes les cultures, ancestralment, aquest so ha estat assimilat a la veu, humana o divina, i l'ús del verb «mormoran» (127) és un dels que han servit per a lexicalitzar la metàfora. L'efecte de l'avemaria, per a Carducci, és el mateix que produeixen les fulles dels arbres, i allò que pugui tenir de miraculós o de diví no és separable de la seva condició física, fonamentalment auditiva i cinètica. Per això el poeta italià té tanta cura de motivar la personificació final, que en Oliva esdevé quasi aleatòria, en tant que només l'ondulació —llegida molt etimològicament, i ajudada per «onada» (123) i «inonden» (124)— pot establir el vincle sensorial. L'accepció més habitual de 'vertice', en italià, en el sentit muntanyós feia difícil —decididament— una comprensió correcta del sintagma, però això no treu que l'error, llevant-li concreció al panteisme, li faci un cert favor al transcendentalisme al qual apuntaven algunes solucions de la primera part.

Pel que fa al tractament de l'espai cal remarcar, finalment, dos canvis de preposició: «su» per «amb» al vers 113 i «fra» per «per» al vers 118. El primer segurament té una explicació mètrica: Oliva havia d'emular la sinèresi que en Carducci convertia «Maria» en un bisíl·lab, però li degué semblar massa forçada, o ni tan sols es va plantejar aquesta possibilitat. El resultat, de manera anàloga al que hem observat a la cloenda, fa disminuir lleugerament, amb una preposició menys espacial i per tant menys física, la corporeïtat de l'avemaria. El segon canvi va ser una iniciativa lliure, no vinculada a la mètrica, perquè Oliva hauria pogut fer, literalment, 'passa invisible entre el cel i la terra'. Aquest no és un decasíl·lab sàfic, perquè té accent de setena, però també el té el vers que acabà escrivint: «passa invisible per cel i per terra». Va sentir —diríem— la necessitat de normalitzar el sintagma, talment com si «fra la terra e il cielo» fos una fórmula fraseològica que volgués dir 'pertot arreu', i d'aquesta manera va posar en contrast dos espais —dos mons, es pot arribar a entendre— en comptes de delimitar-ne un, el que veiem, com fa clàssicament Carducci.

Els versos menys literals d'aquesta segona part són, però, els de la penúltima estrofa, definidora dels sentiments que suscita l'avemaria en els qui l'escolten. Al 121 la supressió de l'article inicial fa pujar la paraula «vita» del vers següent, cosa que permet d'amplificar el segon sentiment: «un pensoso sospirar quiëte» esdevé «desig immens de pau i de silenci» (122). Al 123 s'opta per una traducció interpretativa: «una soave volontà di pianto» / «onada llagrimosa d'enyorança» (123). Segons alguns crítics l'adjectiu «soave» denota que es tracta d'un plor consolador que apaivaga els patiments;<sup>1</sup> Oliva s'estima més un terme no gens carduccià, «enyorança».<sup>2</sup> Els tres sentiments quedarien inscrits, llavors, en tres temporalitats diferents: la «cansada vida» present, la «pau» i el «silenci» desitjats per al futur i l'«enyorança» de coses perdudes o passades. Calcarien la tripla temporalitat dels esperits dels versos anteriors, 119-120, que Oliva reordena deixant precisament el passat en posició final destacada. És com si d'alguna manera la temàtica temporal de la primera part influís en la lectura de les estrofes finals, i en efecte un terme que allà assenyalava el pas destructor del temps s'infiltra en la traducció justament d'aquesta estrofa: «onada» (18) substitueix aquí «volontà» (123). La substitució té lloc dins una estratègia que afebleix la dolçor agradable i apaivagadora dels sentiments («lene» i «soave» esdevenen, respectivament, «serè» i «llagrimosa», 121 i 123) a favor de la seva espacialitat, que l'original només facilita amb «l'anima invade» (124), aquí líquüefeta en «inonden» i secundada per «immens» («pensoso», 122) i per l'esmentat «onada». Com constatarem a propòsit de «rígid» i «amollà», Oliva, sovint poc respectuós amb el teixit estructural del text italià, crea de vegades un teixit nou que retoca el sentit del text. El cas de la metàfora del riu o del mar té una important repercussió global sobre el poema, perquè és reforçada a la primera part («curs» en comptes de «fuga», 17) i és introduïda a la segona, de manera que *L'iglèsia de Polenta* ve a ser un poema nou, més breu que l'original i amb uns elements de reincidència propis, que fan guanyar terreny a la reflexió sobre el riu o el mar del temps a costa del plaer sensitiu.

<sup>1</sup> Mario Rettori, *op. cit.*, p. 528.

<sup>2</sup> Una sola vegada apareix la paraula «nostalgia» en tot el *corpus* poètic de Carducci, com a títol d'una composició del llibre tercer de *Rime nuove*.

### 3.4. JERONI ZANNÉ

#### 3.4.1. Primers reculls

Activíssim des del tombant de segle fins a la seva enigmàtica marxa a l'Argentina el 1913, Jeroni Zanné (Barcelona 1873 - Buenos Aires 1934) va militar a la primera fila del bàndol més culturalista del Modernisme, des del qual va fer seva la bandera del sonetisme, del parnassianisme, del wagnerisme i d'un italianisme presidit pels clàssics del tres-cents i pels moderns Carducci i D'Annunzio. Tot i que ha passat a la posteritat, sobretot, com el gran parnassià de la literatura catalana i que algun crític passa gairebé del tot per alt els seus deutes amb Carducci, és, en general, un dels pocs noms que desvetllen en els historiadors el record del poeta toscà.<sup>1</sup> El 1921, Joan Estelrich, a la seva *Bibliografia Carducciana*, li atorgava més espai que a cap altre autor. Es diria, llegint aquest treball, que no hi va haver, a les lletres catalanes, ningú tan carduccià com ell, i sens dubte així va ser: només li retrauríem al bibliògraf, si de cas, que deixi massa distància entre Zanné i Diego Ruiz, o respecte als mallorquins, impressió que deriva de la minuciositat que posà en l'anàlisi dels reculls del poeta barceloní, en els quals resseguí els rastres de carduccianisme explícit (inclosos els lemes), però també les composicions que segons ell feien palesa una més clara influència carducciana.<sup>2</sup> En aquest darrer punt, però, convindrà que fem algunes puntualitzacions, perquè sovint Estelrich assenyalava com a carduccians simplement textos de mètrica i de temàtica llatinitzants.

Ni les prosas de *Riu amunt*, del 1904,<sup>3</sup> ni el volum poètic *Assaigs estètics*, publicat el 1905 dins la Biblioteca Popular de «L'Avenç», no ofereixen cap prova determinant de carduccianisme. Alguns poemes conviden a establir connexions, però l'absència del poeta italià del llarg reguitzell de noms que omple el llibre, des del pròleg fins als mateixos versos passant pels lemes, fa pensar que durant la gestació d'aquests 'assaigs' Zanné encara no estava familiaritzat amb l'obra de l'escriptor toscà, perquè si l'hagués conegut probablement l'hauria esmentat. Al costat d'autors del passat com Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Hugo, Goethe o Wagner, llegim, entre els noms de la contemporaneïtat, D'Annunzio, Heredia, Leconte de Lisle, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Verhaeren... Gairebé diríem que només hi falta Carducci. Dels seixanta-quatre poemes que componen el recull, la majoria sonets, se'n compten tres d'escrits en mètrica llatinitzant: l'oda sàfica *Pregària a Selene* i dos en estrofa de la Torre, *Elegia romana* i *Secrets d'amor*. Segurament és aquesta circumstància la que mou Joan Estelrich a incloure aquest volum en la seva *Bibliografia* i a referir-se concretament a l'*Elegia romana*, un plany de la joventut perduda al tombant de la tardor i de la vellesa jugat entorn del contrast entre l'ahir i l'avui i massa ple de recança per ser carduccià. Ni la sàfica ni l'estrofa de la Torre no revelen tampoc una importació de patrons foranis (recordem Cabanyes), i les ascendències parnassiana i dannunziana poden ser suficients per a explicar un paganisme que, immune a la perspectiva cristiana, troba el seu medi natural en una mitologia preferentment clàssica que exacerba la sensualitat segons cànons decadentistes: brusques alternances d'estat d'ànim, sentiments vagues i indefinits, acostament de virginitat i voluptat, materialitat física de la mort, gust per allò que es marceix o que només viu en el record, complaença en el record de la felicitat des de la misèria.

Dues composicions viatgen al temps de la guillotina. A *Retrat de Joana du Barry*, una llarga descripció (els «cabells d'or», les galtes i el coll blancs, el cos esplèndid, el posat graciós, la roba fina) i un parell d'estrofes relatives a la vida disbauxada de la cortesana precedeixen la seva aparició fantasmal. Li fa saber al poeta que és morta i com va morir:

<sup>1</sup> Albert Manent, *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona, Edicions 62, 1969, pp. 38 i 58; Jordi Castellanos, *La poesia modernista*, dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, citat, vol. VIII, 1986, pp. 308-312; Carles Miralles, *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986, pp. 73-74; Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, citat, p. 61; Llorenç Soldevila, *La poesia modernista, un ventall d'estètiques*, dins Glòria Bordons i Jaume Subirana (edd.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa, 1999, p. 72.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 188-189.

<sup>3</sup> Fidel Giró impressor, 1904.

Mes homs vingueren, sorruts, malvats,  
qui odiaven la bellesa,  
i proclamaren exasperats  
el triomf de la lletgesa.

Per 'xò fui morta. Mon coll tan tou  
segà la guillotina.  
Als homs horribles mostrada fou  
ma testa de gran nina.<sup>1</sup>

A *Segle XVIII* el segle del títol, personificat en la figura d'un patge, condueix el 'jo' per un jardí versallesc fins a un palau on se celebra un ball aristocràtic al compàs dels violins mentre en la llunyania sonen les «remors» estremidores de la Revolució («clams de mort, udols, crits, malediccions, / renills de cavall, heroiques cançons...») que omplirà de sang la cara del patge i el farà desaparèixer:

El sol ha brillat desfent les boirines.  
El palau no hi és, mes veig pels voltants,  
horribles i fers, alçar-se els tallants  
cantant la cançó de les guillotines.<sup>2</sup>

Zanné ja ha llegit, a hores d'ara, les *Rime nuove*? O bé el seu interès per la Revolució Francesa descansa en altres lectures (el *Retrat de Joana du Barry* duu un lema dels Goncourt) i, quan el volum carduccià arribi a les seves mans, l'orientarà de seguida cap a la secció setena, la de *Ça ira*? Ens decantaríem més aviat per la segona opció, pels motius més amunt assenyalats. Tant en una hipòtesi com en l'altra, el que és indiscutible —i això val també per a altres poetes propers a Zanné com Arnau Martínez Serinyà— és que aquell interès es focalitza en els aristòcrates i que, tal com declara una de les estrofes que acabem de reproduir i el títol mateix del recull, és d'ordre estètic: s'inscriu en la recerca de temes que facin convergir la bellesa i la lletjor, l'esplendor i la corrupció, d'acord amb la valoració decadent del segon terme i sobretot d'un gust per la topada violenta entre extrems paroxísticament oposats. Ja el 1900, a «Joventut», Zanné havia publicat una narració d'ambientació italiana, *Bianca Maria degli Angeli*, on la «verge pre-rafaelita i mística»<sup>3</sup> acabava ultratjada, violada i assassinada, a la seva vil·la aristocràtica de Sicília, per uns «lladres vulgars, assassins i violadors de dones».<sup>4</sup> Els pols d'ordre ètic (la bondat i la maldat, la innocència i la culpabilitat) involucrats en l'operació entren en una dinàmica maniqueista i perden tot valor pedagògic arrossegats per l'estetisme, que els conflictualitza o els relativitza.

Els primers esments de Carducci en el corpus de Zanné arriben a la segona meitat de l'any 1905 en les seves col·laboracions a «Joventut». El primer, concretament, el dia 13 de juliol en un llarg article sobre les *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi* de D'Annunzio:

Però si s'ha de cercar seriosament la vera filiació d'en D'Annunzio, cal arribar al segle XVIII. Un il·lustre poeta d'aquest segle, Fantoni, enlluernat per la visió esplèndida i directa de la bellesa hel·leno-llatina, intenta ressuscitar el món antic, son esperit i ses formes. Ses *Odi oraziane ed anacreontiche* són els models que estudia l'immortal Giosuè Carducci al reaccionar contra el cristianisme del gran Manzoni i el pessimisme del gran Leopardi. A les *Odi oraziane ed anacreontiche* d'en Fantoni segueixen les *Odi barbare* d'en Carducci, a qui atormenta, com diu ell mateix [en] ses *Rime*:

Un desiderio vano della bellezza antica,

i a les *Odi barbare* segueixen *Le Laudis* d'en D'Annunzio, com darrera fita de l'evolució verament clàssica italiana.

<sup>1</sup> Vv. 53-56 (*Assaigs estètics*, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1905, p. 36).

<sup>2</sup> Vv. 30-31 i 41-44 (*ibid.*, p. 73).

<sup>3</sup> Jeroni Zanné, *Una Cleo i altres narracions*, edició a cura de Llorenç Soldevila, Barcelona, Edicions 62, 1978, p. 19.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 26.

Per bé que Zanné ha començat l'article congratulant-se d'aquells moments en què les «sanitoses» cultures del nord i «les gaies riberes mediterrànies», en comptes d'enfrontar-se, es nodreixen recíprocament, després d'aquest fragment infereix la culminació de les *Laudi* de la capacitat, per part de D'Annunzio, de purificar-se d'influències nòrdiques contemporànies i de revitalitzar l'antiga Hèl·lade. Als paràgrafs finals admira l'experimentalisme mètric de l'escriptor abruzzès, és a dir, el fet que tan aviat faci sonets com trenqui motllos «llançant lliurement onades líriques i èpiques, amb empenta sobirana», en una «prosa rítmica» més difícil de conrear que les formes tancades, en tant que ha d'obeir a un «sentiment interior de la bellesa formal».<sup>1</sup>

El 27 de juliol Zanné publica una necrologia de Giovanni Camerana, al qual vaticina una important ascendència sobre la poesia italiana al costat dels «noms gloriosos de Carducci, D'Annunzio, Arrigo Boito, D'Ovidio, Graf, De Gubernatis, etc.» Valora, d'aquest escriptor, la ironia, la natura espiritualitzada i el misticisme cristià, però també aquells moments en què «dominat per la bellesa clàssica es llança de ple al món antic: son lirisme pren llavors entonacions superbes, i la materialitat de les imatges fulgura triomfalment».<sup>2</sup>

El 12 d'octubre la necrologia és per a José María de Heredia, tot un elogi de l'elitisme de la «poesia culta» caracteritzada per dos trets definitoris: d'una banda, la capacitat de prescindir de la «poesia viscuda» i de transportar-se amb una «*íntima familiaritat*» a qualsevol punt de la història o de la mitologia a l'hora de commoure's i de «fer vibrar» l'«ànima poètica»; de l'altra, l'aplicació d'una tècnica i d'una disciplina d'estudi orientades a analitzar la vida interior que ha d'animar el poema i a cercar «les expressions més adequades a la interna vibració anímica, les que més la reflexessin i ennoblissin» (sense exclusió, en Heredia, d'«hel·lenismes o goticismes», però sí de «barroquismes» o d'«enfarfecs»). Zanné reivindica, davant els espontaneistes que han acusat l'autor dels *Trophées* de fer «retòrica pura» i «artifici», el paper de la «intel·ligència estètica» i de la «fantasia» al costat de la «sensibilitat». Nega que Heredia sigui un decadent: ben al contrari, és el poeta «de les grans visions i de les accions magnes», que «assoleix una serenitat augusta en l'expressió, mai torbada per entusiasmes esbojarrats o imprecacions frenètiques», i la lectura del qual transmet «una suau emoció estètica, una impressió d'equilibri i d'harmonia, la tranquil·la impressió que es desprèn de les coses perfetes». Exceptuant els «goticismes», les consideracions fetes a propòsit del poeta francès serveixen també per a explicar l'interès que ben aviat Zanné demostrarà per Carducci. De fet, alguna de les acusacions de les quals ha de defensar Heredia, vàlides per al mateix Zanné («refinat però mai decadent»), ni tan sols no es plantejarien davant la producció del de Valdicastello, cosa que fa preveure una de les funcions que exercirà dins la poètica zanniana. Ara, de moment, però, és invocat sobretot en qualitat de sonetista i de classicista:

No és cosa estranya, doncs, que l'Heredia fos un insuperable perfeccionador del sonet (fins recordant els titulats *Ça ira*, d'en Carducci; *Il Tritone*, d'en d'Annunzio; *Il Decadramma*, d'en Camerana), forma poètica que en el segle XIX<sup>è</sup> dominà com Petrarca en el XIV<sup>è</sup> i de la qual n'és el gloriosíssim mestre. Els sonets de l'Heredia tenen l'harmònica aparença de joiells hel·lènics; són petites obres mestres en les quals s'hi confonen el bon gust i la distinció amb la magnificència de l'entonació sempre sostinguda.

No és un poeta de nuances l'Heredia com en Mallarmé, en Verlaine o en Dierx, sinó un poeta quals visions són de línies ben dibuixades, fermes i arrodonides. Ell, en Leconte de Lisle, en Carducci i en D'Annunzio, representen en la poesia contemporània la fusió de l'esperit clàssic amb les formes i sentiments moderns. Han fet progrés artístic amb els ulls fets en l'Antigor, realisant la màxima que justament condensà el gran Verdi en aquests mots: *Torniamo all'antico e sarà progresso*.<sup>3</sup>

El dia 28 d'aquest mateix mes d'octubre del 1905 surt a «El Poble Català» la traducció zanniana del vuitè sonet de la sèrie *Ça ira* (llibre VII de *Rime nuove*).<sup>4</sup> En aquell moment, era primer de tot un text funcional al sonetisme i a l'italianisme que cohesionava el grup de joves

<sup>1</sup> Geroni Zanné, «*Le Laudì*», «Joventut», núm. 283, 13/07/1905, pp. 446-449.

<sup>2</sup> *Un poeta piemontès*, «Joventut», núm. 285, 27/07/1905, pp. 479-480. Zanné recull tant els poemes que cita com les consideracions crítiques d'un número monogràfic de la revista literària «Il Campo», de Torí.

<sup>3</sup> *José María de Heredia*, «Joventut», núm. 296, 12/10/1905, pp. 651-653.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 289.

poetes que Montoliu batejaria com la «nova plèiade». Al mateix «Poble Català» el 7 d'octubre Zanné ja hi havia publicat, sota el títol *Versos italians*, poemes d'Arturo Graf, Francesco Pastonchi i Leonardo Bistolfi. Ara es concentrava més específicament en *Sonets italians: Ça ira* de Carducci, *Bergamo* de D'Annunzio i *El Decadragma* de Giovanni Camerana, sense cap nota de presentació o de comentari. El 16 de desembre seran sonets de collita pròpia, tots italianitzants, de Zanné, Martínez Serinyà, Pere Riera Riqué i Manuel de Montoliu. Ara bé, aquest sonet carduccià en concret tenia un títol i un contingut que, en un diari com el que l'acollia, convidava inevitablement a llegir-lo com un missatge prorevolucionari. Zanné no va fer mai professió de poeta civil, però és comprensible que l'entorn poètic i no poètic, fortament polititzat, l'influenciés. De fet, la potencialitat revolucionària deriva no tant del text pròpiament dit com de l'entorn i del paratext, és a dir, de la línia ideològica del diari i dels seus lectors i d'allò que podien suscitar, d'antuvi, el títol «Ça ira» i el nom de l'autor, Carducci, proverbialment conegut com un autor *engagé*. Tot plegat predisposava a fer una determinada lectura, d'adhesió a l'exhortació del perruquer, que el text no necessàriament contradeia, i és només en aquest sentit que podem afirmar que Zanné efectuava una aportació a la poesia compromesa, una aportació tanmateix molt efectiva, per tal com va contribuir a difondre la fórmula entre els col·laboradors del diari. Ara bé, el sonet, en si mateix, aïllat dels que el precedien i el seguien, també podia ser llegit com una elegia a una princesa mutilada per un salvatge i, per tant, fins i tot en clau antirevolucionària. *Ça ira* —com hem comentat més amunt—<sup>1</sup> enalteix sobretot els herois revolucionaris i militars que van protagonitzar el rebuig de les tropes prussianes i austríaques, un rebuig que Carducci saludava com el triomf dels principis de la Revolució Francesa contra els de l'Antic Règim. Només tres dels dotze sonets es desplacen a la rereguarda a enfocar el suplici dels aristòcrates, i aquí el discurs es fa més ambivalent, amb una truculència inusual en el poeta, en alguns moments propera a la crítica i a la compassió, però en general reconduïda cap a l'exaltació èpica de tota la sèrie i molt recolzada en un sentit de venjança històrica que dóna als esdeveniments un caire fatalista. També cal puntualitzar que aquest sentit de venjança l'aporten el sonet setè i el novè, no pas el vuitè, cosa que, atès l'aïllament del poema, en potenciava l'ambivalència.

Així, doncs, Zanné, alhora que donava a «El Poble Català» un text que, pel fet de pertànyer a la sèrie *Ça ira*, havia de complaure els redactors i els lectors del diari, efectuava una tria dins la sèrie que complaïa tant o més els seus gustos personals: ambivalència interpretativa, truculència i xoc entre un refinat personatge aristocràtic i un personatge vulgar de classe baixa, amb les radicals contraposicions que això posava en joc. Realment, va anar a trobar no l'únic, però sí un dels pocs textos de tot el corpus carduccià que podien avenir-se amb una poètica decadent i preraphaelita, per principi anticarducciana. L'ambivalència garantia, d'altra banda, que el sonet en qüestió pogués funcionar com un poema civil i no-civil alhora.

La traducció busca allà on és possible la literalitat, i aquí és possible molt sovint, com ja demostra el fet que Zanné només es vegi obligat a cercar cinc paraules en rima divergents de les italianes (2, 7, 8, 11, 13) i que en les altres nou caigui un sol cop en un hiperliteralisme (5). És una bona traducció, però també era, doncs, una traducció no especialment difícil. La peculiaritat més rellevant és que, quan es presenta una dificultat lingüística o mètrica, Zanné tendeix a substituir paraules febles (adverbis, locucions preposicionals) per substantius, adjectius, verbs, que reforcen, d'una banda, la bellesa virginal de la princesa, i, de l'altra, la crueltat de l'acte de què és objecte. El reforçament de la primera té lloc als tercets: si ja la brevetat del bisíl·lab «clavell» deixa espai per a afegir «suau» al vers 11, a més a més són suprimides les anàfores de «Come» i de «Su» a favor d'un quart adjectiu «pura» al vers 9 i de l'amplificació de «ricciutella» en «els teus rulls d'or» al vers 13. Un excés de possessius s'acumula al darrer tercet, tres contra cap ni un al text original, per aquesta darrera ampliació, per la traducció de «begli» amb «els teus» al vers 12 i per la solució «Ton esguard / darà» (13-14) per a «andiamo a dare» (14). Es perd la primera persona del plural i es posa tot l'èmfasi en la segona: el primer pla l'ocupa exclusivament la princesa, i serà ella, no els revolucionaris, la que anunciarà a Maria Antonieta el seu destí. La pregunta és si Zanné va

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 11 i 204-205.

interpretar per error que la primera persona del plural implicava massa directament el poeta i per això la va esquivar: els guions deixen clar, al text original, que als tercets parla el perruquer, però la traducció no els recull ni aquí ni al quart vers. Va ser una descurança dels impressors, un descuit de Zanné o una errata de l'edició italiana? Era clar, per a Zanné, que parlava el perruquer? Sense els guions, el 'jo' que pronuncia el 'tu' té una identitat més oberta: es pot entendre igualment —aplicant una mena d'estil indirecte lliure— que es tracta del perruquer, però també pot ser un altre revolucionari, o tot el col·lectiu, o el poeta-revolucionari. Qui sap si Zanné va voler atenuar aquesta darrera possibilitat; en qualsevol cas, sense guions, l'exhortació final queda menys mediatitzada per una *dramatis persona* i, per tant, en boca de la veu en *off*, agafa més operativitat prorevolucionària.

Agafa, també, més crueltat, una crueltat que als quartets es reforçava almenys en dos punts: la locució preposicional «in mezzo de» esdevenia «llençat damunt» (6) i la supressió de l'adverbi «anco» (7) perllongava «allarga e spia» (8) en «profana [...] els palpa i els destria» (7-8). S'incorporen així dos termes profundament vexatoris, «llençat» (també si entenem 'llançat') i «profana». Als dos verbs físics, un dels quals de visual («spia») esdevé tàctil («palpa»), se n'hi afegeix un d'abstracte que interpreta els fets, com si el traductor tingués por que el gest del perruquer no fos prou eloqüent. Els interpreta, d'altra banda, segons el clàssic prisma religiós que el decadentisme projecta sobre la realitat laica: el terme incorporat no apareix ni un sol cop en tot el corpus poètic carduccià, perquè el poeta italià —malgrat l'oda *A Satana*— no acostuma a fer un ús subversiu del llenguatge cristià, sinó a ignorar-lo i a passar-lo per alt en una temptativa de recuperar una classicitat incontaminada. A *Gemono i rivi e mormorano i venti...* la fisicitat té prou força per si mateixa, aquí i al vers 9, format per adjectius cromàtics i tàctils («tenera», «bianca», «fina»), als quals Zanné afegeix també un element interpretatiu abstracte: «pura». La crueltat no sols es reforça, doncs, per la via sensorial que marca el text italià («palpa» en comptes de «spia», afegit de «suau» o «d'or», «purpurina» per a «piccolina» al vers 11), sinó també mitjançant la superposició d'un estrat religiós i moral que furga en el territori desconegut d'allò que la religió i la moral prohibeixen: la profanació de la puresa. Un resultat anàleg té, a escala menor, la «ira», pecat capital, que substitueix el «furore» (3). Carducci tenia més interès a valorar la corrent d'energia que animava tots els protagonistes, fossin heroics o cruels, fossin a l'avantguarda o a la reraguarda, perquè per a ell allò que mou la història és l'acció: la darrera estrofa repeteix anafòricament el «Su» i acaba amb un imperatiu, mentre que Zanné tradueix una sola vegada la interjecció i transforma l'imperatiu en futur. Mitjançant l'antítesi de la primera estrofa Carducci posa èmfasi no sols en la natura dels sorolls de la presó, sinó també en la seva força, contraposada a «Gemono» i «mormorano» (1); Zanné, en canvi, resol «Gemono i rivi e mormorano i venti» en «els vents / descabdellen [...] llur simfonia» (1-2): es perden la feblesa i la personificació, és a dir, l'intimisme, a favor d'una àmplia simfonia que pot sonar celestial i rivalitzar amb el cercle dantesca de la ira. El traductor no deixa que minvi la intensitat perceptiva alhora que li superposa una lleugera pàtina de religiositat infernal, com si es tractés d'una 'bassvilliana' escrita no des del bàndol antirevolucionari sinó com un estudi de la maldat i de la lletjor, d'un sensualisme amoral i transgressor.

No cal dir que aquest desplaçament semàntic adquireix més visibilitat, no al costat dels sonets de D'Annunzio i Camerana amb els quals el de Carducci es publicà a «El Poble Català», sinó en el context en què tingué lloc la primera de les seves múltiples reedicions, és a dir, enmig del segon poemari de Zanné, *Imatges i melodies*, publicat el 1906 també pels tipus de la Biblioteca Popular de «L'Avenç»,<sup>1</sup> un recull tot ell molt eròtic i decadent (també en el tractament de la classicitat), format per poemes com *Una verge*, que ens diu que «jamai un sol batec eròtic profanà» la protagonista, envoltada d'un «nimbe de rulls d'or»,<sup>2</sup> o com la traducció d'Arturo Graf *Les verges*

<sup>1</sup> «El Poble Català» la recuperarà a la *Plana Literària* del 25 de febrer del 1907; Zanné la tornarà a recollir a les *Poesies* del 1908, i «La Revista» la reproduirà al número del segon semestre del 1935 (pp. 134-135) per commemorar —força modestament— el centenari del naixement de Carducci. També l'ha incorporada, en dates més recents, Gabriella Gavagnin a l'antologia *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*, Barcelona, Proa, 2001, p. 115. És segurament la traducció catalana de Carducci que en més ocasions s'ha publicat. Remarquem que a les edicions prefabrianes totes les elisions són representades gràficament de la següent manera: «Savoia ls vents», «entre ls cabells», «Un lliri l coll».

<sup>2</sup> Vv. 11 i 1 (*Imatges i melodies*, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1906, p. 38).



*qui dancen*, on les verges «descabdellen eròtica ballada [...] del sol reben llurs membres la besada, / i vessen flors les cabelleres d'or».<sup>1</sup> Són, en efecte, més aviat les intervencions de Zanné sobre el sonet carduccià que no pas les formulacions del mateix Carducci les que presenten recurrències en altres punts del llibre. Un altre cas és el de l'adjectiu del sintagma «els cabells auri-fluents» («i capelli aurei fluenti», 5), que retrobem al poema *Ègloga* en un context de placidesa primaveral, aplicat al sol amb una intenció òbvia pel que fa a «auri», menys clara pel que fa a «fluent» si no relacionem aquest segon component del mot amb l'estrofa anterior:

Guaita les prades qui es gronxolen  
com mars tranquil·les de verdors:  
se vinclen, bressen, s'enrinxolen  
sota l'onatge de clarors.

Caminarem sense cansar-nos  
per la vorada del torrent;  
el sol amic vindrà a besar-nos  
amb son esguard auri-fluent.<sup>2</sup>

En italià 'capelli fluenti' és una metàfora lexicalitzada per a indicar cabells llargs, suaus, llisos, solts. Carducci, al sonet de *Ça ira*, simplement complementava «capelli» amb dos adjectius, o —si volem— amb un adjectiu i un participi present. Zanné no es pot estar no sabem si d'aprofitar un cultisme que el català li proporciona o bé de crear-lo: 'aurifluent', i d'aquesta manera interpreta «fluenti» com si fos una metàfora de Carducci i en fa valer, doncs, tota la literalitat, que aquí és desenvolupada en la bella fórmula «onatge de clarors». Liquiditat, ondulació, moviment, llum: són tots semes ben físics, que demostren la plena comunió del poeta amb un món material. En aquest text, doncs, no es pot dir que l'autor no fos carduccià: si de cas, va ser hipercarduccià, cosa que certament era més fàcil que passés en quadres primaverals com aquest, d'un hedonisme sense màcula, sense contrapunts ni paroxismes, i fortament estereotipat.

Un altre vincle intertextual amb *Ça ira* es detecta en l'ús del mot «accents» a *Marxa guerrera*. Aquí és el contrast auditiu de la primera estrofa del sonet el que sembla actuar sobre la remor de l'exèrcit i de la batalla enmig del bosc. Els dos tipus de so que en Carducci eren ben separats, l'un (el de la natura) a Savoia, l'altre (el metàl·lic) a París, aquí es barregen en un sol indret. A diferència del que feia a la traducció, aquí Zanné crea una antítesi entre «fort» i «suaus», però la suavitat de seguida és anul·lada per un concert general caòtic i estrident, en el qual participa la mateixa natura mitjançant el cant dels galls. En aquesta ocasió seríem, doncs, a mig camí del Carducci real i del Carducci filtrat per Zanné. A més del terme carduccià «accents», llegim al vers següent el mot «simfonia», que, omnipresent en l'obra del poeta, havia estat incorporat a *Per l'alp nadiu de la Savoia els vents...*:

Al fort aram responen  
del bosc els ressons purs,  
melangiosos, suaus: s'hi abracen i confonen  
milers d'accents obscurs.

La plena simfonia  
dels nius i dels clarins  
esdevé discordanta, caòtica harmonia,  
perdent-se bosc endins.

Topen escuts i sabres,  
renillen els cavalls;  
i va creixent arreu, i ve, a través dels arbres,  
el clamoreig dels galls.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vv. 4 i 7-8 (*ibid.*, p. 12).

<sup>2</sup> Vv. 5-12 (*ibid.*, p. 76).

<sup>3</sup> Vv. 9-20 (*ibid.*, p. 49).

Finalment, un darrer rastre de *Ça ira*, però no del sonet vuitè, sinó del novè, és a dir, el que traduirà Martínez Serinyà, podria ser que arribés a la cloenda d'*El cavaller del temple*, on el valor, l'orgull i la capacitat conqueridora del templer, que s'ensenyoreix de tots els territoris per on passa «com torbellí de foc i ferre», topen amb la contemplació del crepuscle: «Brilleja l'horitzó com colossal foguera. // I obira el cavaller —sinistra aparició— / un tètric cadafalc encès a l'horitzó, / on canta dels templers terrífica ranera».<sup>1</sup> Al segon quartet d'*Oh non mai re di Francia al suo levare...* és recordada la repressió de l'orde i la condemna a la foguera del seu darrer membre, que ara —mitjançant la munió revolucionària— s'estaria venjant sobre el descendent dels Capets, tancat a la torre que havia pertanyut justament als templers. En tots dos poemes al protagonista (el templer en un cas i Lluís XVI en l'altre) se li presenta al davant el seu destí, la seva execució, que té un caràcter de càstig i emmiralla els crims que ha comès. En *El cavaller del temple* s'accentua el bruscat contrast entre el templer vist en tot el seu esplendor i, de sobte, la visió del que serà el seu final o el final de l'orde, que ens és mostrat en directe i sense censures.

*Imatges i melodies* incorpora tretze traduccions, majoritàriament de sonets italians i publicades anteriorment a la premsa, inclosa la de *Gemono i rivi e mormorano i venti...*, a pàgina 18, seguida de *Bergamo*, de D'Annunzio, mentre que *El Decadragma* de Giovanni Camerana passa a la pàgina 22. De D'Annunzio és inclòs un altre sonet més endavant, *Elia* (p. 102): ell i Anacreont (tres odes) són els únics autors representats amb més d'una composició. La resta, a banda d'algun clàssic (Petrarca i Ronsard), són escriptors contemporanis avui oblidats o gairebé: a més de Camerana, els ja citats Arturo Graf i Francesco Pastonchi; un altre italià, Adolfo Tossani, i el francès Gabriel Volland. Si no té un protagonisme especial en la nòmina dels poetes traduïts, sí que el té, Carducci, al pròleg, on és ell l'únic autor que és esmentat tres vegades, tot un indicatiu de l'alta consideració que en poc temps es va guanyar als ulls de Zanné.<sup>2</sup> El primer esment el situa enmig d'una llarga llista de quinze poetes que combinen una alta inspiració i una acurada bellesa formal, llista que ha de servir per a demostrar que tota poesia interior inexpressada (la «poesia escrita» és un reflex de la «poesia anímica», feta d'«imatges internes, vagaroses i flotants») no pot manifestar-se exteriorment sinó mitjançant unes lleis de correcció i de bon gust. Blanc de l'atac són els qui, refiats de la inspiració divina i contraris a tot artifici, es deixen anar al desordre, a la inconsciència i a la descurança a l'hora de confeccionar el vers i el discurs. La llista busca la varietat per tal que ningú no pugui vincular exclusivament les tesis defensades a un moviment o a una època (Zanné té cura d'incloure-hi barrocs, romàntics i fins i tot un Stecchetti), però es decanta sensiblement per la línia classicista, que tot seguit centra ja els dos darrers paràgrafs: més que la línia, de fet, la seva darrera actualització, representada pels francesos Leconte de Lisle i Heredia i pels italians Carducci i D'Annunzio, al primer dels quals se li atribueix, si més no pel que fa a Itàlia, un paper aglutinador. Segons Zanné, aquesta «*plèiade italiana*» tenia un «lema»: no sabem si es refereix a algun manifest col·lectiu dels temps de la joventut del poeta (l'Accademia dei Filomusi, el grup dels «Amici pedanti») o utilitza el mot en un sentit més simbòlic. Sigui com sigui, Carducci és invocat «per a ennoblir la poesia», el mateix propòsit que, en aquest 1906, anima el pròleg de les *Horacianes*, allí des d'una voluntat superadora de la literatura d'arrel popular, aquí en oberta polèmica contra els «espontanis». El mateix any, doncs, un poeta mallorquí madur que coneixia Carducci de feia temps i un poeta català jove que no devia fer gaire que l'havia descobert, sense que tinguessin cap contacte directe l'un amb l'altre, agafaven com a bandera el seu classicisme culte per a elevar el grau d'exigència d'una literatura tot just recuperada que corria el risc d'autolimitar-se tant en quantitat com en qualitat.

A banda de les paraules del pròleg i del sonet de *Ça ira* i les seves ramificacions, el deute principal d'*Imatges i melodies* amb Carducci diríem que es concreta, fonamentalment, en alguns títols. Obre el recull un *Preludi* i el tanca un *Comiat*,<sup>3</sup> tots dos metapoètics, com els de les *Odi barbàres*, però sense altres connexions amb Carducci, com tampoc no en presenta l'*Anacreòntica*

<sup>1</sup> Vv. 8 i 11-14 (*ibid.*, p. 91).

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 47.

<sup>3</sup> *Imatges i melodies*, citat, pp. 9 i 105.

romàntica<sup>1</sup> amb el poema homònim del llibre tercer de *Rime nuove* més enllà del to i les característiques generals del gènere. L' 'anacreòntica' carducciana és romàntica per la seva al·legoria cimiterial i vampiresca, funcional a un rebuig i menyspreu de l'amor; la de Zanné pel decandiment d'un 'jo' que convida a marxar l'estrofa (l'estimada) per tal de no encomanar-li el seu estat de lassitud i d'agonia. Com a màxim, podríem vincular el motiu de l'estrofa voladora —tanmateix molt habitual en tota la literatura italiana— amb alguna oda bàrbara, no tant amb *Alla Regina d'Italia* («E a te volando la strofe alcaica», 37) com amb *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, on un 'jo' que només veu en el present caducitat i mort la fa volar cap a l'antiguitat: «O strofe, pensier de' miei giovini anni, / volate omai secure verso gli antichi amori; // volate pe' cieli, pe' cieli sereni, a la bella / isola risplendente di fantasia ne' mari» (8-11). El gruix de l'oda narra aquest viatge a l'Elisi, on enumera els personatges literaris que l'habiten, mentre que Zanné ni tan sols no marca el destí del vol: l'estrofa és exhortada a volar «lluny», a apartar-se d'un 'jo' l'estat del qual ocupa la meitat dels versos del breu poema.

L'alcaica *A Giosué Carducci* del recull *Ritmes* (1909), resseguint les diverses cordes de la poesia carducciana, no oblidarà les «gentileses anacreòntiques» (22), però facilitarà pistes sobre altres possibles formes de carduccianisme. Llegim, als versos 19-20: «tu qui els barbres menysprees altívol / des el cim del gloriós Capitoli»; i al 26: «tu, noble heretge de posa homèrica». Els «barbres», el «Capitoli» i l'adjectiu «homèric» conflueixen ja al poema *Tarraco*, d'*Imatges i melodies*, una recreació de l'entrada a la ciutat dels invasors germànics.<sup>2</sup> Val a dir que Carducci dóna, sí, un lloc rellevant al Capitoli en la seva mitografia i que no para d'utilitzar el mot «barbaro» amb un sentit pejoratiu; ara bé, tot i les expressions de greuge contra l'«età barbara» i els seus «mostri»,<sup>3</sup> no veiem mai en directe els invasors de l'imperi en la seva acció destructora. Zanné, en canvi, des de la seva poètica decadentista, mostra un interès especial pel final de la història de Roma, en poemes com aquest o —del mateix recull— *Auba mig-aval*.<sup>4</sup> El menyspreu carduccià pels bàrbars és desenvolupat llavors en un quadre històric de violència i devastació, que inclou fins i tot el suïcidi d'una 'bella' davant l'arribada de les 'bèsties'. Zanné demostra —ja des dels *Assaigs estètics*— la mateixa capacitat de Carducci per a desplaçar-se a un moment del passat i narrar-lo al present, però la tria del moment i la narració es decanten pel tremendisme: tots dos autors admiren els esdeveniments èpics de gran transcendència històrica, però del «cant homèric terrible i colossal» (11) Carducci és més atret pel vessant «colossal» i Zanné pel «terrible». El carduccianisme, paradoxalment, es deixa veure més aviat als tercets d'aquesta *Tarraco*, on el contrapunt de les escenes d'horror és aportat pel repòs de l'albada i per la visió mística de la futura catedral. El gust per la llum del començament i del final del dia, la pau invariable i estrictament sensorial de la natura contraposada a les convulsions de la història dels homes, la perfecció irreal —a la cloenda— d'una visió que s'eleva o es troba en una posició elevada i que no és desproveïda al seu torn d'una dimensió històrica, formen un engranatge que recull alguns dels mecanismes definidors de les *Odi barbare*. És aquell Carducci que es presta a ser interpretat o utilitzat en clau religiosa, i Zanné en treu partit precisament en el marc del seu particular ús de la religió: si crea un lligam entre Roma i el Cristianisme és per a enllaçar la «verge» amb «la mística tendresa» i la «santa Catedral» i per a contraposar-les —doncs— als «crims i horrors» dels bàrbars. La dialèctica extremista entre construcció i destrucció, entre sants i dimonis, entre innocents i criminals, se superposa a un carduccianisme que aconsegueix, però, de transmetre als versos finals aquella espacialitat plàcida i sublim que al poeta li permetia de relacionar Hebe amb la Madonnina en un procés d'elevació cap a l'«ideale» que donava títol a una de les seves odes.

L'altre sonet relatiu al final de l'Antiguitat, *Auba mig-aval*, escenifica la caiguda de les divinitats olímpiques, a base sobretot —com és habitual en Zanné— d'imatges auditives i musicals. El plany presenta algunes ambigüitats, però allà on es fa més nítid coincideix amb Carducci en la caracterització de la nova època (grisori, supersticions, por teològica), en la contraposició del

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 48.

<sup>3</sup> *Nell'annuale della fondazione di Roma*, 42-43.

<sup>4</sup> *Imatges i melodies*, citat, p. 28.

sangloteig de «la dolça lira blana» a «la gran tuba romana» (2-4) —digna no tant del Carducci antimedieval com de l'antiromàntic— i sobretot en els versos dedicats a les nimfes, més propers a l'oda *Alle fonti del Clitumno* («Fuggîr le ninfe a piangere ne' fiumi / Occulte», 117-118) que no a la formulació del tema en el cant leopardià *Alla Primavera*: «Les nimfes qui enjoiaven les verdes solituds / del bosc, vaguen somortes per llur freda fontana» (5-6). Les nimfes protagonitzen, dins mateix d'*Imatges i melodies*, els quatre quartets d'*El bany de les nimfes*, composició a la qual, quan sigui reproduïda al recull següent *Poesies*, Zanné li posarà un lema carduccià: «Ninfe eran tutte»,<sup>1</sup> procedent de l'incipit de l'*Elegia del Monte Spluga*, una oda en díctics elegíacs de *Rime e ritmi*. Com és que alguns poemes que a *Imatges i melodies* no tenien lema (no n'hi ha cap ni un en tot el recull) en rebran un quan entrin, sense altres variants de relleu,<sup>2</sup> en el llibre recopilatori *Poesies*? Ja el tenien assignat quan van ser escrits i per algun motiu l'edició del 1906 no el va reproduir, o bé va ser realment afegit a posteriori? Els quartets van ser escrits a la llum de l'*Elegia del Monte Spluga* o van trobar després en aquesta *Elegia* un inesperat germà de sang? El tercer quartet de Zanné es detura en l'activitat de les diverses nimfes amb una estructura similar als primers díctics de Carducci:

No, forme non eran d'aer colorato né piante  
garrule e mosse al vento: ninfe eran tutte e dee.

E quale iva salendo volubile e cerula come  
velata emerse Teti da l'Egeo grande a Giove:

e qual balzava da la palpitante scorza de' pini  
rosea, l'agil donando fiorita chioma a l'aure:

e qual da la cintura d'in cima a' ghiacci diaspri  
sciogliea, nastri d'argento, le cascatelle allegre.

A partir d'aquí, a l'*Elegia del Monte Spluga*, l'atenció es concentra en Loreley i en les Fades nòrdiques, que li demanen comptes al 'jo' per una nimfa o fada que s'ha endut. El 'jo' respon que va ser ella la que va desaparèixer un dia, i que de llavors ençà ell no ha parat d'errar pel món i de veure-la en totes les coses, com ara la veu en les seves interlocutores, que precisament se li fan fonedisses i el deixen davant un paisatge trist i solitari d'arbres i d'animals. Tant ara com abans, no ha vist —deduïm— més que somnis o visions. Carducci combina amb originalitat, doncs, panteisme clàssic i llegendari nòrdic en una nova elegia —com la d'*Alle fonti del Clitumno*— a una natura divinitzada i mítica que ja no existeix, o que potser no ha existit mai, perquè el «ninfe eran» —a diferència del «Visser le ninfe» de l'oda bàrbara i de Leopardi— és afirmat per un 'jo' que al capdavall ens convida a dubtar. Zanné, aquest cop, desdenya el vessant elegíac, com a màxim implícit en el temps passat de la cita carducciana, la qual, descontextualitzada, exhibeix en primer pla la seva força afirmativa sense altres ombres que les que, si de cas, li pugui projectar el lector. Admetent que s'hi inspiri, *El bany de les nimfes* se cenyeix a la perspectiva dels vuit versos inicials de l'oda de *Rime e ritmi*, sense aprofitar-ne —tanmateix— motius concrets, i ignora els altres trenta-dos; es concentra —en altres paraules— en l'hedonisme mític, que desenvolupa amb menys rigor panteista i que fa derivar, sobretot al darrer quartet, cap a una sensualitat més eròtica.

*Poesies*, del 1908, amb més de 250 pàgines, sense cap pròleg, es compon majoritàriament de la producció editada en els llibres anteriors, a la qual s'incorporen tanmateix algunes composicions noves. Es divideix en tres seccions: *Odes i elegies* (46 poemes), *Sonets* (90), *Traduccions* (47). La tercera inclou, a pàgina 210, el sonet *Ça ira*. Apareix per primer cop, en aquesta secció, una oda d'August von Platen (traduïda en estrofa de la Torre), autor que també signa un lema a la primera secció.<sup>3</sup> Carducci proporciona, a més del sonet esmentat, tres lemes. A la portadella de la secció

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 150.

<sup>2</sup> En aquest cas només la coma final del tercer vers, que no apareixia a la versió d'*Imatges i melodies*.

<sup>3</sup> «was will ich mehr, als flüchtig dich erblicken?» (*Poesies*, Barcelona, Fidel Giró impremptaire, 1908, p. 37). L'oda traduïda es titula *L'héroie venidor* (*ibid.*, pp. 241-242).

*Sonets* llegim el vers final d'*Al sonetto* al costat d'un quartet de Martínez de la Rosa que afronta la forma estròfica en qüestió en termes més descriptius,<sup>1</sup> mentre que la cita carducciana aporta una càrrega agonista i bel·ligerant: el sonet té opositors, contra els quals es posiciona Carducci i, per tant, també Zanné. No cal dir que la declaració agafa tot el seu sentit en el context de la 'batalla del sonet', més nítidament perfilada que la batalla de Carducci contra aquest «Bavio che i gran versi urlando sfrena», genèricament al·lusi a les descurances i a les verbotats de determinades formes de romanticisme. Els altres dos lemes els trobem dins la primera secció, la d'*Odes i elegies*: l'un ja l'hem comentat, el «Nimfe eran tutte» del trenta-setè poema de la secció i del recull, però més rellevant és l'altre, l'hexàmetre inicial de l'oda bàrbara *Roma*, perquè encapçala —conjuntament amb un vers de Goethe i un de D'Annunzio— la primera composició del llibre, l'oda *A Roma*, que no prové de cap recull anterior i que és ni més ni menys que la primera alcaica de Zanné, i de fet l'única novetat de *Poesies* en l'àmbit de la mètrica llatinitzant, atès que les altres composicions sense rima ja eren totes conegudes.

A *Imatges i melodies* el nombre d'aquestes composicions augmentava respecte a *Assaigs estètics*, deu de vuitanta, però encara no feien palesa una influència carducciana: cinc sàfiques, una oda en estrofa de la Torre i sèries o combinacions de decasil·labs, hexasil·labs i tetrasil·labs. Per primer cop el poeta s'aventura ara en els finals esdrúixols, sens dubte estimulat per una lectura que devia fer entre les *Imatges i melodies* del 1906 i aquestes *Poesies* del 1908: la de les *Horacianes* de Costa i Llobera. El nom del mallorquí no és invocat ni a *Poesie* ni als reculls posteriors, però és impensable que Zanné no llegís un volum que el tocava tan de prop i que tant de ressò va tenir als mitjans de comunicació. De fet, la seva modalitat d'alcaica pot estar parcialment inspirada en la de les tres horacianes escrites en aquest model d'estrofa (VII, IX i XIII), perquè Zanné, com Costa, respecta de manera estricta els dos versos inicials de l'alcaica carducciana, on fa, doncs, un octosíl·lab cesurat, és a dir, un doble tetrasil·lab amb el primer hemistiqui pla i el segon esdrúixol, però se'n separa als dos versos finals, on ell opta —a tots dos— per un enneasil·lab pla amb accents de tercera, sisena i novena, tal com és el tercer vers de l'alcaica costailloberiana i de vegades (*Alla Regina d'Italia, Alla stazione in una mattina d'autunno*) el quart vers carduccià. Recordem que al tercer vers Carducci fa el que comptant a la catalana seria un octosíl·lab pla amb accents de segona, cinquena i vuitena, i que Costa al quart fa un decasil·lab pla sàfic, és a dir, amb accents de quarta i de vuitena: ni l'un ni l'altre no són adoptats per Zanné, que iguala l'esquema dels dos versos finals de l'estrofa no sabríem dir, doncs, si ampliant al quart el tercer vers de Costa o al tercer el quart d'algunes —poques— odes carduccianes, un quart vers que és també el que defensava Joan Lluís Estelrich.<sup>2</sup> La uniformització resulta criticable, sigui com sigui, en si mateixa: a l'alcaica de Zanné només es produeix un canvi de ritme, en el pas dels dos versos inicials als dos versos finals; es perd el que tenia lloc entre el tercer i el quart.

L'oda *A Roma*<sup>3</sup> té passatges característics de la poètica de Zanné, com l'escena truculenta de la verge trossejada al circ (9-12) i l'extinció final de l'antiga Roma (43-48); però quantitativament, en el conjunt del poema, perden terreny enfront de la retòrica encomiàstica imposada pel mateix gènere de l'oda i afavorida pel ritme alcaic i per uns esdrúixols que, en català, per força han de ser en bona part epítets. Com les tres cites de l'epígraf, Zanné apostrofa Roma, i comença anomenant-la, com fa Carducci en l'oda de referència. A la mateixa oda —i en tot el Carducci encomiàstic— hi juga un paper important la llum del sol (2 i 9-14), motiu que Zanné tria per a aquesta primera estrofa, servint-se de la divinitat que li és cara a ell —no a Carducci—, però calcant un moviment i una espacialitat ben carduccians: «difons» («diffuso», 14) i «recinte» («Cingimi», 9). Hèlios protagonitza dos sonets de *Poesies*, *Mediterrània*,<sup>4</sup> inèdit, i *Hèlios i Astèria*,<sup>5</sup> ja publicat a *Imatges i melodies*.<sup>6</sup> La capacitat de la llum (o de l'ombra) d'abastar l'amplitud de l'espai és ben present a

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 150.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 52, 68-69, 96-97.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 148-149.

<sup>4</sup> *Poesies*, citat, p. 146.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>6</sup> *Imatges i melodies*, citat, p. 72.

tots dos, però el tractament de la mitologia registra una evolució, de l'un a l'altre, que l'acosta sensiblement a Carducci. En el sonet més antic se superposa al panteisme la lascívia dels déus: el seu vessant humà passa per davant de la seva identitat atmosfèrica o natural, de tal manera que l'espectacle vespertí i nocturn es carrega de simbolisme eròtic. A *Mediterrània* queden rastres d'erotisme i de deliquescència («verge sens consol», «amb panteixant deler»), però la humanitat dels déus també agafa altres aspectes («hèroe», «salvaire») i sobretot queda més supeditada a l'espectacle, en el qual mites i elements naturals conviuen o es fonen d'una manera més orgànica dins un hedonisme celebratiu que, encara que basat sobretot en les sensacions musicals i olfactivas típiques del Modernisme, aquí descansa més en la placidesa que no en l'exacerbació passional. A tots dos textos Hèlios és un home i és llum, però al primer és més home que llum, a *Mediterrània* a l'inrevés:

Com hèroe beneït, com lluminós salvaire,  
sorgeix Hèlios august en l'ample Orient rosat.  
Ressona noble acord dels raigs de llum nibat  
i dels perfums marins l'espai encès s'enflaira.

Creixent del jorn la llum blaveja arreu per l'aire,  
i plana sobre el món el seu novell esclat:  
blanqueja en els sorrals el lliri perfumat  
i s'alça, eixordador, d'aucells l'esbart cantaire.

Se'n pugen les deïtats dels antres coralins  
damunt les aigües d'or, i boten, com dofins,  
enjogassats tritons: a l'occident, Titània

boirosa s'esvaneix com verge sens consol.  
I d'Hèlios l'alta llum atraure's tota vol,  
amb panteixant deler, la mar mediterrània.

*A Roma* comença, doncs, amb aquest mateix esperit: Roma és l'escollida per a difondre la llum d'Hèlios. Al costat de la placidesa lumínica, la força és simbolitzada pel llamp, al qual s'aplica el mateix verb de la cita carducciana: «lancio» / «llances». Força i difusió presideixen la resta de l'oda en termes d'expansió militar i civil: la primera es manifesta en la derrota de tota mena d'enemics, la segona en l'amplitud de l'imperi, en la varietat de terres conquerides, en la capacitat d'abastar un espai alhora enorme i delimitat. S'insisteix en el motiu de la llum (18, 33, 39, 42, 46), i el «difons» es duplica en «cobreixes»: «el món cobreixes», llegim al vers 30, i ja anteriorment al vers 5 «cobreixen» deixava amagat l'espai de les profunditats desconegudes i insondables. A banda de la tercera estrofa, cap escena violenta: les proeses militars no són descrites amb detalls, i tanta o més importància es dona a la transmissió d'una cultura (dret, poesia, llengua) superior, per tant, beneficiosa per als conquerits. La cloenda nega l'actualitat que per a la civilització antiga sol·licitaven els versos 37-42, i aquí certament Zanné no segueix el guió previst: el seu gust decadent per la fi inexorable de totes les coses i pel seu consumir-se és massa fort i li fa recuperar la perspectiva de l'*Auba mig-aval*, és a dir, la idea de la substitució d'un món per un altre. Que aquesta substitució sigui vista amb contrarietat l'acosta a l'antimedievalisme de molts classicistes i de Carducci en particular, el Carducci que pinta amb colors fosquíssims l'arribada del catolicisme i de les invasions «barbres i nòrdiques». Menys plausible és, en termes carduccians, una cloenda tan sepulcral i tan violentament adversa als interessos del classicisme. De fet, tampoc Carducci no acaba la seva oda *Roma* amb l'arenga que tancava *Nell'annuale della fondazione di Roma*: fa també ell una reflexió sobre la mort, però lluny de sepulcres i de la cendra, a l'elisi on espera trobar les ànimes dels antics. La placidesa paisatgística i atmosfèrica de la resta del poema és buscada també en el més enllà de la vida; en l'oda *A Roma* de Zanné, en canvi, la mort —o més exactament el «Mes» del vers 43— trenca del tot el to. Carducci perd la partida amb el decadentisme —fins aquí només havia cedit la tercera estrofa— en l'últim moment. Fins i tot una recerca del motiu del sepulcre en la seva obra serveix per a marcar diferències, més que no pas afinitats, respecte a aquest

final de Zanné. A *In una chiesa gotica* la monstrositat de la nova cultura és simbolitzada per un so estrepitós, el dels orgues, i es fa una petita incursió en les tombes que hi ha a l'església: «da l'arche candide / pareo che l'anime de' consanguinei / sotterra rispondessero» (34-36). Però Carducci parla d'ànimes hipotèticament actives; Zanné de la materialitat de la cendra, trasbalsada o definitivament rematada per les llances enemigues. I el primer no clou la composició amb els versos citats, sinó amb un somni que situa la seva estimada en un cor de verges gregues.

Tornant enrere al cos del poema, cal dir que l'expansió civil i militar de Roma és evocada amb material extremadament estereotipat, tan estereotipat com ho és també, en general, tot el llenguatge encomiàstic de l'oda. Es verifica el mateix fenomen que observàvem a les *Horacianes*: és desplegat molt lèxic culte, però en realitat l'erudició s'empobreix respecte a Carducci i requereix del lector un bagatge enciclopèdic molt inferior. El llamp de Júpiter, la claror d'Hèlios, la «Germània ferida» i la «Gàl·lia retuda», el Circ Màxim, Alceu i Horaci, Cartago i Anníbal, el Fòrum, la tiara de Pere i l'«Imperator Julianus» no presenten gaires dificultats. L'operació ennoblidora de Zanné té encara aquí, com la de Costa, un sostre, però també s'entronca amb les *Horacianes* a nivell intertextual. Deu dels vint-i-quatre finals esdrúixols de l'oda *A Roma* coincideixen amb els de la *Mediterrània* del poeta pollencí: «diàfanes» (1), «esplèndides» (9), «recòndites» (10), «olímpica» (14), «clàssica» (33), «hel·lènica» (34), «safírica» (37), «occeànica» (41), «Àfrica» (50), «ànima» (62). Sobre l'oda de Zanné està actuant no sols Carducci, sinó també el deixeble mallorquí de Carducci, que havia cantat el Mediterrani en la seva amplitud i varietat, en la seva llum i la seva calma, en la seva història i sobretot en la seva identitat grecollatina. Jordi Castellanos atorga una matriu carducciana a la mitologia mediterraneïsta que van posar en marxa poemes com l'horaciana setena:<sup>1</sup> en realitat és discutible afirmar que aquesta mitologia es llegeix en Carducci, el qual pràcticament mai no anomena el mar Mediterrani; si de cas, hi és en potència, a la seva poesia, i altres la van elaborar amb instruments carduccians, és a dir, amb un paisatge i una manera de contemplar-lo que venien de Carducci, i molt especialment de les composicions marines de Carducci.

### 3.4.2. *Ritmes*

El recull *Ritmes*, del 1909, marca la culminació del carduccianisme de Zanné. Tot just fullejant-lo, ja s'hi observen tres lemes carduccians (amb indicació del llibre del qual són extrets, no del poema), una oda titulada *A Giosué Carducci* i encara un altre esment del poeta italià en una cinquena composició. Tot plegat en un recull que, com assenyala el seu títol —calcat de la segona part de «Rime e ritmi»—, és escrit de cap a peus en mètrica llatinitzant, en bona part d'inspiració carducciana, i en el qual hi té un gran pes el gènere de l'oda encomiàstica. S'imposa, doncs, una anàlisi detinguda del conjunt del volum, vint-i-nou composicions totes encapçalades per un o dos lemes poètics que fan ben palès l'eclecticisme de Zanné i la simultània atracció per les boires del Nord i pel sol llatí.<sup>2</sup>

El primer poema, *El Rhapsode*,<sup>3</sup> porta com a lema el díptic final de *Nella piazza di San Petronio*, que acompanya —diríem— no tant aquest text inicial com tot el llibre, llibre que ja queda definit, des d'aquest *incipit*, pel propòsit irrealitzable de restaurar la bellesa antiga, expressat amb una cita carducciana, però no prerrogativament carduccià. Una inequívoca professió, doncs, de classicisme. L'escena de lleure musical i poètic entre els escites equivaldria a les operacions de Carducci i del mateix Zanné en una superposició de temptatives per a mantenir, des de diverses llunyanies històriques i geogràfiques, la cultura grega. La cloenda reprendrà el lema d'*El Rhapsode*

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 103n.

<sup>2</sup> Quatre epígrafs per a Virgili, D'Annunzio (*Elettra, Elegie romane*) i Wagner, que superen, doncs, els tres de Carducci. Dos per a Shelley, Diex i Heine, i un de sol per a Heredia, Louys, Wordsworth, Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Leconte de Lisle, Sainte-Beuve i Marlowe.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 153.

en el títol, *Comiat a la bellesa antiga*,<sup>1</sup> que posa l'accent en el «vano», concepte desenvolupat dins el poema («endebades», 16), com en *Nella piazza di San Petronio*, pel procediment d'una fantasia, en aquest cas el somni de l'aparició d'Helena, que és objecte d'una contextualització encara més carducciana, la d'*In una chiesa gotica*. És, en efecte, a l'interior d'una catedral gòtica que el 'jo' somia Helena com a antídote contra l'atmosfera tènica i intimidatòria que creen la foscor, l'encens, els resos, el fragor de les campanes o del cant gregorià (en Carducci era el so de l'orgue): una atmosfera, en definitiva, que coarta la joia de viure.<sup>2</sup> A *In una chiesa gotica* també feia d'antídote una figura femenina: el 'jo' entrava a l'església per a trobar-s'hi amb la seva estimada, Lidia, l'esguard i l'aspecte lluminós de la qual trencaven la desplaença provocada per l'ambient. La trencava també el sol que es filtrava pels rosetons, i Zanné s'apropia d'aquest detall per associar-lo de seguida a la figura femenina: «En el raig que travessa l'ogiva / fes dansar la rojor de ta porpra!» (19-20). El motiu de la dansa apareixia tant a *In una chiesa gotica* (59) com a *Nella piazza di San Petronio* (17). En el segon cas, les danses de les «donne gentili [...] in piazza» formen part de la visió evocadora no exactament d'una Bolonya romana, sinó medieval; en el primer sí que es tracta d'una fantasia clàssica, que col·loca Lidia en un «coro di vergini» entorn de l'altar d'Apol·lo, a l'aire lliure. A *In una chiesa gotica*, doncs, el 'jo' veu Lidia a l'església i voldria veure-la en un altre lloc, que és el lloc que imagina. Zanné, en canvi, la transporta a l'oda immediatament següent, *Nella piazza di San Petronio*, per desvincular-la del tot de la realitat del present i convertir-la, tota ella, en visió, en somni. En aquest procés esdevé Helena de Troia, una figura historicomitològica com ho són —encara que sense nom— les dansaires de la Bolonya medieval. D'aquesta manera pot ser decretada la mort del món antic sota el retruny intransigent del cant gregorià.

Gairebé sense manllevar directament fórmules del model (només la «bellesa antiga» del títol) o de la fraseologia carducciana en general (poc específics «sacra», 11, «trombes èpiques», 18, o «glòria hel·lènica», 25),<sup>3</sup> aquest *Comiat* és, en l'estructura i en la ideologia, en la temàtica i en el seu tractament, segurament el poema més carduccià que escrigué Zanné, i el que menys interferències rep d'altres poètiques, en particular de l'erotisme decadentista, que només deixa un parell d'empremtes a la sisena estrofa («flonjos», «deliris»). La celebració d'Helena en tant que símbol de l'estètica clàssica recolza sobretot, doncs, en una *suavitas* flanquejada per l'*epos*, i se'n canta l'elegia des d'una complaença no tant en l'autoreferencialitat del sentiment com en una entretinguda evocació de l'objecte enyorat, alhora que des d'una combativitat davant un present advers, presidit per un cristianisme fosc i tirànic. Paradigmes, tots ells, netament carduccians, només velats per una massa rotunda sentència final de derrota.

Entre el primer i el darrer poema, el «rhapsode» entona el seu cant, que enceta amb un cicle de quatre odes de temàtica pànica, dins el més característic gust dannunzià i parnassià. Poc té a veure Carducci amb aquests boscos a vessar de sensualitat nimfal, amb aquest paradís de natura verge al qual va a parar el 'jo' en una de les composicions, *La resurrecció de Pan*, tot fugint de les obres humanes, siguin temples i palaus, obres d'art, musicals o literàries:

fugint dels llibres dels vibrants poetes  
—Dante, Goethe, Carducci, i tu, d'Annunzio!—  
evocadors d'imatges en el ritme  
poètic de les ànimes<sup>4</sup>

La sisena composició, *Magenca*,<sup>5</sup> és encapçalada pel segon dels tres lemes carduccians del llibre, els versos 9-10 d'*Idillio di maggio*, del llibre V de *Rime nuove*. El títol, d'altra banda,

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 159.

<sup>2</sup> Ja ho va copsar Jordi Castellanos, que deia, parlant del Zanné de *Poesies*: «Hi havia sintetitzat, en certa manera, la seva primera etapa poètica, a partir de la qual accentuarà el seu classicisme sota l'impacte sobretot de Costa i Llobera, bé que apartant-se'n per acollir-se a la tradició ideològica de Carducci» (*La poesia modernista*, citat, p. 309).

<sup>3</sup> Llegim «glòria ellenica» a l'oda bàrbara *Alla Vittoria*, 30; i «epica tromba» a *Vincenzo Monti*, 12, del poemari *Juvenilia*.

<sup>4</sup> Vv. 13-16 (*Ritmes*, Barcelona, Fidel Giró impremtaire, 1909, p. 23).

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 153-154.



coincideix amb el de la petita anacreòntica *Maggiolata*, del llibre III de les mateixes *Rime nuove*.<sup>1</sup> Totes dues composicions són rimades. Zanné no podia, doncs, manllevar-ne la mètrica, però és ben evident que no volia allunyar-se de l'esquema d'*Idillio di maggio*, que alterna hendecasil·labs amb heptasil·labs. Hauria pogut, simplement, respectar l'esquema sil·làbic prescindint de la rima: Costa i Llobera havia practicat aquesta alternança, amb decasil·labs plans i hexasil·labs esdrúixols i amb llarga prevalença de l'accent de quarta tant en els uns com en els altres, a les horacianes XI i XII. Li degué semblar, però, una solució poc rítmica, de manera que va substituir el decasil·lab per un doble tetrasil·lab, inspirat en el vers principal de l'estrofa alcaica, en l'horaciana XV (*L'abella*) o bé en l'oda bàrbara *Ave*, l'única que alterna aquest tipus de vers amb un heptasil·lab (hexasil·lab català). Si a *Ave* tots els finals (tant d'hemistiqui com de vers) són esdrúixols, Zanné fa aguts els de tots dos hemistiquis de l'octosil·lab i pla el de l'heptasil·lab. Més remarcable, però, és la uniformització de la seqüència accentual: no es repeteix tan sols l'accent de quarta als dos hemistiquis del vers llarg i al vers curt, sinó que, amb poques excepcions, són tòniques totes les síl·labes parells, cosa que determina un ritme iàmbic molt marcat que descansa sobretot en les nombrosíssimes anàfores, molt més nombroses que en els poemes 'magencs' de Carducci. En certa manera volen ser, aquests poemes, una rèplica culta de la cançó popular: sembla talment com si Zanné se n'hagués adonat i hagués provat d'aprofundir en aquesta recerca, suprimint el tret més definitori de la tradició popular (la rima) i explotant al màxim els altres instruments iteratius (anàfores i accents).

No sembla que el poeta barceloní hagi entès, en canvi, el registre amb què Carducci s'encara al mes de maig: un to de displicència, que a *Maggiolata* contraposa el mal humor del 'jo' a l'eufòria general i que a *Idillio di maggio* esdevé desengany, rebuig i sarcasme. La pregunta «da me che vuoi?» té, al text italià, tota la càrrega de menyspreu del seu ús col·loquial. Per sort, descontextualitzada, s'obre a altres possibles interpretacions. El cas és que Zanné en fa un elogi, del mes de maig, sense desapropiar elements de l'*Idillio* com l'«Espero» (vv. 26 i 36 del text italià, vers 16 del text català), associat per Carducci a la dona estimada ens uns versos (25-36) en què suspèn per un moment el reguitzell de sàtires i ha d'admetre que ha estat víctima també ell dels encants de l'estació. Al capdavant, *Idillio di maggio* i *Maggiolata* només són una variació de l'amplíssima temàtica primaveral que més sovint adopta, al corpus carduccià, la via celebrativa triada per Zanné, normalment treballada amb uns codis ben assentats en la tradició: l'aparat natural propi de l'estació, el camp semàntic de la revitalització, l'associació entre primavera i joventut, la personificació de mesos o estacions o d'entitats abstractes, i el contrapunt del mal temps i de la mort, entre d'altres. No sabríem assenyalar-hi, a *Magenca*, cites velades, però l'esperit del Carducci primaveral hi és ben present, tant en el tòpic convencionalisme com en el missatge líric directe i nu, i molt especialment en el goig auster d'aquesta Joventut personificada i en la seva serena transposició a l'escenari de la mort.<sup>2</sup> Sense les lectures carduccianes es faria difícil de creure que Zanné, poeta de tonalitats fortes, hagués escrit una composició tan delicada i tan senzilla com aquesta, d'un estil ben poc conreat en el seu repertori.

El poemari torna a un registre més habitual en les odes següents: *Salutació a la mar*, sèrie de díctics encapçalats tots pel «Salve» romà al qual segueix el vocatiu que defineix el mar amb una variada gamma de sentits metafòrics i mítics, i dues composicions sobre l'expedició d'Anníbal, *Hannibal vençut per Venus* i *Vae Capuae!* La primera introdueix el tema car a Zanné de l'heroi que sucumbeix davant la temptació de la lascívia: Anníbal a les portes de Roma opta per desviar-se vers Càpua atret per les dones luxurioses que habiten la ciutat. A la segona,<sup>3</sup> l'exèrcit romà avança sobre Càpua mentre Anníbal es retira. La derrota cartaginesa havia format part del flashback històric d'*Alle fonti del Clitumno* (vv. 49-76): el poeta demanava al riu que li expliqués les gestes heroiques que havia presenciats, entre les quals la incursió d'Anníbal per aquelles terres, la crida als pastors i

<sup>1</sup> Cf. Joan Estelrich, *Bibliografia Carducciana*, a Corpus Documental, p. 188.

<sup>2</sup> Entre les nombroses composicions carduccianes que podríem aduir, recordem, pel que fa al paper consolatori de la primavera en la temàtica de la mort, *Brindisi funebre*, de *Rime nuove*, o *Egle*, d'*Odi barbare*. Sobre la identificació entre primavera i joventut, no caldrà dir que, per poc original que fos, Carducci va fer famós el vers «O primavera de la vita, addio!» (*Congedo*, 99, de *Levia gravia*).

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 155.

als camperols perquè deixessin la feina i lluitessin en defensa del territori, la victòria romana de Spoleto que va fer fugir l'exèrcit cartaginès. Zanné afronta la temàtica amb interferències del decadentisme, però curiosament mediatitzades per Carducci. El poeta de Valdicastello, a propòsit d'aquest episodi, ni esmenta Càpua ni defallences eròtiques de l'heroi púnic. L'*incipit* de *Vae Capuae!* sona, però, indefectiblement italià: té regust de diatriba moral dantesca, però també carducciana. Ben coneguda és la intransigència del lleó bolonyès davant la lascívia i el vici, i Zanné es col·loca en aquesta perspectiva: l'apòstrofe humilia Càpua com una Sodoma i Gomorra que ha confraternitzat amb l'enemic, i l'exhorta a mostrar una actitud digna ara que haurà de demanar pietat a l'exèrcit victoriós que s'acosta. Els adjectius «tristo», «triste», «misero», sovintegen en el registre filípic carduccià, per a assenyalar allò que, suscitant horror, tristor o compassió, mereix també menyspreu.<sup>1</sup> En l'oda bàrbara *Sirmione*, a propòsit de la dissoluta Lèsbia, l'estimada del poeta Catul, llegim: «Ahi triste Amore! egli odia le muse, e lascivo i poeti / Frange o li spegne tragico» (47-48). L'«Adéu» de Zanné al vers 21 sintetitza ambigüament els sentits de plany i de rebuig que s'alternen en els «Addio» de Carducci.<sup>2</sup> Dins la temàtica eròtica decadent central en Zanné, Carducci contribueix a introduir-hi, en definitiva, una variació antidecadent.

Ara bé, el lema de *Vae Capuae!* no prové de cap de les odes bàrbares que acabem d'esmentar, sinó d'una altra, *Mors – Nell'epidemia difterica* (segon vers), on també llegim «Ahi tristi», concretament «Ahi tristi case» (17), però aquí sense cap mena d'ira, perquè són les cases per les quals passa la mort, personificada com una deessa pàl·lida i muda que talla espigues, raïms, arbres, vides d'infants. L'oda s'inicia i es clou amb el temor de les famílies, descrites amb l'orella amatent a la remor del vol de la deessa que s'acosta.<sup>3</sup> Zanné va decidir de traslladar aquesta espera tràgica a la Càpua que abandonen els cartaginesos i a la qual s'acosten els romans, però no li dona la sobrietat sintètica de la *Mors* carducciana, una de les petites obres mestres que han fet que el poeta italià sigui sobretot admirat, avui, pel seu registre elegíac. Si el «rombo» serveix en Carducci per a fer-nos sentir el silenci, en Zanné desferma tota la seva estridència amb els xiscles de les àguiles i els esgarips de les fúries, talment com si l'exèrcit romà s'apropiés aquí dels crits i la confusió amb què a *Alle fonti del Clitumno* era descrita la retirada cartaginesa a Spoleto (69-76), o del «punico furore» que «tonò [...] dal Trasimeno» (51-52) quan, anteriorment, les tropes d'Anníbal van guanyar la batalla que els va permetre d'assetjar Roma. Contra l'essencialitat estremidora de l'oda de la qual treu el lema, el poeta barceloní fa una clara aposta per una espectacular escenografia de colors forts, repartits entre la lascívia de les dones capuanes, condemnada despectivament en termes carduccians però no per això literàriament reprimida, i la monstrositat militar romana, que es desenfrena fins a límits absolutament anticarduccians: un monstrosos Infern clàssic amb episodi cadavèric inclòs, estètica per a la qual, si de cas, el que trobaríem en Carducci seria un rebuig tan frontal com el que rep la lascívia.<sup>4</sup>

A *Minerva* és la primera oda pròpiament encomiàstica del recull, i s'insereix en aquest gènere tan car a Carducci i al classicisme antic i modern en general amb unes referències mitològiques i culturals que, sense arribar al nivell del poeta-professor, superen —ara sí— el de les *Horacianes*, així com amb un lèxic ben après: «claretat augusta» (3), «perenne gloria» (4),<sup>5</sup> «el teu numen» (9), «Serena, casta, lluminosa Diva» (21), «Sacra Minerva» (37), «Triomfa, Minerva, dels hel·lènics mare» (33). Aquí el rebuig de la lascívia reposa, com és lògic, en la castedat de la deessa, i no és desenvolupat més que en una estrofa:

<sup>1</sup> Vegeu, només per posar un parell d'exemples de les *Odi barbabe*, les «turbe misere» d'*In una chiesa gotica* (31) o el «triste amplesso di Pietro e Cesare» de l'oda *A Giuseppe Garibaldi* (18).

<sup>2</sup> Per a l'accepció de plany cf. *Su l'Adda*, 12; *Miramar*, 29; *Su Monte Mario*, 37; per a la de rebuig: *In una chiesa gotica*, 49; *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, 60.

<sup>3</sup> Casualment, «la volante», que no vol dir sinó 'la que vola', podia fer pensar a algun lector català en 'el volant'.

<sup>4</sup> Vegeu l'«orrída tristizia» que emana de la lectura de Christopher Marlowe, a l'oda bàrbara *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia* (20), el mateix Marlowe que, en canvi, aquí a *Ritmes* subministra el lema del darrer poema, *Comiat a la bella antiga*, de títol carduccià (cf. *Corpus Documental*, p. 159).

<sup>5</sup> Literalment el sintagma el llegim a *Su Monte Mario*, 39-40, no pas en un context encomiàstic, sinó més aviat elegíac.

Gloriosa Verge, nau qui venç altiva  
l'onatge impúdic qui el Parnàs envolta;  
jamai pot heure't de Vulcà la ruda  
concupiscència.<sup>1</sup>

Més espai s'atorga a la condició guerrera de Minerva, sense cap dosi de tremendisme i sí, en canvi, amb diversos ingredients carduccians. L'un una clara afirmació de poètica 'mascle': «clarí de guerra per damunt les lires / afemellades» (vv. 23-24). Un altre una referència desdenyosa envers els bàrbars:

desplega enlaire la Victòria hel·lena,  
que els pobles barbres acotats tremolen  
orbs qui et somnien com un món de flames  
en nit profunda.<sup>2</sup>

Sembla llegir-se, entre línies, una certa simpatia per idees d'esquerres: «Alta saviesa desplega el teu numen / per sobre els pobles en revolta encesos» (9-10); «car sots l'empara de ta forma augusta / Pericles regna!» (35-36). Però més significatives, a nivell ideològic, i també de carduccianisme, són les tres estrofes finals, separades de les anteriors per una ratlla de punts, perquè a la deessa que fins aquí havia estat cantada en el seu esplendor hel·lènic li és augurat un trist destí en època cristiana:

Sacra Minerva, la palor diürna  
cobreix la terra de besllums... Les ares  
que t'aixecaren els mortals hel·lènics  
cauen a trossos.

[...]

Salut, oh Diva, tes espatlles nobles  
seran cobertes del grisenc cilici:  
la teva testa devindrà cristiana...  
Hèl·lade, fores!<sup>3</sup>

Nova mostra, doncs, de la valoració del Cristianisme com una cultura fosca responsable de la fi de l'era antiga, la temàtica que es repetirà encara més carduccianament en el darrer poema del recull i que ja tenia antecedents en anteriors llibres.<sup>4</sup> Poc interessat en el registre elegíac de Carducci quan afecta l'àmbit personal o familiar, Zanné sí que importa plenament, del poeta italià, el plany per la substitució de la cultura clàssica per la cristiana i l'oscil·lació entre un enyor que col·loca la segona en un passat perdut i un entusiasme que n'exalta la «perenne glòria», amb la particularitat —però— que ell fa xocar ambdós sentiments dins un mateix poema i li reserva al primer la posició final, gairebé com un desmentiment del segon. Aquest gust pel contrast abrupte i pel cop de timó sobtat i radical se separa, estilísticament i estructuralment, del model carduccià per retrobar aquell dualisme exacerbant que sempre va ser el substrat principal de la poètica de Zanné.

Continuant el nostre recorregut per *Ritmes*, després de les odes *A Tannhäuser* i *A les sirenes*, en les quals per al tema de la mort pròpiament dit es recorre a fonts alemanyes o franceses, el carduccianisme torna al poema tretzè, l'únic dedicat de principi a fi a un poeta: *A Giosué Carducci*.<sup>5</sup> El lema dannunzià i el prec de la darrera estrofa transmeten un inequívoc compromís de continuïtat expressat al plural, és a dir, amb un esperit d'escola. Aquest compromís és justificat, a la resta de l'oda, amb un elogi que, basat en una lectura extensa de l'obra carducciana, té el mèrit de

<sup>1</sup> Vv. 13-16 (*Ritmes*, citat, p. 43).

<sup>2</sup> Vv. 29-32 (*ibid.*, p. 44).

<sup>3</sup> Vv. 37-40 i 45-48 (*ibid.*, pp. 44-45).

<sup>4</sup> Aquí dins *Ritmes*, ja ens en donava un indicatiu puntual el vers «la tristor de l'absis» a *La resurrecció de Pan*, v. 4 (*ibid.*, p. 23).

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 156.

desgranar-ne la diversitat de temes i de tons: el Carducci filípic, el sarcàstic, l'idíl·lic, el geòrgic, l'anacreòntic, el satànic, l'heroic, el cantor de les glòries passades, el de Roma, el de la nova Itàlia. Cap esment, però, a l'elegíac i al saturní. L'homenatge esquiva qualsevol mena d'ombra, fins a cloure's amb una imatge de llum ben carducciana, com ja ho eren les dels versos 3-4 («qui encercla / com un nimbe la testa d'Apol·lus») i 25 («tu qui t'envoltes de llum satànica»), al·lusives a una condició divina que tendeix, en el moviment espacial, a cenyir, no pas a anar més enllà.<sup>1</sup> La cloenda, al mateix temps, incideix sobretot en la força i en l'heroisme, que ja tenien un protagonisme especial en estrofes anteriors (la família de paraules de «potència» es repetia als versos 1 i 23).

En diversos punts són destacats alguns dels elements que més van interessar a Zanné: la mètrica (versos 1 i 24) i el menyspreu pels bàrbars (19-20). Però també s'infiltra, aquí i allà, uns quants intrusos. Si els «petons i delers jovenívols» (12) insinuen massa erotisme, la tendència de l'escriptor barceloní a extreure dualismes el duu, a la primera estrofa, a definir el poeta italià com dionisiac i apol·lini alhora: no sembla gaire adequada, per a la «fúria» de Carducci (2-3), la qualificació de «dionisiaca», l'adjectiu definitori del classicisme nietzscheà i dannunzià, del vessant pànic del qual prové segurament la «flauta» del vers 9, no gens carducciana.<sup>2</sup> D'altra banda, els esdrúixols obren la porta a un gran nombre d'adjectius i de substantius referents a poetes o obres de la classicitat, cosa que converteix Carducci en un compendi modern d'aquella literatura, però Zanné no pot reprimir la inclusió, ja habitual en el conreu d'aquest tipus de mètrica en català, de lèxic eclesiàstic: «profètica» (6), «litúrgiques» (29), «apostòlics» (32). Finalment, els versos 27-28, «amador de les eures i runes, / de les roses fragants i dels lliris», per bé que en la seva literalitat donen una informació correcta, l'enuncien en termes més aviat romàntics i preraphaelites. Al capdavant, l'heura («edera») apareix només en una ocasió al corpus poètic carduccia (*Alle fonti del Clitumno*, 36). Més hi sovintegen, certament, els lliris («tra gigli e rose», *Anacreontica romantica*, 7), però molt menys no sols que les roses, sinó també que altres flors com les «viòle». L'homenatge dóna bona fe, en definitiva, de l'eclecticisme del seu autor, un autor que sintetitzava pràcticament tots els estímuls culturals del Modernisme.

El tema heroic ocupa les dues odes següents, *Als hèroes vencedors* i *A l'hèroe vençut*, que corroboren el gust de Zanné per les tècniques maniqueïstes. Mentre incita els seus companys a conquerir el cim de la glòria, el 'jo' es queda al prat gaudint de la calma plàcida. Un cop més la sèrie de punts separa dos enfocaments diametralment oposats de la mateixa temàtica: en aquest cas, davant l'esforç heroic, una actitud d'encoratjament i una altra d'escepticisme gairebé cínica, la segona en bona part basada en un sentit de caducitat de la glòria que es repetirà dins el missatge consolatori a l'heroi vençut al costat d'una banalització de la fama en l'entorn popular del circ, entorn que és contraposat a un «més-enllà» d'«alteses cerúlies» i «poètic murmuri» (9-11).

A continuació llegim un quadre voluptuós protagonitzat per Marc Antoni i Cleopatra (*A Marc Antoni, triomvir...*), i tot seguit *A un Arc romà*,<sup>3</sup> proper a Carducci en la mateixa variant que aporta del gènere de l'oda: la interpel·lació del 'jo' a un monument antic, la grandesa material del qual testimonia la grandesa històrica de la civilització que el va construir. La diferència és que sovint, a les *Odes bàrbares*, o bé el monument respon (*Alla Vittoria, Le due torri*) o bé el 'jo' respon per ell (*Dinanzi alle terme di Caracalla, Nella piazza di San Petronio*), i la resposta desgrana una fantasia d'episodis de la història antiga. Zanné no entra en matèria: incita a parlar l'arc i intueix la força del relat, però prefereix deixar-lo embolcallat en l'enigma (11-12) i en un passat indesxifrabable que el pas del temps ha esborrat (3-4 i 21-22). També aquest poema té, però, les seves anades i vingudes entre el desdeny i l'enaltiment, entre l'extinció i la vitalitat, i si en general el canvi de to ens desviava, en altres odes que hem comentat, a una cloenda poc carducciana, aquí s'esdevé justament el cas contrari: les àguiles mantenen una capacitat de rèplica militar enfront de

<sup>1</sup> Aportem dues cites de les *Odi barbàres*: «Accogli, o Roma, e avvolgi l'anima mia di luce» (*Roma*, 1-2), «Una corona di luce olimpica / cinse i fastigi bianchi in quel vespero» (*Scoglio di Quarto*, 37-38).

<sup>2</sup> «Or [...] guerra indica / Da' teatri la musa; / Gitti il flauto dolente, e la lorica / Stringa, ed a l'aste dia la man già usa» (*A G.B. Niccolini*, vv. 97-100, de *Juvenilia*).

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 157.

la tempesta, perquè paradoxalment el «sens por de Roma» —relatiu a la tempesta— desencadena el record del poder que Roma va exercir sobre el món. La penúltima estrofa ve a sintetitzar —ara sí— els episodis principals de la «llegenda augusta», i fa, en el conjunt de pujades i baixades de la sincopada i imprevisible música zanniana, una remuntada que culmina amb una cloenda carregada de la imponentia sorollosa dels finals operístics que li agraden a l'autor, però aquest no pas favorable al cristianisme (en cap moment explicitat), sinó a la més alta eloqüència política del poeta bàrbar.

Una corda carducciana ben diferent és tocada a *Silenç august*,<sup>1</sup> cinc díctics elegíacs que poetitzen el pas d'un núvol pel «cel turquí» d'octubre amb la mateixa delicadesa i concisió que amarava els quatre díctics d'*Egle*, a les *Odi barbare*, o les quatre estrofes alcaiques de *Nel chioistro del Santo*, a *Rime e ritmi*: «Passan pe 'l ciel turchino che stilla ancor da la pioggia / Avanti al sole lucide nubi bianche» (*Egle*, 3-4); «Sì come fiocchi di fumo candido / Tenui sfilando passan le nuvole [...] Passan pe'l cielo turchino, limpido, / Fresco di pioggia recente» (*Nel chioistro del Santo*, 1-2 i 5-6). Zanné accentua, d'un recull a un altre, el registre culte de la seva dicció, aplegant, d'una banda, un tresor cada vegada més ric i variat de referències mitològiques i culturals, que aquí a *Ritmes* ja superen el nivell de banalitat que encara acusava l'oda inicial de *Poesies*, i, de l'altra, un gruix cada vegada més considerable de lèxic preciosista. En aquest segon sector, es fa estrany que les aportacions carduccianes siguin més aviat minses: Zanné sens dubte hauria pogut treure més profit de les lectures d'aquest i d'altres poetes italians. Un parell, en qualsevol cas, les detectem en l'àmbit cromàtic: ens referim al ja citat «cerúlies» de l'oda *A l'hèroe vençut*<sup>2</sup> i al «turquí» que llegim aquí i ja llegíem també a *A Marc Antoni, triumvir...* («l'onatge turquí de les aigües», 4), un color amb poca tradició a la literatura catalana, que acostumava a crear greus dificultats als traductors.<sup>3</sup>

Anàlogament al tractament a què Carducci sotmet sovint els elements naturals, a *Silenç august* el núvol és, doncs, interpel·lat, personificat i divinitzat sense per això deixar de ser núvol, és a dir, sense que s'abandoni la perspectiva panteista a favor d'una radical humanització olímpica. És diví en tant que constitueix una visió d'una bellesa «miraculosa» (3), en tant que s'allunya, plora o es glaça sota la lluna, i hom l'interroga d'acord amb aquesta seva condició natural, sense obtenir resposta, cosa que deixa traspuar l'angoixa que produeix a Zanné tot allò que l'home no pot comprendre, una angoixa que en Carducci no acostumava a torbar la joia estupefacta de la visió, però que en el cas dels núvols «fuggenti»<sup>4</sup> en alguna ocasió podia comparèixer: «Sì come nubi, sì come cantici / Fuggon l'etadi brevi de gli uomini: / Dinanzi da gli occhi smarriti, / Ombra informe, che vuol l'infinito?» (*Nel chioistro del Santo*, 13-16).

No es pot dir que l'enfocament panteista prevalgui damunt l'antropomorfista o el zoomorfista ni tan sols aquí a *Ritmes*, on el segon és ben representat (cicle pànic, *A les sirenes, Polifemus*), però ja insinuàvem, a propòsit dels textos de *Poesies* protagonitzats per Hèlios, que la forta tendència de Carducci cap al primer podia haver servit d'estímul a Zanné per a conrear-lo. Fet i fet, als deu poemes que separen aquest *Silenç august* del *Comiat a la bellesa antiga*, poemes que aprofundeixen en «l'enigma» i en «l'Inexpressable»<sup>5</sup> enmig de boscos nocturns i canícules de desert, amb intertextos alemanys, dannunzians i preraphaelites, el que roman de carduccia és, a banda

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 158.

<sup>2</sup> Vegeu també, a *Poemes de l'esperit i de la terra* (recollits i editats per la revista «Catalunya», Buenos Aires, juliol 1934, pp. 27 i 69), «cerúlia nit» (*Sirena*, v. 19) i «les cerúlies ones» (*A Mossèn Miquel Costa i Llobera*, v. 13). Un altre adjectiu en el gust pel qual degué influir la llengua italiana és l'arcaisme «cald»: vegeu *Vae Capuae!*, v. 4; dins *Poemes de l'esperit i de la terra* (p. 28), *En el segon mil·lenari de Virgili*, v. 14, i, dins *Aiguaforts i aigües vessants*, el cinquè vers del poema *Octubre*: «Els oronells fan via vers terres més caldes» (Buenos Aires, Delegació de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, s.d. [ca. 1921], p. 86).

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 72, i *infra*, p. 266.

<sup>4</sup> *Momento epico*, 7, de *Rime nuove*; *Courmayeur*, 25, d'*Odi barbare*. Vegeu també com el motiu del misteri conflueix, a la segona estrofa de *Courmayeur*, amb el glaç, la lluna i els fantasmes: «Blandi misteri a te su' boschi d'abeti imminente / La gelida luna diffonde, / mentre co 'l fiso albor da gli ermi ghiacciai risveglia / Fantasime ed ombre muoventi» (5-8).

<sup>5</sup> *Ritmes*, citat, pp. 92 i 100.

d'alguna revifalla puntual de *pathos* heroic (*L'ombra d'Eros*, 15-18), sobretot aquesta sensibilitat mitologista envers la natura, molt particularment envers el Sol i la Nit. A *Deliris de Tristany* l'un i l'altra es reparteixen els dos pols del dualisme zannià, és a dir, la voluptat decadent i aquella potència amb la qual uns quants poemes enrere era definit Carducci, que s'infiltra, juntament amb la llum, en un motiu wagnerià:

La majestat hieràtica del Sol, en la posta solemne,  
radia com ídol agònic.

Com roja cortesana, lassada dels homes impúdics,  
s'adorm la clariana del dia.

[...]

Encén el teu misteri, damunt l'hom estàtic,  
com sacra potència lluminica;

revela, oh Nit, la glòria secreta de l'ànima  
qui vola en tes ones obscures;

la sacra llum d'Isolda, dolcíssim miratge  
qui abat l'humanal sofirença.<sup>1</sup>

En *Robert Schumann* el que aconsegueix d'infiltrar-se enmig de boires i arpegis és el primer estel del vespre: «Fendint la clarícia d'Hesperus / i el blanc irradiar de la lluna, / s'enlaira la veu per l'espai» (vv. 7-9). De nou són objecte d'adoració el sol a *El rei* i a *Hèlios estrafet, Hèlios triomfant* i la nit a *Pregària elegiàca a la nit*, aquí amb una funció sedativa sobre la qual Carducci havia treballat en textos com *Di notte*, de *Rime nuove*, i amb un apel·latiu «mare» molt corrent en els procediments divinitzadors carduccians:

Oh dolça nit qui arribes, factora divina del somni!  
Permet que el teu misteri davalli propici.

En ta negror solemne permet que com boira s'esfumin  
les tristes recordances qui vida no troben.

Oh nit, immensa mare, dels tristos mirífic refugi!  
Permet que ma fretura ben prompte s'encalmi.<sup>2</sup>

Finalment, suggeriríem, a propòsit de la dinovena oda (*Polifemus*), que Zanné va voler imprimir al seu monstre el ritme del Satanàs carduccià. No se'ns acut, si més no, un altre origen per a la sèrie de pentasíl·labs emprada exclusivament en aquesta composició, que equivaldria a sumar una síl·laba als pentasíl·labs italians de l'oda *A Satana*, tot suprimint-ne —és clar— les rimes:

Fendint el boscatge  
braola terrífic  
el monstre ciclòpic.  
Pregones tenebres  
envolten sa testa  
d'un tràgic posat.

[...]

On sou abscondides  
dels antres paorosos  
oh feres bramaires?

[...]

---

<sup>1</sup> Vv. 3-6 i 11-16 (*ibid.*, p. 87).

<sup>2</sup> Vv. 9-14 (*ibid.*, p. 107).

El monstre ciclòpic  
estén sens fer presa  
les grapes d'acer.<sup>1</sup>

Aquest darrer punt, però, ens condueix cap al terreny mètric, que en aquest llibre es mereix una anàlisi minuciosa, no sols perquè, com resa el seu títol, totes les composicions són no rimades, sinó perquè una part important dels metres i de les estrofes provenen directament —com ja hem avançat més amunt— de Carducci. Dels vint-i-nou poemes quatre són escrits exactament en el tipus d'estrofa alcaica que havia inaugurat *A Roma (Vae Capuae!, A Giosué Carducci, Exèquies de Wagner, Comiat a la bella antiga)*, tres en sàfiques (*A Minerva, Als Hèroes vencedors, A un Arc romà*) i un en estrofa de la Torre (*La resurrecció de Pan*). L'enneasíl·lab de l'alcaica tant en Costa com en Zanné hem vist que tenia accents de terceres; ara bé, també l'acostuma a tenir —per bé que sovint secundari— de primera, però en aquest punt es permet més excepcions el mallorquí que el barceloní, que a l'oda *A Roma* només en fa una de clara (19) i a les alcaiques de *Ritmes* cap ni una. En la sàfica és Costa el més rigorós: ja hem vist que no sols fa accents sistemàtics de quarta i de vuitena, sinó també, amb molt poques excepcions, i tant al decasíl·lab com al tetrasíl·lab, de primera. Zanné fa només els canònics de quarta i de vuitena: l'inicial és indiferentment de primera o de segona, com en Carducci, el qual, de fet, tampoc no fa sempre el de vuitena, acollint-se a la modalitat més flexible de la preceptiva sobre la sàfica, que tant permet aquest accent com el de sisena. Cal tenir en compte, però, que a *Assaigs estètics*<sup>2</sup> i a *Imatges i melodies*<sup>3</sup> Zanné no sols es permetia aquesta última llicència, sinó que ni tan sols no respectava sempre l'accent de quarta. Dit d'una altra manera: passa de fer unes sàfiques on no tots els decasíl·labs eren pròpiament sàfics a fer-ne unes altres més regulars que les de Carducci. Pel que fa a *La resurrecció de Pan*, l'estrofa de la Torre no hi ofereix variacions ni respecte a les provatures anteriors de Zanné<sup>4</sup> ni respecte a la línia Cabanyes-Costa, per tant, no presenta una regularitat accentual rígida tot i una prevalença de versos sàfics.

La major part, però, de metres i estrofes de *Ritmes* no havien estat assajats en els reculls anteriors i despleguen un experimentalisme de llarg abast. Entre d'altres combinacions estròfiques: asclepiadeus (doble tetrasíl·lab) aguts alternats amb dímetres iàmbics (hexasíl·lab accentuat a les síl·labes parells, pla, no esdrúixol com en Carducci i Costa) a *Magenca*; estrofes de tres versos formades per un tetradecasíl·lab trocaic entremig de dos decasíl·labs dactílics, tant l'un com els altres bipartits, a *Les Sirenes*; el ja esmentat pentasíl·lab dactílic (amb accent de segona) a *Polifemus*; estrofes de tres tetràmetres dactílics (octosíl·lab amb accents de segona i de cinquena) a *Robert Schumann*; sonet de trímetres iàmbics (decasíl·labs plans com en Costa i Llobera, no pas esdrúixols com en Carducci) a *El rei*, i estrofes de cinc versos dels quals dos són dímetres iàmbics, dos enneasíl·labs dactílics i un és un trímetre iàmbic aquest cop agut, en l'oda *A Marc Antoni, triomvir*. Cap d'aquestes modalitats d'estrofa no va ser practicada per Carducci, el qual sí que utilitzà, però, dins altres estrofes, molts dels tipus de vers que les componen: l'enneasíl·lab dactílic (decasíl·lab en italià) com a quart vers de determinades estrofes alcaiques; el tetràmetre dactílic a *Courmayeur*, d'*Odi barbare*, o a *Jaufré Raudel*, de *Rime e ritmi*; el decasíl·lab (dodecasíl·lab en italià) de l'oda *A les Sirenes*, amb primer hemistiqui pla i segon agut, a la balada danesa *La figlia del re degli Elfi*, de *Rime nuove*; el tetradecasíl·lab (hexadecasíl·lab en italià) trocaic a *La sacra di Enrico Quinto*, de *Giambi ed epodi*; l'asclepiadeu i els metres iàmbics (amb la diferència que ell els fa esdrúixols) en diverses odes bàrbares. No hi ha dubte, tanmateix, que sobre Zanné van actuar altres models i que va prendre, sobretot en el terreny estròfic, moltes iniciatives que posen *Ritmes* al nivell de les grans aventures mètriques del Modernisme europeu.

No desmenteix aquesta conclusió, tampoc, la novetat més destacada del recull, els díctics en què són escrits catorze dels vint-i-nou poemes, la majoria díctics elegíacs. Si Zanné, com Carducci,

<sup>1</sup> Vv. 1-6, 25-27, 34, 36 (*ibid.*, pp. 81-82).

<sup>2</sup> *Pregària a Selene*, p. 46.

<sup>3</sup> *La Seu barcelonina*, p. 11; *Nuvial*, p. 14; *Segle XVII*, p. 16.

<sup>4</sup> *Elegia romana*, d'*Assaigs estètics*, pp. 27-29; *Oda*, d'*Imatges i melodies*, pp. 87-88, després a *Poesies* amb el nou títol *A la sacra Tardor*, pp. 98-99; *Secrets d'amor* i la traducció de Platen *L'hèroe venidor*, de *Poesies*, pp. 39-40 i 241-242.

i a diferència d'altres experimentadors de l'època, no abandona l'isosil·labisme en la seva mètrica accentual, un altre punt en què segueix el poeta italià és en la composició bimembre tant de l'hexàmetre com del pentàmetre, una modalitat que determinats metricistes ja qualifiquen genèricament de «bàrbara».<sup>1</sup> L'interès més alt que ha desvetllat, no sols a Catalunya, l'altra modalitat, la purament accentual, ha determinat que els innombrables rius de tinta que ha fet córrer el tema de l'adaptació de l'hexàmetre hagin passat força de puntetes damunt de Carducci i, en el cas de la literatura catalana, damunt de Zanné.<sup>2</sup> Sense pretendre de contradir la monotonia més acusada de la modalitat bàrbara, caldria, però, limitar-la als seus termes precisos. Precisament el díctic elegíac és l'única forma estròfica que, en Carducci i als *Ritmes*, no presenta un isosil·labisme absolut. Són poques les odes bàrbares en què, com en *Cèrilo*, la mesura dels hexàmetres i dels pentàmetres és constant (7+9 i 7+7). En l'hexàmetre poden arribar a oscil·lar entre sis, set i vuit síl·labes el primer hemistiqui i entre vuit, nou i deu el segon (*All'Aurora, Roma*); el que és més habitual és que variï el primer i que el segon es mantingui sempre com un enneasíl·lab dactílic (accents de segona, cinquena i vuitena). Amb aquest enneasíl·lab i la pausa entre hemistiquis, l'hexàmetre carduccià, respecte —per exemple— al de les *Elegies de Bierville*,<sup>3</sup> fa obligatòries la cesura enmig del tercer peu i l'accentuació dactílica no sols del penúltim peu, sinó també de l'antepenúltim. Ara bé, es manté gairebé sempre la possibilitat de triar entre troqueus i dàctils als primers peus, de manera que en un poema com *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia* tenim versos com «Bevon le nubi dal mare con pendule trombe, ed il sole» (5), totalment dactílic; versos com «Odo pauroso carne che voi bisbigliate co' venti» (36), que comença amb un dàctil seguit d'un troqueu, o «Ah quei pini che il vento che il mare curvaron tanti anni», que comença amb un troqueu seguit d'un dàctil. La conveniència d'una repetició estilística pot determinar que un primer hemistiqui tingui una síl·laba menys que tots els altres del poema (sis en comptes de set «Volate pe' cieli, pe' cieli sereni, a la bella», *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, 11), i excepcionalment es pot produir un canvi d'ordre dels hemistiquis i, per tant, del lloc de la cesura («perché mi tendi minaccioso le braccia tue torte?», *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, 31). Més discutible, segurament, la llibertat de vegades excessiva en l'ús de sinèresis i dièresis, de sinalefes i dialefes.

Zanné redueix l'anisosil·labisme: té, proporcionalment, més composicions que Carducci amb hemistiquis de mesura uniforme, concretament sis de catorze. Tanmateix, en les altres vuit, es permet llicències més dràstiques: no sols de vegades divideix el poema en seccions amb mesures diferents, sinó que, dins una mateixa secció o poema, és relativament habitual que un pentàmetre s'allargui en hexàmetre o que un hexàmetre s'escurci en hexàmetre, o que perdi el segon hemistiqui, o que algun díctic perdi un dels dos versos o en guanyi un tercer.

El barceloní amplia la varietat en el repertori dels hemistiquis. El model més carduccià, el de *Cèrilo*, el trobem a *Nocturn vora una Església*, *Nocturn entre els àlbers* i —amb excepcions— a *La mort de Pan* (6 + 8 i 6 + 6). Són versos ocasionals en Carducci, no sistemàtics o no predominants en cap oda, l'hexàmetre de *Silenç august* i *A l'Hèroe vençut* (6 + 9),<sup>4</sup> el pentàmetre de *Pregària elegíaca a la nit*, de *L'esclavatge de Pan* i de *Salutació a la mar* (6 + 5)<sup>5</sup> i tant l'hexàmetre com el pentàmetre d'*Hèlios estrafet*, *Hèlios triomfant* (6 + 9 i 6 + 4-5-6). Fora de paràmetres carduccians queden l'hexàmetre de *La victòria de Pan* (6 + 4 + 4)<sup>6</sup> i, als poemes escrits en díctics no elegíacs, el primer vers dels de *L'ombra d'Eros* (6 + 4) i tot el sistema d'*El Rhapsode* (8 + 5-6 i 5 + 5). Analitzant precisament els díctics no elegíacs, sí que trobem, en canvi, en Carducci, puntualment, no d'una manera sistemàtica, el vers de 5 + 8 que a *Hannibal vençut per Venus* serveix sistemàticament per a fer tots dos versos del díctic, i —més important— dues modalitats estròfiques: el sistema d'hexàmetre seguit d'un dímetre iàmbic interpretat com hexasíl·lab esdrúixol

<sup>1</sup> José Domínguez Caparrós, *Mètrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 181-182. Vegeu també els treballs de Julio Saavedra Molina i de Francisco Pejenaute (cf. *infra*, p. 508).

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 232-233, o bé Jaume Medina, *L'hexàmetre i el díctic elegíac en la poesia catalana*, «Els Marges», núm. 14, setembre 1978, p. 20.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 353.

<sup>4</sup> El pentàmetre suma 6 + 6.

<sup>5</sup> L'hexàmetre suma 6 + 8.

<sup>6</sup> El pentàmetre suma 6 + 5.



(oda pitiàmbrica *Sirmione*) que Zanné utilitza a *L'ombra d'Eros* (amb un hexàmetre, però, com hem dit, no carduccià), i el sistema d'hexàmetre seguit de tetràmetre dactílic (oda alcmània *Courmayeur*) que Zanné utilitza a *Deliris de Tristany* (aquí amb hexàmetre carduccià si més no a la secció primera).

Per damunt dels criteris relatius al sil·labisme, però, la particularitat principal de Zanné és la rigidesa de l'esquema accentual. Si agafem, per exemple, *Pregària elegíaca a la nit* (6 + 8 i 6 + 5) o *L'esclavatge de Pan* (mateixa estructura encara que amb excepcions), tots els hexasíl·labs (tant de l'hexàmetre com del pentàmetre) tenen accent de segona i de quarta, tots els pentasíl·labs de segona i tots els octosíl·labs de segona i de cinquena. En altres paraules, a tots els versos els tres primers peus són iàmbrics, els següents anapèstics (trocaics els primers i dactílics els altres si fem anacrusi). El mateix tipus d'hexasíl·lab i d'octosíl·lab llegim a *La mort de Pan*, *Nocturn vora una Església* i *Nocturn entre els àlbers*, les odes més properes a l'esquema sil·làbic carduccià (6 + 8 i 6 + 6), en les quals pràcticament només se sentirà, doncs, el ritme dactílic al segon hemistiqui de l'hexàmetre. És, doncs, l'accentuació carducciana de l'octosíl·lab la que salva mínimament l'esperit del vers homèric. Al seu primer hemistiqui i als dos hemistiquis del pentàmetre, si Carducci hi alternava troqueus i dactils en múltiples variants combinatòries, Zanné hi aplica un esquema fix que és de tipus iàmbic. El mateix podem dir de *Silenç august*, d'*Hèlios estrafet*, *Hèlios triomfant* i d'*A l'Hèroe vençut*, odes en les quals el que canvia, respecte a les que acabem de comentar, és el segon hemistiqui de l'hexàmetre, uniformement anapèstic (accents de terceres) per causa de la síl·laba addicional que guanya (6 + 9 i 6 + 6, salvant les excepcions). Uniformement dactílic, en canvi, amb síl·laba en anacrusi inicial i troqueu final, el ritme d'*El Rhapsode* i d'*Hannibal vençut per Venus*. A *Deliris de Tristany* el díctic comença iàmbic, al primer hemistiqui de l'hexàmetre, esdevé dactílic al segon i així es manté al vers inferior, l'octosíl·lab esdrúixol.

Aclarim, a més a més, que les irregularitats en la mesura sil·làbica dins d'un poema es fan sempre respectant o justament per tal de respectar la uniformitat rítmica: que al segon vers dels díctics d'*El Rhapsode* tinguem un pentasíl·lab en comptes de dos no implica canvis en aquest àmbit, i el segon hemistiqui del primer vers té cinc o sis síl·labes en funció del final agut o pla del primer hemistiqui; si a *L'esclavatge de Pan* o a *La mort de Pan* el segon hemistiqui del pentàmetre s'allarga d'hexasíl·lab a octosíl·lab aquest serà, és clar, un octosíl·lab iàmbic, i si el segon hemistiqui de l'hexàmetre s'escurça esdevindrà un pentasíl·lab, tret que el ritme iàmbic li arrabassi encara terreny al dactílic: «de lleus clarors magenques, verdor de prat eròtica» (*La mort de Pan*, 21).

La força del ritme iàmbic és, segurament, el tret més personal dels díctics elegíacs de Zanné.<sup>1</sup> El cas és que, per damunt d'excepcions i de variants combinatòries, el nombre de versos en joc gairebé es pot reduir a quatre: pentasíl·labs amb accent de segona, hexasíl·labs iàmbrics, octosíl·labs amb accent de segona i de cinquena, i enneasíl·labs amb accentuació de terceres. Els altres tres versos empenyen el ritme dactílic, però l'altíssim grau de presència de l'hexasíl·lab li dona un protagonisme molt marcat. El seu ritme iàmbic només és atenuat en dues odes. A *La victòria de Pan* (6 + 4 + 4, 6 + 5) Zanné decideix que els hemistiquis de l'hexàmetre comencin tots per síl·laba tònica i que els del pentàmetre tinguin el primer accent a la segona síl·laba: així, doncs, l'hexasíl·lab de l'hexàmetre té accents de primera i de tercera o quarta, el del pentàmetre de segona i de quarta.<sup>2</sup> A la primera secció de *Salutació a la mar* (6 + 8 i 6 + 5, o 6 + 8 i 6 + 8) el segon hemistiqui té accents de segona i de cinquena tant al primer com al segon vers del díctic, però l'hexasíl·lab és variat segons el mateix criteri que a *La victòria de Pan*, amb una flexibilització que aquí no solament afecta el segon peu del vers superior, sinó també el primer peu del vers inferior, vers que en dos dels deu díctics comença amb síl·laba tònica. D'aquesta manera, tot i que la composició sil·làbica dels versos no s'ajusta gaire a combinacions carduccianes, accentualment els díctics d'aquests dos poemes s'acosten més que els altres a les *Odi barbàres*, per la menor rigidesa de determinats peus i per la presència menys avara d'un accent inicial molt característic de

<sup>1</sup> Temps a venir, en la sistematització de l'hexàmetre català, Martí Inglès i Pijoan donarà instruccions ben precises per a esquivar «les inclinacions anapèstica i iàmbica de l'hexàmetre» (citats per Jaume Medina, *L'hexàmetre i el díctic elegíac en la poesia catalana*, citat, pp. 25-26).

<sup>2</sup> El pentasíl·lab de segona i de cinquena; el tetrasíl·lab de primera (adònic).

l'eloqüència celebrativa, vocativa i descriptiva del llibre més paradigmàtic del poeta italià. Al capdavant, ni tan sols en l'heptasil·lab esdrúixol de *Ruit hora* o de *Sirmione*, que correspondria al dímetre iàmbic, Carducci no dona especial prioritat a l'accentuació de les síl·labes parells. I si aquesta accentuació es deixava sentir més, certament, a *Giambi ed epodi*, tampoc no s'hi convertia mai en un sistema accentual fix.

Fora dels díctics hem vist que la inclinació pel ritme iàmbic també amara altres composicions dels *Ritmes*. És a les alcaïques, a les sàfiques i a l'estrofa de la Torre que rep més de contrapès per part —justament— d'accents inicials de gust bàrbar. La sàfica *A Minerva* comença amb una estrofa molt iàmbica trencada tot seguit per «Glòria a la Diva qui encengué primera» (5). Més endavant, actuen amb una funció similar els següents versos: «Alta saviesa desplega el teu numen» (9), «alça't Minerva, que et conjura Fidies; / alça't immensa en ta fusió sagrada / d'or i d'evori» (26-28), «Triomfa, Minerva, dels hel·lènics mare» (33), «Sacra Minerva, la palor diürna» (37); i el poema es clourà amb un veritable adònic: «Hèl·lade, fores!» (48). En l'alcaica ja hem vist que els versos tercer i quart agafaven un accent de primera que, tot i no ser carduccià —tampoc aquí Carducci no utilitza esquemes accentuals fixos—, en aquest context tan iàmbic semblen gairebé un tribut a Carducci. Iàmbics, en efecte, acostumen a ser, per contrast, tots quatre hemistiquis dels dos versos inicials, però no sempre, i sovint, quan no ho són, fan palesa una bona interiorització de ritmes carduccians. Resulta del tot escaient que l'oda *A Giosué Carducci* comenci amb l'accent d'un mot com «Vat», o encara més que els iambes de la diatriba humiliant de *Vae capuae!* s'aturin quan arriba un vers dignificador com «tràgica i noble sigui ta súplica» (6). L'oda sàfica *A un Arc romà* comença amb un «Quí» excepcionalment accentuat en la grafia;<sup>1</sup> després el quart vers ens convida a accentuar el «ja» per marcar la distància entre l'antiguitat i el món actual, i el primer imperatiu agafa també l'accent inicial: «Parla ruina» (13). No sembla casual, en definitiva, que els millors resultats mètrics s'assoleixin en els poemes amb més intertextualitat carducciana, en tant que Carducci ajuda a trencar l'esquema que Zanné ha enrigidit sobre el model del mateix Carducci i d'altres adaptadors de la mètrica clàssica. Pot semblar paradoxal, però el poeta bàrbar va servir efectivament d'antídot davant un hiperexcés de regularitat que no deixa de ser, en qualsevol cas, la marca de registre dels *Ritmes*.

### 3.4.3. Reculls posteriors

Com un reflex de la velocitat amb què s'apagà l'estrella carducciana en el firmament català, Zanné no tornà a anomenar Carducci en cap altre dels seus reculls, en els quals conservà ben pocs rastres intertextuals concrets de l'obra del poeta italià. De la mateixa manera, la mètrica llatinitzant que s'havia ensenyorit de tot el volum de *Ritmes* reculà a la posició minoritària que havia ocupat anteriorment.

Els vint-i-dos poemes d'*Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets*, del 1911, majoritàriament repartits entre escenes de luxúria i simfonies de primavera, giren del tot l'esquena a la mètrica clàssica i, en canvi, en una proporció força considerable, es deixen seduir pel rodolí i per la cançó popular. El classicisme en general hi té una presència més aviat reduïda, per bé que en el sonet *Capvespre gòtic* acabi guanyant la batalla als claustres i als missals: «Au Fènix qui renaix en les centúries, / vos empeny a les nòrdiques boscuries / el filofen impuls del Parthenon» (vv. 12-14).<sup>2</sup> Poques rimes esdrúixoles espigolem al llibre,<sup>3</sup> en el qual sí que s'observa, però, com en aquests versos que acabem de citar, la intensificació del gust pel lèxic recercat i culte, que troba la seva màxima expressió en els obsessius adjectius en '-ic'<sup>4</sup> i no és reprimida ni tan sols allà on els aires es

<sup>1</sup> Circumstància que no es repeteix en les altres recurrències del pronom dins el recull.

<sup>2</sup> *Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets*, Barcelona, Fidel Giró impressor, 1911, p. 72.

<sup>3</sup> Els versos senars sense rima d'*A un Hèroe*, *ibid.*, pp. 20-21.

<sup>4</sup> Mirífic, deífic, aurífic, horrífic, palúdic, impúdic, angèlica, mística, èrtica, homèrica, ciclòpiques, polifònic, agònic, ciclònic, gòtic, caòtic, panteístic, seràfic, sàfic, mefistotèlic, entre d'altres.

fan més folklòrics.<sup>1</sup> Aquesta evolució, que ja venia de temps enrere, arribarà, ben aviat a les *Elegies australs* (1912) i més endavant a *Aiguaforts i aigües vessants* (ca. 1921), a un veritable català d'artifici, un virtuosisme autístic en què els hipercultismes en rima, sovint en rima aparellada, produiran un efecte decididament estrafolari, i en què la recuperació puntual de la mètrica clàssica, i molt concretament del vers alcaic, amb l'exigència d'esdrúixols que comporta, donarà fruits senzillament grotescs. És recuperat en una sola ocasió tant a un recull com a l'altre. A *Elegies australs* en les estrofes de l'oda *A una àmfora grega plena de vi antanyà*. En reproduïm les dues primeres:

Estany arpigí de limfa eròtica,  
voltat de sàlits i de libèl·lules,  
alvi daurat de nenufres;  
doll ambrosíac;

essència dolça del buc mel·lívore,  
sospiri dàfnic d'encesa tórtora,  
llum perennal dels idil·lis,  
clàssica musa<sup>2</sup>

A *Aiguaforts i aigües vessants* en les divuit estrofes de *Talassa*. En transcrivim tres, les tres primeres:

Com les passades de dolça aulètrida,  
somniais alifres omplen l'atmosfera.  
L'aer s'adorm en el nimbe  
de la llum esmortida de Febus.

Semblen els núvols florides càstules  
que estén la sacra dea Ambològera  
sobre la tarda que afina,  
com un cor d'amorosos preludis.

Canten gojoses les oceànides  
entre els nenufres de les llurs cèl·lules:  
llums coralines s'escampen  
per les llenques daurades dels cirrus.<sup>3</sup>

Poques contribucions fa Carducci i en general la llengua italiana a un laboratori lèxic més orientat cap a les rareses de biblioteca, cap als llenguatges sectorials o cap a la creació de neologismes, sobretot per derivació. Afegim, al ja esmentat i reincident «ceruli»,<sup>4</sup> els termes «aer» i «laure».<sup>5</sup> Ara bé, cal dir que no som solament davant un d'aquells escriptors que, en la seva darrera època, acaben, sense voler, parodiant-se a si mateixos, sinó també en la culminació d'aquell projecte d'enaltiment de la llengua literària que enuncïava Costa i Llobera al pròleg de les *Horacianes*. Dèiem que, en general, aquella pujada de voltatge retòric es va quedar per sota del nivell carduccià, però aquí tenim un autor que, salvant les divergències tècniques, perquè en Carducci la retòrica no es focalitza d'una manera tan exclusiva en el lèxic, segurament el depassa, sobretot si el valorem en relació amb el nivell retòric general del polisistema en què actuava. El resultat és que les aulètrides i les càstules van acabar patint el mateix ostracisme a què s'havia autocondemnat Zanné marxant cap

<sup>1</sup> Vegeu, per exemple, *La goja blanca (Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets*, citat, pp. 26-27).

<sup>2</sup> *Elegies australs*, Barcelona, Fidel Giró impressor, 1912, p. 55.

<sup>3</sup> *Aiguaforts i aigües vessants*, citat, p. 27.

<sup>4</sup> «En el torrent volgut d'enjogassades nimfes, / resplendeix el mirall de les cerúlies limfes» (*La destrucció d'Idàlia*, vv. 17-18, dins *Elegies australs*, citat, p. 7); «Del sol l'Hòstia suprema vermella s'arbora: / un àngel pur l'aixeca, de vesta cerúlia» (*Auba en la neu*, vv. 5-6, dins *Aiguaforts i aigües vessants*, citat, p. 37).

<sup>5</sup> «En cementiri foraster / jo he vingut a raure: / tinc dos companys qui em volen bé, / un xiprer i un laure» (*En la tomba*, vv. 1-4, dins *Elegies australs*, citat, p. 59).

a l'Argentina. Ell mateix admetia, des de terres americanes, que no havia evolucionat i que s'estimava més callar i deixar parlar les noves generacions.<sup>1</sup> A Catalunya el recordaven sobretot els seus vells amics, perquè els noucentistes trobaven els seus preciosismes «d'una ingenuïtat excessiva i pintoresca».<sup>2</sup> Encara que el seu nom es tenyís en general de respecte i d'enyorament, encara que el seu record desenterrés també de l'oblit Carducci, era un nom que pertanyia al passat, el d'ell i —de retop— el dels seus mestres. Per això podem veure simbòlicament la seva marxa, encara que obeís a motius —sembla— personals, com l'allunyament d'unes propostes estètiques entre les quals s'hi comptava la d'un Carducci que indirectament havia ajudat a activar, en la literatura catalana, aquest procés hiperretòric que va acabar conduint, en l'escriptura de Zanné, a una llengua literària que no tenia viabilitat col·lectiva.

Deixant de banda la hiperretòrica, en la qual si de cas va exercir, doncs, una influència més teòrica que no pas tècnica, direm que el carduccianisme d'aquests darrers reculls es redueix a allò que roman de carduccià arran de la persistència de paràmetres de poètica i d'estil adoptats anteriorment: quadres de mitologia imbricada molt acuradament amb els fenòmens naturals com la del poema marí *Talassa* o la de la salutació a un Estiu «rei triomfal» de *Ditirambi estiuenc*, o el to de l'oda heroica aplicat fins i tot a un protagonista eròtic com el de *La consagració de Don Joan*, per citar tres textos del recull més classicista, *Aiguaforts i aigües vessants*.<sup>3</sup> A *Elegies australs*, el poema llarg *La destrucció d'Idàlia*<sup>4</sup> aplega dos dels temes més reiterats en tota la producció de Zanné: el guerrer corromput per la dona voluptuosa i la massacre d'un poble clàssic (aquí la mítica ciutat de l'illa de Xipre) en mans dels invasors bàrbars, tot dos interrelacionats per tal com la derrota del primer és conseqüència directa de les disbauxes eròtiques de l'«afemellada host».<sup>5</sup> No cal dir que no s'escatimen versos per a les escenes d'erotisme i de carnatge, però la denúncia dels excessos luxuriosos agafa relleu tant en la lectura global del poema com, dins la lletra del text, en les filípiques posades en boca del guerrer Menandre, que fa un esforç per a despertar les consciències abans de cedir també ell a la temptació. Són passatges que entren en un carduccianisme de tons i de principis, si no en una intertextualitat directa, més improbable. Notem, tanmateix, com Menandre amonesta l'hetera Helena en termes propers als «flosci fianchi» del *Preludio* de les *Odi barbàres*: «Tu corromps amb tos flancs les ànimes i els cossos, / tu marceixes la carn i calzines els ossos.»<sup>6</sup> I sobretot com retreu als seus conciutadans, tot apel·lant al valor simbòlic de la palmera, la falta d'heroisme del present enfront de les glòries del passat, un parlament al qual podrien arribar reminiscències, entre d'altres textos, del «Tutto ora tace» i de les antitètiques «ilice nera» i «molle pianta» de l'oda *Alle fonti del Clitumno*.

En l'ordre mètric, cal matisar que la reducció, després de *Ritmes*, en l'ús de formes clàssiques no va implicar un abandonament ni total ni definitiu. Si són —dèiem— del tot absents d'*Oda a Salomé*, *Poemes menors*, *Sonets*, a *Elegies australs* tornen, per bé que molt limitadament, amb la pseudoalcaica *A una àmfora grega plena de vi antanyà* i amb diversos fragments de *La destrucció d'Idàlia* escrits en estrofes sàfiques o en díctics.<sup>7</sup> A *Aiguaforts i aigües vessants* són triades per a set de les seixanta composicions del volum: *Talassa* en alcaiques, *El rossinyol* i *L'ànima del glaç* en sàfiques i *Auba en la neu*, *Visió medieval*, *Melodies espirituals* i *Octubre* en díctics. Els díctics combinen 6 + 6 al vers superior i 6 + 5 al vers inferior a *La destrucció d'Idàlia* i 6 + 5 a tots dos versos en tres dels quatre poemes d'*Aiguaforts i aigües vessants*. Única excepció, a banda d'algunes estrofes de *Visió medieval*, les *Melodies espirituals*, díctics elegíacs segons la més característica recepta carducciana: 6 + 8 a l'hexàmetre i 6 + 6 al pentàmetre. Pocs canvis pel que fa al ritme: en tots aquests poemes el pentasíl·lab i l'octosíl·lab mantenen la cadència dactílica amb accents de segona i de cinquena i l'hexasíl·lab la tendència iàmbica amb accent a les síl·labes

<sup>1</sup> Manuel de Montoliu, *Breviari crític II 1925-1926*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1929, pp. 6-7.

<sup>2</sup> Jaume Bofill i Ferro i Antoni Comas, *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, 1968, p. 347.

<sup>3</sup> Citat, pp. 27-29, 25-26 i 30-31.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 165.

<sup>5</sup> *Elegies australs*, citat, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 7-10, 14-17, 23-24.

parells, per bé que es fa menys excepcional que a *Ritmes* trobar-ne a les senars. Reproduïm els dos primers díctics de les *Melodies espirituals*:

En el replec més noble de l'ànima meva, s'oculta  
un lleu desig que sembla sospir d'una crisàlida.

Tremola com l'espurna que fuig del brandó mortuori  
i cau sobre les trenes d'una donzella morta.<sup>1</sup>

Pel que fa a l'estrofa alcaica, no es pot considerar que ho sigui la d'*A una àmfora grega plena de vi antanyà*, que comença, sí, amb els dos versos alcaics, però continua amb un heptasíl·lab dactílic al tercer vers i un adònic al quart. Sí que ho seria la modalitat estròfica de *Talassa*, que té al tercer vers el mateix heptasíl·lab, igualment amb accents de primera i de quarta, però al quart no pas un adònic, sinó un enneasíl·lab amb accents de terceres, el mateix metre que en les alcaiques de *Poesies* i de *Ritmes* feia tant de tercer com de quart vers. El que ha canviat ha estat, doncs, el tercer vers, que ha perdut dues síl·labes i ha adoptat un altre sistema accentual. L'enneasíl·lab de Costa i Llobera continua convencent Zanné, però com a quart vers, no com a tercer, és a dir, d'acord amb la funció que tenia a les alcaiques de Carducci, respecte a les quals subsisteix, en canvi, la diferència relativa a la natura del tercer vers, que abans era més llarg que el carduccià i ara és més curt. Tot plegat fa pensar que el poeta barceloní ha començat a confrontar-se directament amb Horaci i a estudiar a fons una estrofa que donarà els seus fruits més abundosos, amb noves modificacions, en la traducció del *Llibre I de les Odes d'Horaci*, publicat a Buenos Aires el 1926:<sup>2</sup> ara tots els hemistiquis i versos seran en general plans, només amb excepcions puntuals esdrúixoles, inclòs el segon hemistiqui dels octosíl·labs composts inicials; el tercer vers serà en algunes odes el de Carducci (octosíl·lab pla amb accents de segona, cinquena i vuitena) i en d'altres —menys nombroses— l'heptasíl·lab d'*A una àmfora grega plena de vi antanyà* i de *Talassa*, i el quart tindrà conformacions molt variades de poema a poema: hexasíl·lab amb accents de primera i de quarta, l'octosíl·lab carduccià que serveix sovint per a fer el tercer vers —és també aquí l'opció més freqüent—, octosíl·lab amb accent de quarta, enneasíl·lab amb accents de terceres, decasíl·lab amb accents de quarta i de setena. Respecte a les experiències anteriors, i salvant l'accent final dels versos inicials, només coincideixen del tot l'oda IX i *Talassa*. Respecte a Carducci, la curiositat és que aquell octosíl·lab amb accents de segona i de cinquena que Zanné no havia adoptat mai a les seves alcaiques, esdevé aquí la solució predilecta per a fer no sols el tercer vers, sinó també el quart. El retrobem també —però aquí no és cap novetat— en les tres composicions en díctics del llibre (odes IV, VII, XVIII), uns díctics que, davant les dificultats de la traducció, perden la rigidesa dels de *Ritmes*, *Elegies australs* o *Aiguaforts i aigües vessants* tant en l'esquema rítmic com fins i tot en la cesura, que no coincideix necessàriament amb pausa sintàctica.

Els esquemes mètrics i les lectures carduccianes de Zanné van afavorir que en estil, en fórmules i en registre el seu Horaci exhibís una forta empremta mediatra del poeta italià:

Què pot el càntabre, Quintius Hirpinus,  
I àdhuc l'escita, si la mar d'Adria  
    Ens guarda? No et facin temença  
    Els àrids quefers de la vida,

Que poc demana. Darrera nostre  
s'esmuny Juvència com un lleu somni:

<sup>1</sup> *Aiguaforts i aigües vessants*, citat, p. 81.

<sup>2</sup> Imprenta Tragant. Precedeix les traduccions, totes sense rima, una oda sàfica *Als poetes jòvens de Catalunya*, pp. 5-6. Lluís Via ressenyà el volum a «La Nova Revista» (*El prestigi de Jeroni Zanné*, vol. III, octubre del 1927, núm. 10, pp. 179-180, article també reproduït a «Revista de Catalunya», vol. VII, any IV, núm. 40, octubre del 1927, pp. 446-448). El *Llibre II* restà incomplet i inèdit: el publicà Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, citat, vol. II, pp. 417-447. Les alcaiques ofereixen, *grosso modo*, el mateix ventall de combinacions que al Llibre I.

I allunya la trista canícia  
El son i d'amor la gaubança.<sup>1</sup>

Els pòstums *Poemes de l'esperit i de la terra* inclouen cinc composicions sense rima: l'alcaica *A la grandesa Romana*, la sàfica *A Mossèn Miquel Costa i Llobera*, els hexàmetres d'*En el segon mil·lenari de Virgili* i els quartets de decasíl·labs blancs *La font de Cabreta* i *Dijous Sant a la Seu de Barcelona*.<sup>2</sup> Més que no pas un recull del darrer Zanné, aquest llibre sembla més aviat aplegar material d'èpoques anteriors. Un detall que ho corrobora és l'estructura de l'única alcaica, idèntica a les de *Poesies* i *Ritmes*. Oda celebrativa de l'expansió militar romana, fa al final una inflexió cap a la Roma vaticana per a proclamar-ne la superioritat, aquest cop sense plantejar una confrontació entre l'una i l'altra, però recolzant de nou la profusió d'esdrúixols en la doble tradició cultural. Sis de les nou estrofes, en qualsevol cas, lloen una Roma victoriosa i guerrera no pas edulcorada, sinó, com en *Vae Capuae!*, cruel i implacable, on les àguiles mostren i fan servir les «urpes» i els «becs». El gènere carduccià de l'oda laudatòria a les gestes de la Roma antiga, amb la seva característica oratòria política, incorpora un cop més el gust poc carduccià pel cantó fosc de la grandesa bèl·lica:

On el peu poses broten, esplèndides,  
ciutats que enclouen glòries itàliques:  
    Illa proclames ton «jus» inflexible  
    que amb el seny és forjat i amb el ferro.

Solcant els núvols, volen tes àguiles  
i trompetegen ingents victòries.  
    I s'enfonsen els murs de Cartago.  
    I Mitrídates cau amb Jugurta.

Solcant els núvols dalt de l'Acròpoli,  
llurs becs s'aferren a les Piràmides;  
    i pels aires s'emporten els cossos  
    destinats a l'amor o a la guerra.

De les costes glauques d'Hibèrnia  
fins a les altes cimes d'Hircània;  
    de les nòrdiques neus a les sirtes  
    africanes, només un nom: Roma!<sup>3</sup>

El que fonamentalment sona carduccià és, doncs, la dimensió suprahistòrica i la 'manera' èpica i encomiàstica que, tant en dinàmiques de Roma destructora i destruïda —sovint malgrat aquestes dinàmiques— com en textos menys paroxístmics, van gairebé permanentment associades a la temàtica romana:

Cada centúria que roda altra corona li ofrena.  
Dos mil·lenaris aguanten l'urna de cendres heroiques,  
caldes, que eternes cobreixen flames de glòria llatina!

Així es clou, com Carducci hauria clos un dels seus cants a les tombes dels herois, la commemoració *En el segon mil·lenari de Virgili*,<sup>4</sup> un Virgili que res no poua del geòrgic i «mite»,<sup>5</sup> sedatiu i apaivagador que llegim en el poeta italià. És a Homer que Zanné encomana aquesta funció,

<sup>1</sup> Oda XI, *A Quintius Hirpinus*, dins J. Zanné, *Llibre II de les odes d'Horaci* (*ibid.*, p. 440).

<sup>2</sup> *Poemes de l'esperit i de la terra*, citat, pp. 73-74, 69-70, 28, 47-48, 88-89. Disposats en quatre estrofes de tres, cinc, tres i tres versos, els hexàmetres són tetradecasíl·labs dactílics formats per dos hemistiquis simètrics, accentuats a primera, quarta i setena (modalitat no carducciana).

<sup>3</sup> Vv. 9-24 (*ibid.*, p. 73).

<sup>4</sup> Vv. 12-14 (*ibid.*, p. 28).

<sup>5</sup> *Alle fonti del Clitumno*, 19, però recordem també *Virgilio*, de *Rime nuove*.

a *Camí de l'Acròpoli*, on la fúria dels almogàvers s'asserena a la vista del temple grec («És que ja us ha ferit, entre lires, un cant / d'Homer»)<sup>1</sup> i, en context no romà, al sonet *Girona heroica*,<sup>2</sup> on del registre heroic es passa al registre plàcid en virtut d'un tema molt car a Carducci: la contemplació d'un escenari en calma amb una història bèl·lica a les espatlles. El tremendisme, que es comença a insinuar a la segona estrofa, no pot progressar gràcies al canvi de temps, de l'ahir a l'avui, un canvi no plantejat en termes de conflicte, sinó des de l'admiració de la veu del poeta per ambdues circumstàncies, segellada amb un vers final que les vincula als gèneres de la poesia antiga corresponents, les «trompes» i els «idil·lis» que omplien —al cap i a la fi— la major part de les pàgines del poeta de Valdicastello.

El *Ça ira* torna a sonar, en aquest llibre, de manera força previsible, als tres quartets alexandrins de *La mort d'André Chénier*,<sup>3</sup> aportació a la particular antologia zanniana sobre la Revolució francesa, tota bastida —recordem— sobre la contraposició entre el refinament elitista de les víctimes i la vulgaritat plebea i truculenta dels botxins. Al cor de nimfes i pastors, als joiells i als jardins poètics de Chénier, s'imposen el roig de la sang, la cridòria de la «turba» i el sol dels famosos versos dels *Giambi ed epodi* difosos pel carduccianisme més bel·ligerant: «Maledetto sia tu per ogni etade, / O del reo termidor decimo sol!»<sup>4</sup> Tot fa pensar, doncs, que aquests quartets pertanyen a l'època dels primers reculls i de la traducció del sonet de *Ça ira*, i fins i tot gosàriem preguntar-nos si Zanné no els va publicar per no semblar antirevolucionari, atès que l'homenatge al poeta es presta aquí, especialment, a llegir la contraposició entre aristòcrates i revolucionaris, en si mateixa carregada de conflictualitat ideològica i estètica, en termes partidistes favorables als primers. En realitat, el poeta, com fa habitualment, busca les antítesis en l'exacerbació de tota la gamma sensorial, i en aquest terreny Carducci li ofereix, gairebé sense voler, una imatge tèrmica. Els versos dels *Giambi ed epodi* es referien no pas a l'execució del poeta, sinó a la de Robespierre i de Saint-Just, que va tenir lloc el 28 de juliol del 1794, però Chénier havia estat guillotinat pocs dies abans, així que la imatge servia igualment. Zanné, en altres paraules, no va voler desapropiar la força de l'al·lusió carducciana i la va entrelaçar amb la metàfora de la fera tot explotant el tema de la calor estiuenca, si de cas implícit en Carducci («decimo sol» vol dir desè dia). En el poeta italià —aquesta és la gran diferència— el tremendisme és més al servei de l'expressió violenta i enfurismada de la passió política que no d'una exploració estètica de la crueltat com la que duu a terme Zanné, el qual la representa en la plasticitat —metafòrica i no metafòrica— de les seves imatges més directes. Només cal comparar el «cade [...] al suol» del cap de Saint-Just (71-72) amb el «Bot i rebot de testa / dins la cistella roja», el «come tigre ferita ruggi» de Marat (60) amb la fera «enardida».

### 3.5. ARNAU MARTÍNEZ I SERINYÀ

Polític, advocat, periodista i poeta, el barceloní Arnau Martínez Serinyà (1880-1910) va col·laborar a «L'Atlàntida», «Catalunya», «Joventut» i «El Poble Català». Es mogué en l'òrbita de Zanné, que fou qui, arran de la seva mort prematura, va curar i prologar una selecció de *Sonets*, forma estròfica a favor de la qual l'amic traspassat havia militat amb entusiasme. Les lloances que es bescanviaven públicament els poetes d'«El Poble Català» al diari i fora del diari són, de fet, un dels canals per on més circula el nom de Carducci. Llegim al pròleg de Zanné:

En Martínez fou un gran admirador de Ronsard i la seva *pleiada*, de Buonarroti, de Leonardo de Vinci, dels grans poetes castellans dels segles XVI i XVII; Chénier i el nostre Cabanyes li produïen emocions delitoses; però, de poc en poc, les seves amors poètiques se concentraren en les dues escoles més perfetes de la poesia contemporània: el Parnassianisme francès i el Neo-Classicisme italià. Leconte de Lisle, Heredia i Régnier li amostraren les meravelles i els secrets del Parnassianisme, la manera com el sentiment humà més alat pot convertir-se en marbre pentèlic i adquirir la seva eterna

<sup>1</sup> *Poemes de l'esperit i de la terra*, citat, p. 37.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 197.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 197.

<sup>4</sup> *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica Francese*, 69-70. Cf. *supra*, pp. 206-210.

bellesa; Carducci i d'Annunzio li ensenyaren fins on poden arribar la riquesa, flexibilitat i lluminica irradiació del Verb, l'opulència de la forma expressiva.<sup>1</sup>

La llista de noms convida a preguntar-se si Zanné està enumerant els seus poetes preferits o els de Martínez Serinyà. En realitat, es tracta d'un cànon compartit, una tria de models històrics i contemporanis que definien una veritable poètica de grup, el grup que la historiografia literària recorda com la «nova plèiade», integrat en el seu nucli més compacte per Zanné, Martínez Serinyà i Prat Gaballí, i en el qual també van convergir parcialment o temporalment, en l'ideari crític o en la pràctica poètica, Manuel de Montoliu, Gabriel Alomar i Alfons Maseras, entre d'altres. Martínez Serinyà s'havia estrenat a «El Poble Català» el 14 d'octubre del 1905 amb una necrologia de *José María de Heredia* en què fins i tot assimilava Carducci a l'escola parnassiana:

Amb son mestre Leconte de Lisle i amb el colós Carducci, formà Heredia la Trinitat suprema de l'actual renaixement parnassià que tant ha influït en el gust literari dels nostres dies. La pulcritud de la forma, l'exquisitat del gust i el classicisme del seu *savoir faire*, fan que l'obra d'Heredia sia un admirable i encisador treball d'orfebreria poètica

La vigília de Nadal del 1906 ressenyava, de Zanné, *Els XVII sonets de Johann Wolfgang von Goethe*, tota una prova —des del seu punt de vista— de la possibilitat de vèncer les dificultats mètriques del sonet amb una exquisidesa que es col·locava a les antípodes del «mal gust i el vulgarisme de la turba multa literària». Zanné, «no satisfet d'esser un dels primers entre els pocs literats catalans que segueixen les glorioses petjades d'en Carducci, d'en Leconte de Lisle i de l'Heredia», ha afrontat ara el repte de la traducció, i de la traducció de sonets, demostrant que és imposant-se nous *tours de force* que es produeixen les obres mestres. La cita de Pierre de Nolhac aporta, en efecte, una lectura molt parnassiana de Carducci, focalitzada en la coerció formal, és a dir, en l'exercici mètric i retòric del *trobar clus*, al qual la frase introductòria de l'articulista afegeix, com un valor concomitant, la càrrega erudita. Consciència i treball contra les grans expansions intuïtives:

Traduccions com aquesta tenen el mèrit d'honorar a l'ensems que al traductor, a la literatura a què pertanyen; mèrit que augmenta indiscutiblement de valor quan, com en el cas present, pertanyen a una literatura com la catalana, que està encara travessant un període de depuració; període crític i de lluita, que sortosament acabarà el dia en què la majoria de nostres escriptors estiguin convençuts, com ho està en Zanné, de la gran veritat que enclouen les següents paraules de l'eximi literat francès Pierre de Nolhac, escrites a propòsit de l'obra poètica *eruditista* de Giosuè Carducci: «Il faut donc applaudir à tout ce qui mettra des barrières à l'abondance de ce flot, multipliera les difficultés, exigera des effets plus complexes et plus délicats, forcera le poète à travailler, à se condenser, à faire oeuvre plus consciencieuse d'artiste. C'est là qu'on reconnaîtra les vrais maîtres, qui sont toujours de bons ouvriers.»

Tot i el contingut estrictament literari del fragment, s'hi utilitzen fórmules com «període crític i de lluita». Si una peculiaritat de la 'nova plèiade' era que, immersa en plena contradicció modernista entre elitisme i regeneracionisme, l'adscripció parnassiana s'hi combinava amb el compromís polític, això permetia, doncs, de practicar un carduccianisme i un dannunzianisme gairebé integrals, possibilitat que Martínez Serinyà portà a la pràctica, durant els pocs anys que tingué a disposició, més que no pas Zanné. A «El Poble Català» el 14 de gener del 1905 citava les altisonants proclames electorals de D'Annunzio, i l'1 de juny del 1907 escrivia una carta-article, *An en Diego Ruiz*, per agrair a l'andalús la publicació a «La Publicidad» de l'*Oda a la nació esclava*,<sup>2</sup> de la qual alabava forma i fons:

Amic Ruiz, he llegit i rellegit vostra magnífica poesia *Pro Catalogna* publicada dies enrere en «La Publicidad», i és precís dir-ho ben clar: al través d'aquelles brillants estrofes *carduccianes*, s'hi revela vivent i palpitant tot un problema social.

Una vegada més heu enarborat l'encoratjadora bandera de la *dictadura espiritual de Catalunya*, una vegada més heu proclamat amb gest viril el sagrat deure que tenen els pobles forts i pletòrics d'energies de desvetllar i dirigir els febles i els decadents. En una paraula: heu tingut l'artística ardidesa d'exposar amb clàssica i bella forma mètrica el propi ideal redemptor proclamat pel *Geni llatí*, pel gran D'Annunzio

<sup>1</sup> Arnau Martínez Serinyà, *Sonets*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1910, p. VII.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 190-192.



La seva contribució a la necrologia carducciana del 25 de febrer va ser doble, un breu article i la traducció d'un sonet de la sèrie *Ça ira*. A l'article<sup>1</sup> hi incorpora tant l'«odi noble» reivindicat per Diego Ruiz —fins al punt de considerar-lo el principal motiu d'inspiració del poeta (odi i menyspreu a la tirania, al romanticisme, al catolicisme)—, com la vida lluitadora que des de la infantesa fins a les polèmiques literàries biografiava Víctor Oliva. Els tres textos que esmenta són *A Satana* (en dues ocasions), *Ça ira* i les *Odi barbàres*, de les quals no oblidava les aportacions mètriques, presentades com una revolució victoriosa, d'acord amb el to èpic i superlatiu de tot el text: «enconades», «olímpic», «estruendós», «immortal», «immensa». Fins i tot l'activitat docent a les «càtedres de Pistoia i de Bolònia» (a Pistoia era un liceu, i només s'hi va estar un any i mig) és qualificada de «gloriosos passos». Martínez Serinyà veu en Carducci, en definitiva, el poeta de la tercera Itàlia, que ha fet de la seva vida un culte a la poesia i a la política. Cau només al final en l'atracció de l'element contradictori, quan el quart text que recorda és la prosa *Eterno femminino regale*, en concret el fragment en què es relaten la recitació que de l'oda bàrbara *Alla Vittoria* va fer Margarida de Savoia a un diputat i l'homenatge posterior del poeta a la sobirana. Tot i que inicialment sembla que posi en discussió la fidelitat republicana de Carducci, l'articulista acaba adoptant el mateix punt de vista de la prosa de referència: la filiació política no havia de ser un obstacle per a una admiració mútua ben comprensible. Ara bé, calien —ens preguntem nosaltres— aquestes explicacions? No costava gaire ometre el famós episodi i cloure el miniarticle en l'abrandat to que l'havia guiat fins a aquest punt. Martínez Serinyà no sols l'acull, sinó que hi carrega les tintes: a *Eterno femminino regale* Carducci es justifica més aviat en termes d'agraïment i de bona educació, per bé que no deixa de mostrar-se inequívocament admiratiu davant l'elegància i les maneres de Margarida; dir, però, que li ret vassallatge resulta francament exagerat, i recorda més aviat la versió de l'esdeveniment dels qui no perdonaven a Carducci el que consideraven una traïció o una feblesa. I precisament un moment de feblesa ve a ser aquesta cloenda de l'article, senzillament perquè el seu autor entén i comparteix l'actitud del lleó, perquè ell també és un poeta republicà captivat per l'encís aristocràtic. En part, l'episodi de l'oda monàrquica representa per a l'esquerra republicana —aquí com a Itàlia— una taca en el mite Carducci, però en part, i sobretot en alguns dels seus intel·lectuals més representatius, posa el dit a la llaga de llurs contradiccions més íntimes, que ja eren —en efecte— de Carducci.

Corol·lari d'aquest final i d'aquestes contradiccions va ser la decisió de traduir un segon sonet de la sèrie *Ça ira*, concretament el novè, és a dir, el que seguia immediatament *Gemono i rivi e mormorano i venti...*<sup>2</sup> D'aquesta manera, els primers textos que, tot seguit de l'article *Homenatge* de Manuel de Montoliu,<sup>3</sup> oferien al lector la *Plana Literària* del 25 de febrer eren els dos sonets més crus que havia escrit Carducci sobre la Revolució Francesa, agrupats sota el títol general de la sèrie i numerats I i II, cosa que els convertia a la pràctica en una sèrie tancada de dues composicions, car només la definició que es feia de *Ça ira* dins l'article de Martínez Serinyà («col·lecció de sonets») podia fer pensar que n'hi havia d'altres. Els signaven, d'altra banda, dos veritables germans de sang, capdavanters d'una escola ben caracteritzada, cosa que atorgava a les dues mostres un alt valor emblemàtic. Permetien, en resum, una lectura perfectament alienada amb la ideologia del diari i una altra de més complexa a la llum de les ambivalències inherents a Carducci i a la 'nova plèiade', unes ambivalències que també s'entreveuen en el pròleg de Zanné als *Sonets* del seu amic quan fa referència al seu interès —al de tots dos— per la Revolució Francesa, a mig camí de l'adhesió i d'una contemplació objectiva:

consagrà les seves amors històriques i literàries a dos moments verament culminants de la Humanitat: l'Antigor clàssica i el Renaixement, perllorant aquest fins a la seva darrera manifestació: la Revolució francesa. Experimentà, doncs, admiració profunda pels grans mestres de Grècia i de Roma; s'enamorà de les fastuositats i magnificències del Renaixement; admirà les convulsions enormes de la Revolució del noranta-tres, i tot ho considerà com una deu inestroncable, capaç d'abeurar l'estre poètic més assedegat.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 116.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 290.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, pp. 279-281.

Martínez Serinyà tradueix literalment sis paraules en rima italianes, les dels versos 3-6 i 13-14. Hiperliteral es pot considerar «reixa», al vers 9, respecte al «reggia» italià del vers 12, per bé que no ha de ser necessàriament un error. Totes les rimes provenen, per tant, del text original, i allà on no és possible importar el terme italià es busca una equivalència lèxica o es reformula tota la frase. La primera opció preval als quartets: «levare» / «despertar» (1), «drappello» / «tropell» (2), «flagello» / «flagell» (8). La segona és utilitzada al vers 7 i als tercets, que —per tant— se separen més de la lletra del poema italià, sobretot els versos 9-12. Al primer quartet la nota més destacada és la conversió de «di salutanti [...] un drappello» en «de cortesans tan gran tropell» (2): augmenta la dosi d'ironia que ja tenia la formulació italiana, alhora que «tropell» dóna una idea de més quantitat que «drappello», i sobretot de més desordre. Som més a prop, en altres paraules, de la 'turba' alomariana. Al seu torn, la preposició «entre» en comptes d'«en» (3) —un «entre» reforçat a la comparació per «enmig del» (4)— fa que entenguem amb més facilitat «tumult» de gent i li dóna al mot més abast espacial, de manera que la torre on és empresonat el rei encara queda més aïllada i desemparada, si no encerclada. Més endavant, al vers 9, torna a subratllar-se l'espacialitat de la munió: «l'orribile corteo» esdevé «el poble baix la reixa», en una imatge estereotipada que ajuda el lector i corregeix Carducci, el qual no li posava al rei reixes sinó finestres (11-12). No s'acaben aquí els ajuts i les correccions: a la sintaxi original el moviment del cap tallat de la princesa de Lamballe i l'esguard del rei mirant avall no es creuen, fins al punt que podem pensar que Lluís XVI mira avall per no veure el cap, o que es tracta de finestres diferents; roman, en qualsevol cas, el líptica la relació entre ambdós gests, mentre que Martínez Serinyà transforma la coordinada en una subordinada temporal i mostra allò que Carducci deixava sobreentès i es resistia a recollir: el moment en què el rei veu i reconeix el cap de la princesa.

És modificat, també, el que fa aquest cap, que en Carducci «ondeggia, / e batte a le finestra» (10-11), a la traducció «sagna». Potser és més macabre l'original, en aquest punt, però l'aparició de la sang fa tanmateix efecte, i té un valor simbòlic inqüestionable. El «batte», de fet, és recuperat hiperliteralment en «abat», al vers 12, pel mateix procediment que portava de «reggia» a «reixa»: una semblança fonètica en un cas, un vincle etimològic en l'altre, suggereix, per la llei del mínim esforç, un mot català que es revela útil en un altre punt del context. El verb «abat» pot resoldre, concretament, el «prono». La peculiaritat és que no per això l'acció es desvincula del cap, o —més ben dit— d'un cap: en Carducci el cap de la princesa pica contra les finestres, aquí el rei «abat el cap». Martínez Serinyà, que havia suprimit l'anàfora i el paral·lelisme del segon quartet («Ivi [...] discese [...] Ivi scende») i la quasi concatenació de «le finestra» (11-12), introdueix pel seu compte una repetició molt més esfereïdora: la de «caparró»-«cap» (10 i 12). Potser també el «prono» original admet aquesta interpretació, però queda molt més clar a la traducció que el gest «abat el cap» té un significat moral o emocional i alhora prediu el destí proper del cap del monarca. No menys efectiu és el «caparró», que obliga a suprimir l'adjectiu «fiera»: sembla una solució fàcil per a aconseguir la rima, i potser ho és, però, ajudat per la sintaxi subordinada que ens permet de llegir-lo des del punt de vista del rei, del poble o del poeta, el sufix diminutiu s'obre a una polifonia de tons i de significats que susciten, tots junts i cadascun per separat, més desassossec que l'adjectiu carduccià: sentit afectuós i compassiu, sentit irònic, al·lusió a la finor aristocràtica de la princesa, etc. Toquem així el voraviu de l'ambivalència del traductor-poeta, que afronta la tragèdia alhora en tota la seva materialitat i en tota la seva humanitat, portant-la a un nivell de tensió superior al del text original i vivint-la més intensament que Carducci.

Pel que fa a la materialitat, no hi ha dubte que les pèrdues són compensades amb escriure per iniciatives de tota mena que insisteixen en la violència i en la truculència. A banda de les que ja hem assenyalat, observem, en lloc de l'anàfora i el paral·lelisme del segon quartet, l'amplificació «deixà caure irat» per a un simple «discese» (6), o la traducció també explicativa «sembla [...] vindicar [...] l'antic flagell» (7-8), amb un «vindicar» («scende», 6) que en llatí tant vol dir reclamar (i aquí seriem prop d'«appello») com venjar, i amb un «flagell» ben físic (justament per a «appello»). I subratllem, sobretot, «la degolla» en comptes de «la notte», al vers final, que afegeix una connexió ben sensorial a la correspondència entre el fet passat i el fet present.

Pel que fa a la humanitat, el traductor, que al vers 9 elimina «orribile» per a dir on és el poble, al vers 12 ja no ha de dir —o ja no vol dir— on és el rei, de manera que suprimeix tot el vers («Da le finestra de la trista reggia») per tal d'analitzar l'actitud del monarca: «abat el cap, i, sens llançar una queixa». Si fins aquí tot el sonet admetia una lectura irònica i exaltada, aquest «sens llançar una queixa» de collita del traductor atorga una dignitat a l'enemic que complica retroactivament aquella lectura. El Lluís XVI de Carducci podem entendre que demana perdó en un gest desesperat de covardia; el de Martínez Serinyà segur que no és covard, i ens preguntem si és més víctima o culpable. El lector s'ha de replantejar el matís del diminutiu «caparró», o el significat d'«abat el cap» (compunció, desolació, presa de consciència), i segurament conclourà que s'ha produït una inflexió, en el pas del vers 9 al vers 10, que deixa enrere la ira prorevolucionària per a mirar amb compassió la fatalitat històrica d'un individu que accepta el seu destí tràgic. En Carducci la fatalitat històrica hi és, però això no atorga necessàriament dignitat a l'individu si no és que nosaltres lectors volem interpretar així el darrer tercet. Martínez Serinyà agafa aquesta via en comptes de donar continuïtat a la dels quartets, amb un esperit de contradicció i un gust pel contrast ben característics de la seva escola.

Resumint: admirat per la transcendència èpica dels esdeveniments, Carducci encomana la plurisemanticitat del seu poema més aviat al 'non dit'. A la traducció, solucions simples o fins i tot fàcils aconseguen de 'dir' diversos sentits i diverses connotacions, fenomen tan paradoxal com el fet que la tècnica explicativa contribueixi a fer una sintaxi més hipotàctica i poèticament més complexa. Alhora, la voluptuositat decadent ajuda a crear un poema més corporal i sensista que l'original. Tots aquests resultats, no gens habituals en les traduccions de Carducci, fan més incisiu i contundent el text d'arribada que no el de partença. Corregint, explicant i explicitant, el traductor fa el poema més assequible tot mantenint un registre mitjà-alt, però també li tanca l'estructura amb frases més arrodonides i una brutalitat més sostinguda.

La qualitat de Martínez Serinyà com a sonetista és confirmada pel seu volum *Sonets*, que, a banda d'incorporar el poema de *Ça ira* a pàgina 11, inclou, com ens avisava Zanné al pròleg, algunes composicions originals sobre la Revolució Francesa, concretament *Versailles* i *Contrast*, en alexandrins. A *Versailles*, un cop «els escamots de plebs endiumenjada» abandonen els jardins del palau a l'hora de la posta, hi tornen els fantasmes dels «reis guillotinat», que són rebuts amb alegria pels «genis guardadors de la vella morada»: tornen a cantar els rossinyols i a tocar els violins, tornen a agafar vida els faunes, els amors, els tritons, mentre al cel brillen eternes les estrelles i «de París llunyà duu el vent tràgics remors».<sup>1</sup> Inevitablement, per a un poeta —tal com observem al conjunt del recull— refinat i decadent a la manera de Verlaine i de Watteau, de dies morents i clars de lluna, de jardins i salons del XVIII, l'extinció d'aquell món era un estímul per a evocar-lo amb complaguda melangia i per a aïllar-lo en un suau embolcall oníric. Les masses revolucionàries són el contrapunt de realitat feréstega que obre i tanca el somni i en subratlla les característiques.

En efecte, el protagonisme se l'enduen, a tot el llibre, les classes altes, sobretot figures aristocràtiques femenines procedents de diverses èpoques històriques, com les que actuen al *Contrast*:<sup>2</sup> la famosa hetera grega Friné, absoluta després de despullar-se astutament davant del tribunal, i la princesa de Lamballe, mutilada pels revoltats. Martínez Serinyà s'estima més importar a la seva producció pròpia, doncs, no el rei del sonet que havia traduït ell, sinó la princesa del que havia traduït l'amic Zanné, que li és més útil per a explorar la història no tant dels moviments socials com de l'erotisme. Dues cortesanes que són jutjades i que en el curs del judici acaben nues per esquinçament de la roba i envoltades d'un grup d'observadors: aquests són els punt en comú. En un cas, la nuesa és voluntària i esplendent, i porta a l'absolució; en l'altre, és forçada i profanada, i implica la condemna. Els observadors en un cas admiren, en l'altre agreeixen. En un cas, es tracta d'un tribunal oficial i legítimament constituït; en l'altre, d'un linxament popular. Més difícil es fa afirmar que un tribunal o un veredicté és injust i l'altre just: Themis, deessa de la Llei, perd la partida enfront de Venus, per tant, se sobreentén que el tribunal s'ha deixat corrompre, però el poeta

---

<sup>1</sup> *Sonets*, citat, p. 6.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 164.

sembla més interessat a destacar el triomf de l'erotisme, de la mateixa manera que als tercets es concentra en la crueltat i la lletjor dels assassins. És una lectura estètica dels esdeveniments, segurament més fàcil d'assumir, si la princesa és «gentil» i les meretrius són «impures», des d'una òptica antirepublicana. Les ambivalències que emergien a la traducció del sonet carduccià encara s'accentuen més, doncs, si el posem al costat de *Versailles*, de *Contrast* i de la resta del poemari, perquè si el sonet al cap i a la fi aportava justificacions històriques de la revolta i la presentava com un acte cruel però fatal, el fet que a *Contrast* només sigui vista com un acte cruel i la vocació aristocratitzant de tot el recull podien suscitar una impressió encara més equívoca. En realitat, el poeta no sols no pren partit a favor de la puresa contra la impuresa, sinó que els dona la mateixa validesa artística. Els tres sonets de Martínez Serinyà sobre la Revolució Francesa resulten desconcertants ideològicament perquè l'estetisme tendeix a desideologitzar el text: és aquesta, en el fons, la veritable contradicció d'un escriptor que sobre el paper defensava la poesia civil i que, traduint un sonet de *Ça ira*, semblava que volgués practicar-la, però que a l'hora de la veritat es desviava del gènere. Podia semblar que hagués triat el sonet pel seu contingut polític, i sens dubte en part així devia ser, però en el fons li interessava més el seu vessant macabre, un registre ben poc habitual en Carducci —en molts sentits anticarduccià— però funcional a una recerca estètica les pautes de la qual marcaven Verlaine i Baudelaire.

La variació de *Gemono i rivi e mormano i venti...* que són els tercets de *Contrast* confirma aquests extrems. Si Carducci, que ja és al límit de la seva capacitat tremendista, amaga determinats fotogrames de la seqüència, Martínez Serinyà tendeix, com a la traducció, a mostrar-los. Un d'aquests fotogrames —dèiem— era aquell en què el rei mirava i reconeixia el cap de la princesa de Lamballe. Doncs bé, ara aquest instant és utilitzat per a acomplir allò que es preparava al final del sonet anterior: el perruquer agafava el cap de la princesa per dur-lo a la reina; als tercets de *Contrast* la desagradable visita ja s'ha produït i ens és explicada: Maria Antonieta ha vist i reconegut el cap. A la traducció el cap sagnava, aquí sanglota: remarquem, d'una banda, que, encara que els dos mots no tenen cap parentiu etimològic, «sanglotant» comença amb les lletres «sang-», i, de l'altra, que sanglotar pròpiament és impossible que ho faci, el cap, perquè voldria dir que és viu, cosa que encara el fa més esgarrifós, tant si el veiem fent l'acció com amb rastres (llàgrimes) de l'acció que ha fet durant el seu suplici. L'adjectiu concret es demostra, de nou, més eficaç que l'adjectiu abstracte dantescarduccià («fiera»), en realitat atenuatiu. En la mateixa línia, la formulació «clavada en una estaca» fa ben palesa una de les accions violentes a què el cap ha estat sotmès, totalment implícita a «dalt la pica» («su la picca»). La circumstància, a més a més, que el personatge empresonat sigui ara no el rei sinó la reina fa encara més perfecte el mirall premonitori que li posen al davant: la princesa de Lamballe era una de les dames de cort i amiga íntima de Maria Antonieta. I afegim encara que el «ferro» —matèria— del vers tercer de *Gemono i rivi e mormano i venti...* és aprofitat per a referir-se a la «reixa» que el traductor introduïa en la seva versió d'*Oh non mai re di Francia al suo levare...*

No falten tampoc, en aquest primer tercet, elements connotats com «la presonera Austríaca», «la gentil princesa», o el col·loquialisme «bé prou» (d'efectes similars al «caparró»), que surten de la neutralitat omniscient però es mouen en l'ambigüitat: podem posar aquests tres versos en la perspectiva dels assassins, però també atribuir-los a uns ulls compassius, del poeta o d'algú altre que presenciés els fets, segons que hi llegim o no ironia i segons com llegim aquesta ironia.

Al segon tercet l'escena que presenciem és la del trossejament del cos, també omesa al sonet carduccià, on el cos mort jeu nu enmig del carrer, el perruquer se li acosta i parla. Podem sobreentendre que, mentre parla, l'està mutilant o és a punt de tallar-li el cap. A *Contrast*, el cap ja hauria estat tallat i dut a la presó clavat a la pica i, al carrer aquí «fangós», la resta del cos ara és despulat i mutilat per un «escamot crudel», és a dir, no per un sol individu, sinó per una mena de 'turba' a escala menor, concretament una turba «de meretrius», contrapunt o equivalent popular de les cortesanes aristocràtiques, la crueltat i la impuresa de les quals té més sentit en el joc de contrastos estètics del poema que no pas amb relació a una justícia o injustícia ètica o social, que roman a discreció del lector.

### 3.6. PERE PRAT I GABALLÍ

Pèrit mercantil que acabaria fent carrera com a publicitari, el també barceloní Pere Prat Gaballí (1885-1962)<sup>1</sup> va exercir la militància poètica i el conreu del vers pràcticament només —o només de manera significativa— en la seva joventut, fins al 1913, a les files també ell dels sonetistes, entre els quals es guanyà fama de poeta pagà amant de l'alexandrí. Durant el 1905 i el 1906 va anar publicant, a «El Poble Català», sonets d'*El Llibre del diable*,<sup>2</sup> que —tanmateix— no va sortir mai en forma de volum. El primer llibre de Prat Gaballí serà *El temple obert*, editat el 1908, que es clou amb un *Sonet lapidari a l'eternal presència de Giosuè Carducci, mestre en voluntat i en somnis de bellesa*.<sup>3</sup> El sonet havia aconseguit, al juliol de l'any anterior, un premi de l'Ateneu de Vilanova i Geltrú, i s'havia publicat amb el títol *Giosuè Carducci a la Plana Literària* d'«El Poble Català» del 2 de setembre, al costat d'un text de Mallarmé traduït per Jeroni Zanné i d'un poema d'Alfons Maseras. També l'havia reproduït el setmanari badaloní «Gent Nova», el 21 de setembre, amb el títol *Tribut al poeta...*, i al març del 1908 el transcriu, amb el títol *Giosuè Carducci*, la revista italiana «Nuova Rassegna di Letterature Moderne».<sup>4</sup> Massa favor —diguem-ho de seguida— per a uns versos que es llueixen ben poc a l'hora d'alabar la bipolaritat de Carducci, poeta de la serenitat i del combat, cantor de la natura i de la pàtria, síntesi de Virgili i Prometeu. Ajudaven a matisar —i aquesta en seria una virtut— el Carducci civil que predominava a la premsa d'esquerres, al qual tanmateix, malgrat la recerca d'un equilibri entre ambdós pols, acabaven donant més protagonisme. El lema, «A te de l'essere...», que desapareix tant a «Gent Nova» com al llibre, potser pretenia al·ludir a la síntesi de dualitats exposada als versos que deixen el·líptics els punts suspensius («A te, de l'essere / Principio immenso, / Materia e spirito, / Ragione e senso»); però actuava sobretot en tant que *incipit* de l'oda *A Satana*, i ja el dia 1 de febrer d'aquest 1907 Prat Gaballí s'havia apropiat, en un article al «Poble Català», de l'«odi noble» predicat per Ruiz.<sup>5</sup> El primer vers, el que d'una manera més directa transmet la filiació classicista carducciana, descriu una cerimònia de victòria militar, i el poema es clou sota el «vent revoltat de Prometeu». També quantitativament rep més atenció aquest Carducci: el que homenatja els herois caiguts (7), el que lluita contra les «iniquitats» (8), el portaveu de la «pàtria redimida» (10) i de la Humanitat que clama (11), el que —aquest més alomarià que carduccià— eleva «l'esperit de les ciutats» (5). El concepte de serenitat es repeteix diverses vegades (2, 4, 13), però només es materialitza paisatgísticament en el mar virgilià del vers 13 i en les «platges» i les «balmes» del vers 6, les segones del tot alienes a l'orografia de Carducci, sens dubte inserides per a satisfer la rima. La primera estrofa sembla suggerir que els «combats» preparen les «hores calmes», que les victòries obren «les serenitats», és a dir, que si Carducci és combatiu és perquè persegueix la pau, però aquesta relació entre un pol i l'altre no és desenvolupada a les estrofes següents, en les quals més aviat es mouen en paral·lel. Una infiltració messiànica es percep en el terme «apòstol», no gens carduccià, com tampoc no ho és l'estil de tot el sonet, lineal i paratàctic, esquemàtic.

Quan l'any 1909 Zanné tregui els seus *Ritmes*, que inclouen una oda *A Giosuè Carducci*, Prat Gaballí s'afanyarà a ressenyar el volum i a destacar-ne aquesta composició.<sup>6</sup> Rebat, a la ressenya, els qui troben Zanné fred i marmori, un preciosista frívol, buit i artificios: «està animat per la corrent interna de la poesia», i precisament fruit de la seva doble condició de poeta i artista, i de la seva manera erudita i culta de ser artista, és el fet que tot el llibre sigui escrit «amb els versos clàssics de la mètrica llatina». Prat transcriu senceres dues composicions: *Salutació al mar* i «l'oda *A Giosuè Carducci*, alta concreció mètrica de tota l'obra i tot el caràcter representatiu d'aquest colós de la Unitat itàlica».

<sup>1</sup> Cf. Jordi Castellanos, *La poesia modernista*, citat, pp. 318-319, i Maria Àngela Cerdà, *Pere Prat Gaballí i el càntic de juvenesa*, dins DD.AA., *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, citat, vol. I, pp. 289-310.

<sup>2</sup> 04/11/1905, 23/12/1905, 06/01/1906, 24/02/1906. Vegeu també «La Publicidad», 08/07/1907.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 141.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 219.

<sup>5</sup> «Des del gènesi inicial tenim aquests sembradors de l'Odi. És per això que el Sembrador magnànim degué armar-se. De què? D'un altre odi, però d'un odi noble» (*El gest del sembrador*, «El Poble Català», 01/02/1907).

<sup>6</sup> *Pandemomium*, «El Poble Català», 07/06/1909.

Una lectura de la producció de Prat Gaballí, però, des dels fluixíssims *Poemes de la terra y del mar* i *Oracions ferventes*<sup>1</sup> fins al recull de senectut *Moments*,<sup>2</sup> passant pels futuristes *X<sup>hp</sup> Poemes*,<sup>3</sup> ofereix poques mostres d'aquesta devoció tan reiterada. Només la temàtica marítima de vegades deriva cap a un mediterraneisme classicitzant vagament emparentable amb el «mestre en voluntat i en somnis de bellesa». Al sonet d'alexandrins *Crepuscle marí*, de *Poemes de la terra y del mar*, la contemplació del mar per part d'un 'jo' que fuma a la platja penetrat per la «fresca olor marina» propicia una breu evasió similar a la de *Fantasia*:

S'ha estès pel cel serè la porpra del capvespre,  
les ombres van sorgint errantes sobre el mar  
[...]  
I enmig dels cants d'amor que l'aire psalmodia,  
retornen de l'exil les nàutiques deesses,  
i encenen ab l'alè la veu dels mariners...<sup>4</sup>

Les dualitats del poema dedicat a Carducci tornen en els dos únics textos que incorporen aquesta mitologia mediterrània a *Moments*, els hendecasil·labs de *Golf de Roses* («arpes subtils, eòliques, compassos / que tornen les tempestes en bonança»)<sup>5</sup> i els hexàmetres de *Barcelona, ciutat mare*, que posen el to encomiàstic en la grandesa històrica passada i futura i insisteixen en l'arribada per mar de la mítica civilització antiga.<sup>6</sup> En si mateix, el registre prometeic i satànic no es pot dir que doni gaires fruits. Pràcticament queda circumscrit als primers treballs. El projectat *Llibre del Diable* heretava, de l'oda *A Satana*, el to revoltat i provocador, l'exclamació encesa, la vocació de conquesta, el ritme dinàmic del vers curt (molt marcada la cesura en l'alexandrí) reforçat amb anàfores, paral·lelismes i estructures duals. Se'n separava per la projecció cap al futur i pel protagonisme col·lectiu, funcional a una poesia civil abocada a l'acció (*A Satana* celebrava com un fet consumat la victòria del diable i feia un llarg flashback històric). En concret en un d'aquests poemes publicats a la premsa, el *Cant de rebeldia*, podria ser que els versos sobre Astartus estiguessin inspirats en la referència a aquesta divinitat que fa Carducci al vers 66 de la seva oda, i que la diatriba inicial als «torturats» sintetitzés les estrofes d'*A Satana* que ataquen les tendències ascètiques del cristianisme (vv. 113-132). Prové d'altres fonts, en canvi, la derivació final cap a una pecaminositat sexual, temàtica molt del gust de tota la «plèiade»:

Enrera torturats! Satan ens acompanya!  
ell és la força ardenta i és l'ideal suprem,  
ell viu i és consagrat al cim de la muntanya  
on cremen les fogueres que els joves encenem[.]

Enrera torturats i sacsegeu la testa!  
que els esperits 's dissolin i 's sapiguen juntar  
i aixequin infinites onades de protesta  
per conquerir l'albada gloriosa del Demà.

La llum dels immortals s'estén. La terra grana.  
S'apropa l'harmonia de l'ànima pagana,  
trontollen i s'enrunen les altes catedrals.  
Avant, esperits joves, l'Albada s'anuncia,  
alcem la veu i els braços en clam de Rebeldia,  
que encenguin nostres venes les flames infernals.  
la vetlla de l'Unció.

<sup>1</sup> Tots dos editats a Barcelona per Joaquim Horta impressor l'any 1912.

<sup>2</sup> Barcelona, Editorial Hispano Europea, 1962.

<sup>3</sup> Publicacions de «La Revista», Barcelona, 1932.

<sup>4</sup> *Poemes de la terra y del mar*, citat, p. 48.

<sup>5</sup> *Moments*, citat, pp. 101-105.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 121.

La nit de les fogueres arriba galopant,  
l'immens corser d'Astartus espolsa les crineres,  
la Terra i tots els homes esdevenim fogueres,  
fogueres victorioses de vetlla de *Sant Joan*.

Tot clama, tot batega, la carn i l'esperit,  
les terres i les aigües i el cel, el dia i l'hora;  
semblant clavells encesos, lasciva, passa Flora  
i Espasme la corona sorgint a l'Infinit.

Tot és matís d'incendi, tot és ubriagament.  
Al lluny, faunes i nimfes, encantadorament  
s'enfonsen en els antres del Bes i de la Sang.

Oh, intensa nit de flames, oh set d'Eternitat!  
Les gràcies d'Afrodita consagren el Pecat  
davant de Mefistòfil qui gira els ulls en blanc.<sup>1</sup>

Que el llibre no es publicués també s'explica perquè en bona part va quedar refós —i atenuat— dins *El temple obert*. Diversos dels versos que acabem de transcriure els retrobem al *Cant de Joventut* que obre el recull i mostra dalt la muntanya les ares del temple obert de la natura il·luminat per les fogueres o pels raigs del sol, símbol dels «nostres ideals» i del retorn de «l'harmonia de l'ànima pagana».<sup>2</sup> Al llibre, però, ja ens adonem que tant aquesta composició com la cloenda carducciana són més aviat els tributs a la moda de l'època que no els pilars d'una poètica sòlida, perquè entremig és desplegada una varietat no gens orgànica, amb nombroses concessions a la corda amorosa, a la literatura macabra, a la melangia i a l'ensomni i a les cadències populars. La crida exhortativa d'abast generacional i col·lectiu, orientada a una vaga renovació civil, pràcticament desapareixerà dels reculls posteriors, i aquí, fora dels dos texts-marc, es limita a una profusió de «corones triomfals» i «cants triomfals»<sup>3</sup> i a algun vincle concret, escadusser i superficial, amb Carducci. Ens referim, sobretot, a l'exhortació als «companys» a abandonar la vida reclosa del poeta solitari i a sortir a gaudir del món exterior, als decasíl·labs blancs de *Senilis Juventa*. L'escena del brindis amb els amics, ocasió per a una reflexió malenconiosa de caràcter existencial, amb invitació al *carpe diem*, no és certament prerrogativa de Carducci, però sí força habitual en la seva poesia, i el mot ovidià «Jovenilia» prové segurament del títol del seu primer recull:

Companys: la meva pensa taciturna  
sent goig, —un goig tranquil,— d'èssè amb vosaltres;  
parlem en el silenci cada dia,  
cerquem en el silenci cada vespre.  
Avui que ens hem trobat una altra volta,  
avui que torna Flora ubriaganta,  
collim pel nostre front les minutices  
i alcem a la Ciutat la copa plena!  
Companys: per què passem totes les hores  
senils en gravetat? No és temps encara!  
[...]  
visquem en els dolors i en les orgies,  
visquem les emocions eterogènies.  
Bé prou que bastirem torres d'ivori  
quan vingi 'l temps nival, torres molt blanques...  
Per ara consagrem a Jovenilia,  
companys, la nostra sang de juvenesa.  
Avui que ens hem trobat una altra volta,  
brindem per l'alegria fecondanta.

<sup>1</sup> «La Publicidad», 08/07/1907, edició del vespre, p. 4.

<sup>2</sup> *El temple obert*, Barcelona, Estampa J. Horta, 1908, pp. 5-7.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

Com Nestor, volgüem viure per tres vides!  
Què hi fa que la Mort entri per sorpresa!<sup>1</sup>

És l'únic poema no rimat del recull, i tampoc en altres llibres no trobarem gaires assaigs llatinitzants: a tot estirar, alexandrins blancs, alguna estrofa de la Torre i alguna altra sèrie de decasíl·labs blancs. *El temple obert* es col·loca en la línia de Zanné més aviat pel sonetisme, per l'italianisme difús (sobretot dannunzià), pel lèxic preciosista («plenilunis cèlics», «setial aurífic», «diadèmica clariana»), per la recurrència de la imatge del marbre i per algun motiu temàtic concret com el de la guillotina al sonet *Els Reis Adoradors*:

Avui els Reis del conte tenen visions d'espant.  
Veuen que passa el poble fent dels palaus cantines  
alçants, on reien ceptres, presons i guillotines,  
vetllant a canonades el somni de l'infant.

Caminen i són fosques les ciutadanes vies.  
Recorden que una volta van adorà un Messies  
per a cobrir de glòria l'afront d'inaudits crims.

Però de sobte brilla l'oscada ganiveta  
i el cap de la regina Maria Antonieta  
rodola a la fondària dels populars abims.<sup>2</sup>

Tot plegat un carduccianisme reflex, també aquest poc consistent, perquè l'ombra de Zanné, segurament la que dona al llibre els seus màxims punts d'interès, amb prou feines deixarà en la producció posterior algun toc lèxic o algun moment classicitzant com els que hem comentat més amunt. Es fa estrany, realment, que *El temple obert* fos tan ben rebut per un Gabriel Alomar<sup>3</sup> o —tot i els matisos— per un Manuel de Montoliu,<sup>4</sup> una acollida només explicable en el marc de l'autopromoció d'una poètica d'escola, en calent poc atenta a destriar els productes més valuosos de les adhesions o imitacions més superficials i fugisseres.

### 3.7. ALFONS MASERAS

Alfons Maseras és, en termes d'italianisme, i des de ben jove, un estudiós i un traductor de Leopardi. Ocupant-se del poeta de Recanati, però, fa alguna incursió carducciana. El dia 7 de juny del 1909 «El Poble Català» resumeix unes conferències literàries que han tingut lloc al local de la Joventut Socialista, una de les quals ha fet Maseras:

Començà fent el senyor Maseras el panegíric del poeta de Recanati presentant-lo com un gran líric i un auster filòsof. Estudià les diferents relacions de la lírica italiana amb l'esperit religiós i filosòfic de les èpoques històriques, presentant el Dante com el teoritzador del catolicisme, el Tasso com l'impulsor del furor místic, Leopardi com el primer que inconscientment es rebel·la contra aquest esperit i finalment Carducci que el nega.

El dia 21 del mateix mes Maseras publica la conferència al diari amb el títol *Giacomo Leopardi*. Un dels temes que afronta és, en efecte, la crisi de la religiositat. Els enciclopedistes, avisant que la fe servia per a infondre por, atacant la noblesa i el feudalisme i reivindicant la intel·ligència per damunt de la sang, foragitaren tota una sèrie de prejudicis i feriren de mort la religió catòlica. Leopardi, nodrit d'enciclopedisme, dividit entre el pessimisme i les ganes de creure, personificava —per a Maseras— el dubte:

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 41-42. Abans de ser recollit en volum, el poema es publicà a la revista literària «Estil», any I, núm. 15, 30/08/1907, p. 19.

<sup>2</sup> *El temple obert*, citat, p. 60.

<sup>3</sup> *Llegint a l'ombra*, «L'Esquella de la Torratxa», 11/09/1908, pp. 598-600.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 144.



Dante, doncs, afirma. El Tasso, imposa. Leopardi, dubta. I per a acabar de concretar d'una vegada, donant solament un pas molt petit en avant, direm, també: Carducci, nega. Giosuè Carducci recull l'herència de Leopardi i representa un altre moment de la consciència religiosa, manifestat dintre de la lírica italiana. El moment del retorn al pessimisme, el moment de la negació del mite catòlic, el moment de l'afirmació del racionalisme. L'esperit satànic, rebel, en el qual tots els ídols són enderrocats i en què la raó, suprema dea, impera. [...] Conscientment, la negació no es manifesta, a Itàlia, fins que Carducci la dóna. Però subconscientment, Leopardi la inicia i la dóna també.

Un altre punt que tenen en comú el de Recanati i el de Valdicastello, i que els posa en la línia de les epopeies hel·lèniques i els separa, en canvi, d'un Dant o d'un Tasso, és el sentiment nacional, el cant no del poble de Déu, sinó de la pàtria:

Leopardi la cantà amb recança, amb enyorament, amb dolor. Més pagà que els altres, més aferrat que els altres a la terra, amb tot i repudiar-la i menysprear-la, per a ell la terra és Itàlia. Ell se dol d'aquella Itàlia mísera i ja que no cantar-ne les grandeses presents glorifica les seves grandeses passades. Carducci, el qui invoca Satanàs, el que apologa la decapitació del rei per Robespierre i la decapitació de Déu per Manuel Kant, canta amb lirisme excels les glòries presents de la seva Itàlia. La poesia, doncs, quan de religiosa se converteix en civil, se manifesta preeminentment en un alt sentit patriòtic i ciutadà. Per això Giacomo Leopardi que deixa en oblit tot sentiment religiós individual i col·lectiu, dóna els fonaments de la gran poesia civilista de la nostra època.

Maseras insinua que, si la societat del seu temps hagués tingut benestar i llibertat i els seus contemporanis unes mires més elevades i unes tradicions menys opressives, Leopardi no hauria estat tan infeliç. Amb la seva agressivitat crítica i amb la seva negació de la bondat de la vida, prepara en realitat una afirmació, una «gran revolta intel·lectual» per a la qual a ell li mancava força de voluntat: «la construcció de la consciència moderna». La poesia italiana, que amb Dant teoritzà el catolicisme i amb Tasso cridà a les creuades, es posa també ara a l'avantguarda d'Europa, però enarborant el «nou racionalisme filosòfic que, prenent sols a títol d'imatges poètiques les simbolitzacions del paganisme grecoromà, ha fet la seva gloriosa aparició en els dos darrers decennis del segle passat». És Carducci, doncs, el qui presideix aquesta avantguarda:

La negació de Carducci, de la mateixa manera que el dubte de Leopardi, no s'han quedat estancats a Itàlia. No per esser aquests poetes essencialment nacionals les obres llurs han quedat limitades als pobles de llengua toscana. Si eren poetes nacionals, fou per raó de la seva racionalitat i manca de religiositat, no per raó d'un exclusivisme premeditat i pueril. L'obra llur és obra universal, que ha parlat a totes les intel·ligències i ha commogut tots els sentiments. I és perquè ambdós eren posseïdors de la flama del geni.

Maseras estableix la vinculació entre Leopardi i Carducci per la via, doncs, del racionalisme, no pas del classicisme, que és reduït a un paper subsidiari respecte al primer, concretament a aparat mitològic que, desproveït de tot valor que no sigui estètic, li fa d'imatgeria al racionalisme. Aquest terme equival, en l'article, bàsicament a ateisme: és la raó la que substitueix la religió, per tant, és l'himne *A Satana* el punt de referència, complementat pels versos 51-52 de *Versaglia*. Més genèricament, és recordat el cantor del Risorgimento, el poeta patriòtic i civil, que propicia, conjuntament amb els cants polítics de Leopardi, una connexió entre l'esclat d'aquest gènere i la pèrdua de la fe cristiana. Maseras ve a fer un recull, en definitiva, del carduccianisme que més havia sonat a les pàgines del diari, amb el qual en té prou per a fer la seva breu sistematització historiogràfica de la literatura italiana, atès que el tema que li interessa (la crisi de la religiositat) no li exigeix, com tampoc no li exigia a Juan Valera, de baixar als textos, fins al punt que es permet d'introduir algunes generalitats que, més que a un Carducci, s'adirien a un Nietzsche, com ara el «retorn del pessimisme» o els «ídols [...] enderrocats». També discutible la tesi relativa al dubte de Leopardi, per bé que, certament, el qui nega obertament és Carducci, que representaria —podríem acceptar— «un altre moment de la consciència religiosa» en tant que fa el pas d'un ateisme més implícit a un altre de més explícit i militant.

Un altre *topos* carduccian del diari l'utilitza Maseras en un article del 23 d'abril del 1910, *A tall d'epíleg*, en què tanca un debat sobre l'*Elogi de la Poesia* manifestant-se inequívocament contra el principi d'il·luminació o d'inspiració maragallià i a favor de la facultat i la voluntat del poeta per

a crear ritme i bellesa, cosa que requereix educar la voluntat en la cultura, adoptar un mètode i fer una reflexió crítica i estètica, no pas deixar-se endur per impressions genialoides i inconscients:

els joves estudiosos que vénen tot just a la lluita literària, per a remerciar a en Maragall i a en Pérez Jorba les seves respectives dissertacions, lo millor que poden fer és posar en pràctica aquell savi consell del poeta de Val di Castello:

*Studiare, studiare, studiare.*  
*Meditare, meditare, meditare.*

La seva principal contribució al carduccianisme Maseras ja l'havia feta, però, abans d'escriure el seguit d'articles que acabem de resumir, i no havia estat un text crític, sinó la traducció de l'oda en dístics elegíacs *Egle*, al número 313 de la revista «Joventut», el 8 de febrer del 1906.<sup>1</sup> L'any anterior el nom del poeta italià havia sonat diverses vegades a les pàgines de la revista en articles de Jeroni Zanné i Víctor Oliva, cosa que propicià, sens dubte, la iniciativa de Maseras, no especialment generosa (una oda de vuit versos), però al capdavant l'única traducció carducciana de «Joventut», que va tancar les portes al final del 1906, dos mesos abans de la mort de Carducci, a la qual sens dubte hauria respost amb un complert homenatge.

Recordem que a l'original<sup>2</sup> els hexàmetres sumen un «settenario» i un «novenario», el «settenario» accentuat a la síl·labes primera i (amb una sola excepció) quarta, el «novenario» a la segona i a la cinquena, i que componen els pentàmetres un «quinario» i un «settenario», el «settenario» sempre amb accent de quarta. Segurament va ser la reincidència d'aquest accent (al «settenario» de l'hexàmetre i a tots dos hemistiquis del pentàmetre) la que va empènyer Maseras a fer, sistemàticament, sèries de tetrasil·labs, és a dir, de 'quinari': tres al primer vers, quatre als altres tres hexàmetres (3, 5, 7). També és tetrasil·làbic el primer hemistiqui dels pentàmetres, i en un cas el segon i tot (vers 4). No ho és, doncs, només el segon hemistiqui de tres dels quatre pentàmetres (2, 6, 8), que s'allarga fins a arribar a entre cinc i set síl·labes i constitueix, doncs, l'única variació dins la monorítmia. Si en l'*Egle* de Carducci la mesura del vers era uniforme (setze síl·labes l'hexàmetre, dotze el pentàmetre), Maseras la fa més elàstica, de manera que un hexàmetre té dotze versos i els altres setze, però comptats a la catalana, és a dir, que són més llargs que els carduccians i tenen més de sis accents, mentre que els pentàmetres es mouen entre les vuit i les onze síl·labes, i en algun cas (vers 4) es queden per sota dels cinc accents. En canvi, augmenta el nombre d'hemistiquis tetrasil·làbics i sobretot d'hemistiquis tetrasil·làbics consecutius, en altres paraules, és hiperrespectada la tendència del text original a l'accent de quarta. Fa la impressió que Maseras ha volgut ser més «bàrbar» que Carducci. A l'*Egle* italiana és molt marcada la variació entre hemistiquis curts i llargs. A l'*Egle* catalana llegim tirallongues de tetrasil·labs a tot l'hexàmetre i al primer hemistiqui del pentàmetre, amb l'únic contrapunt de la segona part del pentàmetre.

Que Maseras té un interès prioritari per la regularitat accentual també es fa palès en algunes negligències o solucions fàcils, com el canvi del color «turchino» per «turquesa» al vers 3, la caiguda de registre que resulta de la posició final del demostratiu al vers 5, el doble superlatiu als versos 4 i 7 o el desplaçament capciós de l'adverbi «encara» al vers 7. Seria abusiu magnificar aquestes conclusions, relatives a la traducció d'un sol poema, qui sap si corrompuda per errates d'impremta o per un text original sense garanties. Es fa difícil no veure-hi, però, els tics d'un classicisme modernista reivindicador d'un rigor formal que en la pràctica es quedava a mig camí o anava massa enllà, i que per això mateix no seria ben vist per la generació noucentista, tan o més devota del rigor que no pas de la forma. Que un repetitiu accent de quarta passi per davant d'altres restriccions i variacions mètriques, de l'arquitectura estructural del conjunt i de la lletra del text (fins al punt de permetre de traduir «sole» amb «imatge del sol puríssim», al vers 7) denota una determinada lectura de la poètica bàrbara, guiada per un esperit experimental i avantguardista més que no pas per una voluntat de revitalitzar primaveres antigues. Denota, en definitiva, l'excés de formalisme en què podia caure el bàndol sonetista, ben allunyat de les obsessions mètriques dels

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 331.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 71-72.

mallorquins, que esquivaven curosament tota mena de cantarella i es desenvolupaven dins d'un classicisme més integral.

Minva radicalment, a l'*Egle* de Maseras, la cohesió interna del text, un dels trets definidors d'aquests poemes breus carduccians. En Carducci és neta la contraposició entre, d'una banda, l'hivern gris i plujós i, de l'altra, el llorer, l'heura, els núvols blancs lluent de sol; en canvi, a la traducció desapareix el «pur» del primer vers, és l'hivern el qui vesteix les tombes, i s'afegeix al llorer i a l'heura la més ambigua molsa. Aquestes iniciatives fan de l'*Egle* de Maseras un poema més hivernal, amb unes tombes més romàntiques on la molsa i les ruïnes fagociten la capacitat vitalitzadora del llorer i de l'heura. A la segona estrofa, els núvols els associarem al color «gris» del primer vers fins que no arribem al «sol» i als adjectius «lluents, blanquíssims», una espècie de rectificació que obrirà —només llavors— el pas a una promesa de primavera més inesperada i més confusa, entre d'altres coses perquè no queda clar si els núvols brillen per causa de la pluja o per una efectiva presència del sol. És, sobretot, un poema que tendeix a anul·lar les antítesis i les simetries que feien del text original una estructura ordenada i tancada des del primer vers fins al darrer. Pel que fa a les simetries, ens referim principalment a la represa de l'«avanti» del vers 4 amb el sinònim «innanzi» del vers 7: els núvols passen primer davant del sol, després davant del front d'Egle, doble moviment que genera la comparació final. A la traducció, els núvols passen «per sota el sol» i després nimben la testa d'Egle: s'imposa, en les relacions espacials, el binomi «levato» (5) i «sopra» (8), que estén el seu radi d'acció als versos 4 i 7. L'equilibri entre antítesis i simetries es decanta de la banda de les simetries fins a caure en la indiferenciació: al vers 1 l'hivern gris, la molsa, els llores i les hores són ficats tots al mateix sac; als versos 3-4 tant brillen els brins de pluja com els núvols blancs (en Carducci només els núvols, perquè l'altre verb és «stillà»); als versos 7-8 els núvols són alhora damunt de la testa d'Egle i damunt de les tombes antigues.

La comparació, en Carducci, estableix que els núvols resplendeixen més davant d'Egle que no pas davant del sol; a la traducció la llegirem correctament (per bé que entenent 'sobre' en comptes de 'davant') si considerem el sintagma «la imatge del sol puríssim» complement directe de «nimbant», però pot ser que el lector el consideri subjecte: els núvols nimben la testa d'Egle (esplendeixen sobre la testa d'Egle) més que no la nimba el sol. La complicació augmenta amb el desplaçament de l'adverbi «encara», perquè difícilment entendrem «encara [...] més»: més aviat posarem en correlació aquest «encara» amb el del verb 3 i llegirem una persistència del mal temps enfront del sol i de la promesa de primavera, persistència secundada per un ambigu «riuén», massa literal en aquestes circumstàncies. Si li atorguem un sentit maliciós, de burla, i ens deixem endur per les reminiscències religioses dels mots «nimbant», «imatge» i «puríssim» (7), tots trets aportació exclusiva de Maseras, gairebé sembla factible una lectura al·legòrica que vegi en el triomf dels núvols sobre el sol la negació d'una promesa de resurrecció. Tota l'operació es resumeix, doncs, en l'ambigu paper dels núvols, als quals no sabem si donar un sentit positiu —el que té en el text italià— o negatiu. D'una banda, allò que el poema conserva de l'*Egle* carducciana ens empeny a fer-ne una lectura serena i primaveral, però, de l'altra, ens desorienta i ens fa venir dubtes una sèrie d'interferències que poden procedir tant del clima tenebrós i cadavèric de l'Alfons Maseras de *Delirium* com del 'nimbe' satànic de l'autor traduït, aquella llarga ombra que convidava a buscar un determinat Carducci allà on no hi era.

Maseras va tornar a publicar la seva *Egle* al número de juny-juliol del 1919 de «Messidor». Aquesta revista multilingüe (1918-1921), en venda a diversos països, volia fer, des de Barcelona, una promoció exterior del catalanisme cultural i polític i establir lligams tant amb altres moviments similars com amb les cultures europees estatals. S'hi promou tota iniciativa internacionalista, des de l'iberisme i l'esperanto fins a la Societat de Nacions, i hi trobem tant traduccions al català d'autors estrangers com traduccions a llengües estrangeres d'autors catalans, una bidireccionalitat igualment palesa en els articles i en les ressenyes. Peca d'una certa endogàmia: sovint són traduïts i ressenyats els mateixos col·laboradors de la revista, alhora que es fan ben evidents la devoció per Xènius i una línia ideològica propera a Cambó i a «La Veu de Catalunya». Que Maseras hi fos, des del començament fins al final, una de les signatures més destacades, no ens ha d'estranyar. Primer de tot, és innegable que des dels temps d'«El Poble Català» havia evolucionat cap a la moderació. N'hi

ha prou de comparar, només si ens atenim a la producció poètica, les plàcides *Èglogues* del 1918<sup>1</sup> o les lloances de «la perfecta beatitud de Déu» que li llegim en aquesta època<sup>2</sup> amb el satanisme tremendista i macabre del recull *Delirium* del 1907.<sup>3</sup> Interessants també les variants amb què són aplegats en volum, el 1919, vells articles com el *Giacomo Leopardi*, variants sovint només estilístiques, però de vegades de contingut. Notem la nova formulació del fragment «El moment del retorn [...] suprema dea, impera» que més amunt hem reproduït:

el moment del retorn al paganisme, de la fervor panteista, de la rebel·lió definitiva. Un cicle complet s'ha produït. Les rebel·lions no ho enderroquen mai tot. Moltes d'ídoles han caigut per terra, però l'esperit i son reialme espiritual segueixen triomfant, forts en ço que els mateixos rebels i destructors han afirmat amb llur indisciplina.<sup>4</sup>

D'altra banda, Maseras sempre havia estat un amant dels clàssics en general i d'Horaci en particular,<sup>5</sup> i s'havia alineat amb la «plèiade» de Zanné i contra l'espontaneisme maragallià, cosa que ara li permetia de sentir-se còmode amb l'arbitrarisme orsià i amb el noucentisme en general. Estableix, en efecte, una continuïtat entre aquell grup de poetes i els que actualment són a la palestra, alhora que, mirant enrere, veu en els primers un oasi salvador enmig del romanticisme, del simbolisme, del decadentisme, del modernisme i d'altres vacil·lacions caòtiques inicials que tard o d'hora havien de ser bandejades a favor de l'ordre i de la claredat clàssics definitoris del poble català. Articles il·lustratius, en aquest sentit, són *Variacions sobre un tema*, publicat a *Interpretacions i motius*,<sup>6</sup> i *El mañana del romanticismo*, publicat justament a «Messidor».<sup>7</sup> Tot plegat fa més comprensible, enmig de les variadíssimes col·laboracions de Maseras a la revista (diàlegs pseudofilosòfics, articles polítics, poemes propis, traduccions de poemes d'altri, ressenyes), l'aparició d'aquest imprevist Carducci, sense cap mena de paratext (només nom de l'autor i inicials del traductor), sota un article *Mistral, la Provença i Catalunya* signat per P.M.T. (Pau M. Turull): «No és sens una certa melangia que recordem avui la noble figura d'en Mistral [...] Cal laborar per a l'extirpació de les corrupcions que han anat desunint les branques del tronc principal i llimar aspereses i diferenciacions que permetran major comprensió, major harmonia entre pobles germans.» Som a la segona pàgina del número, i la primera, la portada, l'ocupa una fotografia de l'autor provençal. D'alguna manera, doncs, també la breu oda de Carducci ve a ser un record melangiós, alhora que allarga a Itàlia el «tronc» catalanoprovençal, en el marc de l'internacionalisme de la revista, però també del mediterraneisme noucentista. En tant que record, és un homenatge fet amb una voluntat rehabilitadora des de la consciència de la pèrdua d'actualitat de l'autor traduït, per obra d'un traductor que havia viscut els moments més alts de la seva recepció.

La qualitat de la traducció, però, ja ho hem vist, dins un programa d'ordre i de claredat classicistes no es pot dir que prediqués amb l'exemple. Maseras hi va fer uns quants retocs, però segurament sense ni tan sols consultar el text original. Potser volgué alçar un xic el registre quan va substituir «que encara brilla» per «fulgent encara» (3) i «ben aixecada» per «mirant enlaire» (5), però d'aquesta manera va reforçar encara més la llússor del cel, absent en Carducci, alhora que es perdia la dels núvols —la que dictava el text italià—, car «lluents» fou substituït per «alts i» (4), solució que al seu torn atorgava als núvols la posició espacial de màxima superioritat, perquè «per sota el sol», al mateix vers 4, desapareixia en favor de l'anàfora «Passen els núvols». Probablement algunes d'aquestes modificacions arrenquen de la detecció d'errors comesos en la primera versió, com ara l'excessiva proximitat dels sinònims «brilla»-«lluents» (3-4) o el desplaçament d'«els núvols» al començament del vers 3, perjudicial per a la fluïdesa sintàctica al vers 4. Les solucions, però, no redueixen l'esclatxa que s'havia obert entre traducció i original. Que els núvols no siguin sota el sol concorda amb una lectura de la cloenda segons la qual els primers superen el segon, lec-

<sup>1</sup> *Èglogues* seguides d'*El poema dels camins*, Barcelona, Oliva de Vilanova impressor, 1918.

<sup>2</sup> «Messidor», any I, núm. 8, maig 1918, p. 120.

<sup>3</sup> Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1907.

<sup>4</sup> Alfons Maseras, *Interpretacions i motius*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, volum XLVI, 1919, p. 148.

<sup>5</sup> *Edmon*, Barcelona, Biblioteca d'«El Poble Català», E. Domenech impressor, 1908, p. 41.

<sup>6</sup> Citat, pp. 5-26, vegeu sobretot pp. 19-25.

<sup>7</sup> Any I, núm. 7, abril 1918, pp. 98-99.

tura que no s'ajustava al símil carduccià. Així, a més a més, el sol, que en Carducci vertebra —juntament amb els núvols— el pas de la segona estrofa a la tercera i de la tercera a la quarta, no apareix fins a la tercera. Continua essent, en definitiva, un poema amb incongruències, opacitats i possibles dobles sentits.

De la producció poètica de Maseras, finalment, només assenyalarem uns versos del recull *La llàntia encesa*, prova del grau de tipificació que havien assolit les fórmules d'*Il bove* i de *La vaca cega* en el particular subgènere poètic de l'homenatge a una persona, animal o cosa venerable, amb interferències —però— de la melangia alcoveriana:

Gerro de marbre vell, jo t'am. Relíquia  
de tu mateix, amb tot l'orgull et dresses,  
i buit i mutilat encar t'aguantes.

[...]

Gerro de marbre vell! No et compadeixo,  
car cresqué ton encís i ta grandesa  
quan el món insensat t'abandonava...<sup>1</sup>

### 3.8. VICENÇ SOLÉ DE SOJO

El 1907, any culminant de la recepció de Carducci a casa nostra, Vicenç Solé, o —per ser més exactes— «Vicens Solé», signa poemes classicitzants a publicacions com «El Poble Català» i «Estil». *Spoliarium*, en estrofes sàfiques,<sup>2</sup> dibuixa un quadre de Roma decadent proper als de Jeroni Zanné, en què es descriuen els cadàvers i els moribunds víctimes de l'espectacle del Colosseu mentre la multitud s'allunya i als palaus comencen les orgies. *Himne profà*, en tercets formats per dos alexandrins aparellats i un decasíl·lab que rima amb el de l'estrofa següent, és un elogi de la deessa de la joventut i copera dels déus, Hebe, en tant que forneix vitalitat, joia, plaer, força. El poeta la invoca perquè foragiti l'ombra de les Parques i només mostri un futur esplendorós. L'Ebe de l'oda bàrbara *Ideale* podria haver influït en la tria del mite i en alguns punts del seu desenvolupament, com la mateixa perspectiva de futur, el vol («trasvolata», «capo», 4 i 6) o l'associació entre el nèctar i allò que flueix a les venes («Tranquilla ne le vene fluire», 8):

Hebé! Jo't veig fulgir dins les divines festes,  
jo't miro revolar per consagrades testes,  
jo't miro en la sagra bacanal,

[...]

Hebé! Duu a nostres boques les cisellades vores,  
fes que sentim als llavis les forces salvadores  
que desvaneixin el vinent obscur;

veiem tant sols la flama que esplèndida ens illumena,  
que enmig del firmament destaca-s'hi serena  
il·luminant un esplendent futur.

Arqueja el bust, oh Dea! Per nostres testes grises,  
el bust que té semblances de palmes vincladisses  
i vessa a doll ton nèctar fecundant,

i sentirem fluir dins nostres buides venes  
la sang amb novell ritme d'idíl·liques ofrenes,  
amb la força carnal de la Bacant.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Gerro de marbre vell...*, vv. 10-12, dins *La llàntia encesa*, Barcelona, Llibreria Verdaguier, 1926, pp. 57-58.

<sup>2</sup> «Estil», any I, núm. 14, 31/07/1907, p. 15. Vegeu una altra composició seva, aquesta rimada, al núm. 7, del 15 d'abril.

<sup>3</sup> Vv. 39-42. «El Poble Català», 23/12/1907.

En diverses odes bàrbares es busca el consol del vi com a antídot contra el pensament de la mort: *Ruit hora, Su Monte Mario*. La diferència fonamental, com era previsible, rau en la modalitat d'hedonisme, aquí protagonitzat per la disbauxa de vestals i bacants, i en general en una exarcebació tant del lèxic superlatiu com de la intensitat vital que el 'jo' demana. En conjunt, és un poema molt estereotipat, per això mateix força il·lustratiu de la superposició que acostumava a produir-se entre vitalisme carduccià i voluptuositat decadentista, entre llenguatge clàssic i llenguatge cristià (d'Hebe s'espera «sava redemptora», «fulgors claríssims del Graal», «forces salvadores»).

D'una d'aquestes composicions publicades a la premsa se'ns diu que pertany a «la col·lecció *Odes*»,<sup>1</sup> col·lecció de la qual no tenim, però, altres notícies. De fet, ens preguntem fins i tot si aquest «Vicent Solé» és realment Vicenç Solé de Sojo, que nasqué el 1891 i, per tant, tindria, el 1907, setze anys (morí el 1963). Els seus reculls són, a més a més, molt posteriors: *La branca nua* (1927), *L'ombra dels marbres* (1936) i *Estances* (1956). Ja marquen una clara superació de la poètica modernista i una entrada decidida en l'univers del postsimbolisme i de la poesia pura, per bé que es mantenen fidels a una mètrica regular (alexandrins, decasíl·labs, octosíl·labs) i consonantada, sense concessions a les formes estròfiques clàssiques ni tampoc al vers lliure. *Estances* conté —aquest és el punt que ens interessa— una secció titulada *Petita suite italiana*, poetització de les impressions del viatge sobretot davant una sèrie d'indrets (els arbres i els jardins de la Riviera, les torres i els porxos de Bolonya, el circ i les fontanes de Roma, el curs de l'Arno a Florència, el paisatge d'Assís), però també davant una disfressa veneciana, un quadre de Botticelli i en un cas davant d'un animal: *Il pio bove*.<sup>2</sup> Ara bé, en la visió del poeta, que ha volgut desenvolupar el vers tercer del sonet carduccià («solenne come un monumento»), l'animal és transfigurat, justament, en un indret: en un temple clàssic. Enfront dels colors més suaus del poema italià («nera», «glauco», «verde»), aquí es busca el contrast entre roig i blanc, i el primer el forneix, doncs, el capvespre. A *Il bove* no era definit ni el moment del dia ni el lloc exacte on es trobava l'animal: es pot pensar que el bou solemne mirarà més fàcilment «i campi liberi e fecondi» (4) si es troba en una posició elevada, que és la que li atorga Solé de Sojo, però el cas és que la hi atorga no pas perquè miri, sinó perquè sigui mirat. El qui mira no és el bou, sinó el «jo», i si el bou ha de ser «a la costa» és perquè és un monument: el temple que ha de ser accessible a la mirada i al qual haurien de pujar les verges per decorar-lo. No hi pugen, però, i l'*ubi sunt* fa pensar des del primer moment en un món desaparegut. Altres detalls corroboren aquesta idea: si el bou «obre les banyes en l'atzur», queda clar que damunt l'«intercolumnni» no hi ha sostre, per tant, es tractaria d'un temple en ruïnes; i, mentre que els arbres són immersos en la temporalitat («quan [...] són [...]»), el bou-temple és descrit en una immobilitat que percebem també en un sentit temporal. Té del marbre els valors simbòlics que hi dipositaven el carduccianisme i el parnassianisme (puresa, bellesa, perfecció), però també els que li retreien els anticlassicistes i els antiparnassians (falta de vida). Té la distància d'allò venerable i d'allò inactual.

Val a dir que la lectura que acabem de fer de dos quartets tan sintètics com els que componen *Il pio bove* seria ben discutible si no es beneficiés de tot un context que li dóna consistència, començant per altres composicions de la mateixa secció, com *Estances bolonyeses*:

Orgull de torres claudicants.  
Sepulcres pels aires, erectes  
com banderes. Murs flamejants  
avars de renaixents Pandectes.

En mon vagar per l'ombra amiga  
d'arcades i de corredors  
sento una docta remor antiga,  
un discutir de glossadors.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *A una Madona serena*, breu oda en sàfiques, «El Poble Català», 25/11/1907.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 217.

<sup>3</sup> *Estances*, Barcelona, S.A. Horta d'impressions i edicions, 1956, p. 119.

L'adjectiu «antiga» actua en la línia del «desiderio vano de la bellezza antica» que clou l'oda —bolonyesa— *Nella piazza di San Petronio*: la fantasia d'un temps passat que els «avars» temps actuals no faran renéixer. Ja en el volum *La branca nua* la contemplació de la calma primaveral era torbada per una inquietud que el 'jo' no aconseguia d'explicar-se:

Com és trista i pesanta la calma del migdia!  
Fins la blavor del cel és avui insolenta.  
Al lluny, una parella de bous camina lenta.  
Mon pensament, en tant, ni pensa ni somnia.<sup>1</sup>

A *L'ombra dels marbres*, recull on els «atzurs» són «fatigats» i «mesquins»,<sup>2</sup> la visió del «marbre del temple» al cim de la muntanya, conjunció de «la Bellesa i la Veritat», és ben aviat entristida per la seva inaccessibilitat per al 'jo'.<sup>3</sup> En un altre poema llegim que «són lluny les estàtues antigues / entre el vertigen dels espais»,<sup>4</sup> i en una conversa entre el 'jo' i un déu clàssic, davant la invitació del segon a contemplar una natura transfigurada en mites, el primer respon: «Tu em duus la llum d'una antigor abolida / i el meu esguard a aqueixa llum és orb.»<sup>5</sup> Tot seguit el 'jo', que anteriorment ja havia refusat «la visita [...] d'Àfrodita / que asserena amb plàcides aures»,<sup>6</sup> expressa la seva preferència per l'angoixa i el dolor de la condició mortal enfront de la idíl·lica existència dels déus. Es repeteix, al llarg del llibre, el tema del naufragi, de la tempesta marina, de la platja de la mort,<sup>7</sup> fins a cloure's amb el vers: «Sol post que daura el fris de mutilats relleus!».<sup>8</sup> Som, doncs, davant tota una elegia del món antic en boca d'un classicista, de la qual es tenyiran, a *Estances*, fins i tot els poemes que constatin perdurabilitat,<sup>9</sup> i dins la qual es dedicaran vuit versos al bou carduccià, considerat un dels emblemes d'aquell món. Tenint en compte, però, que no era un bou clàssic, sinó neoclàssic, gairebé sembla que *Il pio bove* vulgui subratllar, al costat de l'elegia de l'antiguitat, l'esforç inexorablement «vano» de tot intent de revitalitzar-la.

### 3.9. JOSEP THARRATS

Tot i que la dinàmica econòmica i social presentava fortes diferències a Barcelona i a comarques, la força irradiadora de la capital i la mobilitat dels intel·lectuals, que anaven i venien de Barcelona al lloc d'origen i col·laboraven a publicacions d'arreu del país, van afavorir un Modernisme generalitzat que, per damunt dels matisos, compartia uns mateixos plantejaments de base a Barcelona, a Girona o a Reus, per esmentar els tres focus més actius al Principat. A la Girona sacsejada pels Rahola, Bertrana, Montsalvatge i Palol, la revista «Lletres», l'1 d'abril del 1907, s'obria amb un elogi de la paraula:

s'acosta el moment en què la nostra terra, en una angoixa suprema, deslliurará l'Hèroe que porta en ses entranyes, i serà llavors quan Catalunya dirà la paraula anhelada, com la digué França per medi de Victor Hugo, i Itàlia pel verb de Carducci, i la terra germana de Portugal en els apòstrofes de Guerra Junqueiro, i Rússia l'ha dictada a Tolstoi i Noruega l'ha feta vibrar implacable en les poesies i els drames dels constructors Ibsen i Björson...<sup>10</sup>

<sup>1</sup> Poema XIV, vv. 1-4, dins V. Solé de Sojo, *La branca nua*, Barcelona, Tipografia Occitània, 1927, p. 22.

<sup>2</sup> *L'ombra dels marbres*, Barcelona, Editorial Estel, 1936, pp. 59 i 47. Vegeu també, a p. 21, «les calúmnies de l'atzur».

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>7</sup> Coincidències genèriques amb *Passa la nave mia...* es poden observar, per exemple, a *Naufragi* (*ibid.*, p. 27) i a *Platges* (*ibid.*, pp. 70-72).

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>9</sup> «Encara són erectes les columnes. Encara / les relles trenquen àmfores. Encara el marbre pur / serva el somrís dels déus sota la terra avara / i les perennes brises fan transparent l'atzur» (*Encara...*, dins *Estances*, citat, p. 153). Vegeu també *Roma*, p. 127.

<sup>10</sup> Carles Rahola, *La Paraula*, «Lletres», núm. 1, 01/04/1907, consultable en Maria Dolors Fulcarà i Torroella, *Girona i el Modernisme*, Colecció de Monografias del Instituto de Estudios Gerundenses, núm. 5, 1976, p. 77.

«Lletres» només va treure nou números, al setè dels quals Ignasi Iglésias, en un article titulat *De la nostra poesia*, feia avinent la seva por que la poesia catalana perdés la fesomia i el caràcter propis: «aviat a còpia de voler ser universals, o civils, com ara és moda, ens allunyarem cada dia més d'aquells que ja començaven a escoltar-nos».<sup>1</sup> En el mateix número, Carles Rahola, en canvi, publicava un llarg fragment d'una conferència seva titulada *D'art social*. Hi contraposava, a l'art per l'art, la fórmula «l'Art per la Vida», i al poeta de la torre d'ivori el Revelador, l'Heroi, el sembrador justicier. Tothom té dret —argumentava— a gaudir de l'art, que no pot desentendre's de l'home i dels seus problemes: ha de cantar-ho tot perquè, amb la seva bellesa, tot ho purificarà: les vagues, les llars pobres, les mines, els ambients sòrdids, tant les fàbriques com els palaus. El poeta ha de ser una caixa de ressonància de tots els dolors i de totes les joies, ha d'afirmar nous ideals. Bellesa grega i bondat cristiana s'han de fusionar per a redimir tots els homes de llur vida grisa i miserable i per a fer-los arribar la Paraula santa i alliberadora. Queda clar que Rahola exigeix un art que empenyi a actuar:

és, a l'ensens que Ritme, Bonesa; cant i maledicció; llança que fereix ardida i mà que acaricia suau; instrument vindicador i lira de pau. [...] Sí; ell ha d'ésser sempre el missatger de nous estats d'amor sobre la terra, això és, l'herald de la Bona Nova, el capdavanter dels exèrcits de demà. I per això ha d'enderrocar lo caduc per a poder bastir lo novell. Ha de cantar plors per a anunciar somriures. Ha de fuetejar la iniquitat cruel per a esbossar la silueta inefable de la Justícia. Amb Juvenal, esmicola un imperi xorc; amb el Dant, converteix en cendres un papat que fa de la religió del dolç Crist una arma de baixes concupiscències; amb Diderot i Voltaire prepara l'adveniment de la revolució Francesa, que obre les portes del Dret a tots els homes; amb Victor Hugo, tempestuós i sublim, mina el poder reial i funda la República; amb Tolstoi, fa trontollar sobre llurs fonaments de segles la teocràcia russa i una de les organitzacions socials més injustes, vergonya de l'Europa progressiva; amb Anatole France inquireix l'Avenir i evoca la Ciutat futura. L'art, en Cervantes és bonesa; en Rousseau, filantropia; en Lamartine, llibertat; en Zola, harmonia; en Carducci, lliurepensament; en Ibsen, veritat; profecia en Wells; solidaritat en Guyau.

Aquest, per a mi, és l'art veritable, que resta sobre l'enrunament dels segles: el que fon el present amb l'avenir; el que consola i odia i arma el braç dels homes i els porta al combat. Per ell parlarem a través dels segles i col·laborarem en l'obra dels nostres germans devenidors.<sup>2</sup>

Segons Rahola, però, cap d'aquests noms no ha exercit una influència en la literatura catalana, que o bé s'ha tancat en si mateixa i en la seva èpica patriòtica i nostàlgica, o bé s'ha plegat, a través dels castellans, a la moda del decadentisme i del parnassianisme francesos: Verlaine, Heredia, D'Annunzio. N'han sortit artífexs enginyosos i refinats de sonets, poetes deliquescents i malaltissos, orfebres de joiells, totes expressions de malestar i de degeneració, però no de revolta. Amb uns plantejaments ben diàfans, el conferenciant, que cap a aquesta època començà a cartejar-se amb Diego Ruiz, reclama un poeta messiànic transformador de la societat, idea que el mou a garbellar la literatura estrangera de l'època a la recerca d'aquells models que han exercit aquesta funció, un d'ells Carducci, acollit en tant que lliurepensador i impulsor de la llibertat a Itàlia, fins al punt que quedaria situat en el bàndol oposat al dels sonetistes en virtut d'una valoració de la literatura atenta exclusivament als seus efectes extraliteraris:

En poques produccions de la joventut nostra veig la influència dels autors que enderroquen lo vell, que creen «nous valors», afirmant decididament l'imperi august de l'ideal que avença. Acàs prové d'això la manca d'un home representatiu que sigui el verb suprem del nostre poble, que el meni i el transformi... Remarqueu-ho. Les nostres lletres no tenen pas un Carducci, no, que féu passar un tremolor de llibertat per les nobles terres d'Itàlia [...] Aquí encara no hem passat de cantar la pàtria, la fe i l'amor [...] I jo no endevino els jorns epifànics en què l'Hèroe sorgirà rutilant a Catalunya.<sup>3</sup>

En la mateixa línia de Rahola podem citar, del seu grup d'amics, la conferència que pronuncià Prudenci Bertrana el 26 de març del 1911 a la Unió Republicana de Girona, reproduïda per «Ciudadanía» amb el títol *L'honradesa, la convicció i la cultura com a elements indispensables per a enfortir i fer triomfar l'ideal republicà*.<sup>4</sup> Per tal de vèncer les possibles reserves del públic que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 195-196.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 198-199.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 177-191.



l'escolta, Bertrana comença identificant intel·lectuals i obrers dins una mateixa categoria d'exploats que anhelan «l'emancipació de la humanitat». Els intel·lectuals han d'intervenir en política, no poden abstenir-se de posar la seva formació i els seus dots al servei del poble, perquè si ho fessin demostrarien un gran egoisme. Fills del poble, és just que siguin agraïts amb el poble:

Així s'explica l'amor a la democràcia que sempre han demostrat els grans pensadors, els grans artistes i els grans poetes. Així s'explica que ells hagin sigut els profetes de les multituds, hagin destruït tiranies, hagin enderrocat tronos i hagin fet sorgir la pau i la prosperitat de les revolucions més formidables. Hi ha noms nimbats de glòria que han servit de conjur per a aixecar en massa els pobles contra els seus opressors. [...] Victor Hugo, Carducci, Zola, Guerra Junqueiro i els noms dels homes, que tots recordeu, que sapigueren fundar la gloriosa República de Portugal, són exemples entre mil, que demostren la influència decisiva que exerceixen els intel·lectuals en el desvetllament de les nacions.<sup>1</sup>

La radicalitat d'aquestes posicions era, però, més aparent que real. Bertrana defensa, a la resta de l'article, amb una calculada barreja de *captatio benevolentiae* i d'antirevolucionarisme, una tasca educadora i culturalitzadora que aristocratitzi les masses i trenqui el tòpic de l'obrer inculte i desaprensiu, que apagui els recels de la gent d'ordre i impulsi una revolució pacífica de gent honrada, serena, convençuda i altruista. La conferència fa, en definitiva, ben paleses les contradiccions d'una intel·lectualitat que, des d'un nacionalisme i un republicanisme d'esquerres, volia practicar un periodisme de combat però no acabava de deslliurar-se dels seus orígens burgesos, o almenys se'n deslliurava amb menys convicció que un Diego Ruiz o un Gabriel Alomar.

Altres companys del mateix nucli gironí no li van fer escarafalls al decadentisme. Van ser, sobretot, Miquel de Palol, l'autor de *Camí de llum*, i Josep Tharrats (1887-1975), el més sonetista i el més dannunzià de tot el grup. Si anteriorment ja havia anat col·laborant en les diverses revistes gironines, sobretot a «Catalanitat» (1910-1911), entre els anys 1914 i 1915 Tharrats fundà i dirigí els sis números de «Cultura», marcats per una italianitat molt remarcable: ell mateix hi escriu poemes italianitzants,<sup>2</sup> hi tradueix l'oda carducciana *A la reina d'Itàlia*<sup>3</sup> i el capítol d'*Il fuoco* sobre els funerals de Wagner<sup>4</sup> i es posa en contacte amb Diego Ruiz, que envia notícies des d'Itàlia. A «Cultura» «el rutilant poeta d'Itàlia» és no Carducci sinó D'Annunzio, els hendecasíl·labs del qual («*A l'Ideale che non ha tramonti, / a la Bellezza che non sa dolori...*») són invocats també en passatges de contingut civil, com en la lluita contra «els filisteus» de la premsa local adversos a la revista i portaveus d'una societat adormida.<sup>5</sup> L'oda *A la reina d'Itàlia*, al capdavant la principal contribució dels gironins al carduccianisme, pot semblar paradoxal des d'un punt de vista polític, però ho és, com veurem, només fins a un cert punt.

Es tracta d'una de les odes alcaiques carduccianes més regulars en l'esquema accentual, car tots els enneasíl·labs tenen accent de segona i cinquena excepte un (el vers 15, que accentua la primera i la cinquena) i tots els decasíl·labs accent de tercera i de sisena. En coneixem una traducció catalana, la de Tharrats, i tres de castellanques, de Giner de los Ríos, Enrique Díez-Canedo i Lázaro Ros.<sup>6</sup> Les de Giner de los Ríos i Lázaro Ros s'inscriuen en la traducció completa, en el primer cas, del llibre I de les *Odes bàrbares*; en el segon, de totes dues parts. Les de Tharrats i Díez-Canedo són iniciatives puntuals: la segona és l'única aportació d'aquest prestigiós traductor literari al volum *Carducci* de l'editorial Cervantes.<sup>7</sup> Coincideixen també, aquestes dues versions, en un respecte molt estricte de la mètrica original. Díez-Canedo la calca del tot, i encara esquiva l'excepció del vers 15, que ell accentua a la segona i a la cinquena com tots els altres enneasíl·labs. També l'esquiva Tharrats, que, igualment inapel·lable en tot el sistema accentual, només flexibilitza els finals de

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

<sup>2</sup> *Cultura. Una revista gironina de l'any 1914*, edició facsímil, Barcelona, Edicions del Cotal, 1979, pp. 14-15. Vegeu, sobre la revista, Joaquim Marco, *El modernisme endarrerit de la revista «Cultura»*, dins Id., *El modernisme literari i d'altres assaigs*, citat, pp. 75-78.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 318-319.

<sup>4</sup> *Cultura. Una revista gironina de l'any 1914*, citat, pp. 80-83.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pàgines finals no numerades.

<sup>6</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 318-321.

<sup>7</sup> Cf. *infra*, pp. 397 i 405-409.

vers: els octosíl·labs bipartits tenen tots dos hemistiquis plans excepte en quatre casos (vv. 25, 33, 34, 41) en què el segon és, com l'original, esdrúixol; els enneasíl·labs són, sí, tots plans, i el decasíl·lab que clou l'estrofa sempre pla excepte el del vers 16, esdrúixol.

La dedicatària és Margarida de Savoia (1851-1926), muller del rei Humbert I. El poeta es pregunta d'on ve, on ha vist abans la reina, pregunta que obre cinc estrofes d'evocació històrica: un viatge a l'Edat Mitjana de la cançó èpica i del Dolce Stil Novo, dels castells i dels *comuni*, de les invasions bàrbares i de les primaveres florentines. De la sisena a la novena estrofa és ponderada l'admiració del poble envers Margarida, la relació de fraternitat que ella sap crear amb la gent del carrer. Les tres darreres són la salutació de l'«strofe alcaica» a la receptora de l'oda. És un text ric en lèxic de color i de llum, un lèxic que sobretot es concentra als versos 5-30 i de vegades marca un crescendo (29-30), però que sobretot s'atura en l'observació de mutacions i contrastos: «tingeasi / ai latin soli la fulva e cerula» (5-6), «lampi» (8), «cupo» (9), «trascolorando le bionde vergini» (10), «neri umidi occhi» (11), «candidi» (17), «sole» (18), «nuvola»-«ombra» (18-19), «bianca stella» (21), «raggio» (23), «nevi dorate» (24), «ombra» (27), «fulgida e bionda ne l'adamantina / luce del serto» (29-30), «verginetta» (34), «puri vesperi» (46), «lauri» (47).

Tharrats busca el grau més alt possible de compatibilització entre mètrica i literalitat, limitant-se —sempre que això sigui possible— a fer canvis d'ordre. El resultat és un nombre clarament excessiu de solucions hiperliterals: «sacres» (3), «roques» (5), «transcolorant-se les blondes verges» (10), «impetraven mercès per la força» (12), «càndids» (18), «vèrtexs» (22), «col·loquis» (29), «mixte de» (33), «pietat» (44), «fins que» (45). No cal dir, però, que la cotilla mètrica impedia d'aplicar sempre aquest criteri. La baixa quantitat d'afegitons («i nacre», 24) i de supressions («e cerula», 6; «nuovo», 8; «maggior», 36; «puri», 46) ens avisa que la major part de la traducció es juga, doncs, al camp de les substitucions i de les equivalències. N'hi ha de plenament encertades o gairebé innòcues: «canti» / «himnes» (3), «Ne l'april novo» / «al nàixer l'abril» (22), «pioppi» / «àlbers» (27), «trepida» / «trèmola» (34), «dice cantando» / «exclama joiosa» (41). D'altres, però, empobreixen o desvirtuen. D'empobriments qualificariem l'explicitació del panegíric en els verbs «admirant-te» («di te», 31) i «te lloa» («ti gira», 39); o la separació entre l'amor i la guerra, sintetitzats als versos originals «cozzavan nel verso / nuovo l'armi tra lampi d'amore», en «batien les armes / mentre el vers d'amor resplendia» (7-8). Desvirtuen, si més no, la sintaxi l'atribució del «raig» no a l'«estel» sinó als «vèrtexs» (23) i de l'adjectiu «lliures» no a l'estrofa alcaica sinó als «fieri tumulti» (38).

Tharrats potencia la condició humil del poble. Al vers 16, canvia «merlate» per «humilíssimes» (16); als versos 25-26 tradueix «povera» amb «mísera» alhora que elimina el contrapunt de fertilitat de la terra conreada que transmet el llatinisme «ubertà» («le valli d'ubertà floride» / «les selves i valls florides»); i al vers 38 entén malament «fieri tumulti» com «turbes ferotges» (38). Són detalls més significatius que no pugui semblar a primera vista. Els traductors castellans tots tres tradueixen «d'ubertà» amb la solució «ubérrimo», que Tharrats en català també tenia a la seva disposició. Carducci no utilitza cap sufix superlatiu al poema; Giner només aquest del vers 26. A Díez-Canedo i Lázaro Ros, que respecten el precepte del final esdrúixol dels decasíl·labs bímembres, els podia ser útil aquest tipus de terminació, i en efecte hi recorren una vegada: Díez-Canedo «Princesa altíssima» (41) i Lázaro Ros «luz puríssima» (30). Tharrats no la necessitava perquè no respecta aquell precepte, però tanmateix la fa servir dues vegades: a «ulls negríssims» (11), superlativitzant un adjectiu «neri» que els altres tres traductors coincideixen a eliminar, i al citat «llars humilíssimes» (16), per tant, en un context diametralment contraposat al de la «Princesa altíssima» de Díez-Canedo. A més, el fet que no acostumi a respectar la regla del final esdrúixol també dóna, en el seu cas, més relleu a la traducció, en aquesta posició, de «povera» per «mísera» (25), compartida amb Díez-Canedo i Lázaro Ros. Pel que fa a l'error d'interpretació de «fieri tumulti», el duu a introduir un concepte polític important, el de la «turba», dotat d'un valor de massa desclassada molt més evident que no el «poble»-«popolo» (14 i 30) i d'unes connotacions violentes que, dins mateix del carduccianisme, havia explotat a bastament Gabriel Alomar.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 99, 206, 208, 216.

Tharrats sembla especialment interessat, doncs, en el vessant polític i social de la temàtica del poema, i secunda una possible interpretació redemptorista en l'efecte de la reina sobre la col·lectivitat. Podem discutir si aquest efecte és apaivagador i, per tant, antirevolucionari, però fins i tot aquesta hipòtesi més moderada concordaria —ja ho hem vist— amb les tesis d'un *engagé* com Bertrana. El cas és que la reina ve d'una època en què el poble no «era» (15) sinó que «va esser» cavaller (com si ho hagués estat només aquell cop) i en què l'amor triomfava «a les llars humilíssimes» (16). Amb ella, doncs, tornaran aquells temps, i en efecte és comparada amb l'estrella que riu a la cabana no «povera» sinó «mísera» (25) i a una natura florida però no sabem si cultivada (26). La traducció no obeeix, en definitiva, tan sols als interessos formals que un sonetista podia tenir per l'estrofa alcaica: els companys més 'civils' del grup li encomanen llur utopisme social basat en l'acció de l'Hèroe sobre la massa desafavorida. Fins i tot podríem dir que *A la reina d'Itàlia* posa en pràctica aquella visió dels Savoia que transmetien els republicans quan, per justificar que Carducci els hagués dedicat una oda, s'esforçaven a diferenciar-los dels Borbons espanyols.<sup>1</sup>

Complementa aquestes iniciatives, en la descripció de l'Hèroe, és a dir, de la reina, la connotació religiosa de l'adjectiu «nimbada» (29) i del substantiu hiperliteral «pietat» (44), tots dos inserits en un sintagma lleument retocat respecte a l'original. La frase «fulgida e bionda ne l'adamantina / Luce del serto tu passi» és resolta, amb un encert indiscutible, en «àuria i serena passes nimbada / en la diadema fulgent» (29-30), però no deixa de tenir rellevància que el descriptor físic «bionda» sigui reemplaçat per un terme que defineix l'actitud, «serena», i que la corona sigui associada implícitament a una aurèola mariana o de santedat («nimbada»). Tharrats fa, a tota l'oda, un gran esforç per respectar els camps semàntics de la circularitat i de la lluminositat. Pel que fa al primer, les pèrdues que comporten les solucions «urdiren» per a «cinsero» (42) i «lloa» per a «gira» (39) són compensades amb la doble dosi «nimbada [...] diadema» i amb «entorn teu» («a te», 37). Pel que fa al segon, no sols la lluminositat no registra pèrdues en el conjunt del text («àuria», «nimbada», «fulgent» *versus* «fulgida», «adamantina», «luce»), sinó que sovint és lleugerament potenciada per la via de les solucions estereotipades o normalitzadores: «clarors» per a «soli» (6), «resplendia» per a «lampi» (8), «ample ritme» per a «cupo ritmo» (9), «radiantes» per a «liete» (17), «diàfan» per a «blanca» (21), «d'or i nacre» per a «dorate» (24). Tot plegat fa, doncs, que l'empelt del matís religiós mitjançant «nimbada» compti amb tot un material recurrent en el qual potencialment irradiar-se.

Almenys un altre parell de detalls apunten, de la mateixa manera, cap a una esfera divina. L'un és el «qui» del primer vers, compartit amb Hermenegildo Giner de los Ríos: en l'original és un segle indeterminat el que ha portat la reina fins a nosaltres; en la traducció és algú que l'ha portada als nostres segles. L'altre és precisament l'adjectiu «divina» que tradueix «d'amore» al vers 19, un adjectiu no necessàriament cristià i no gens aliè al lèxic de Carducci, potser dictat per una voluntat de corregir l'autor («d'amor» ja s'havia dit als versos 8 i 16). El poeta italià el fa servir, per exemple, per a alabar un Plató o un Virgili; Tharrats sembla que el triï induït per l'esment del nom de l'Alighieri i per una associació amb la Divina Comèdia o amb una Beatriu divina, 'angelicata', condició que Carducci —encara que, com suggereixen els comentaristes, es refereix realment als temps del Dolce Stil Novo—<sup>2</sup> silencia amb astúcia, de tal manera que no evoca l' 'incedere' i el 'saluto', és a dir, la influència salvífica que exerceix la dona en els humils espectadors o en l'enamorat, sinó el seguici hedonista del déu Amor en un maig florentí que sembla més del Quatre-cents que no pas del Dos-cents. L'oda original ignora el Dante diví i visionari del Cristianisme, que és, en canvi, el que tenen al cap Tharrats i Díez-Canedo quan tradueixen erròniament «in ombra d'amore» per «en ombra divina» i «cual visión amorosa». Carducci està veient un seguici encapçalat pel déu Amor un dia primaveral de sol, de sobte un núvol li fa ombra i Dante convida el núvol-ombra a somriure: una escena al·legòrica ben articulada des del començament fins al final. Cap ni un dels traductors de l'oda no demostra saber què és un «trionfo», i tots excepte l'hiperliteral Giner de los Ríos li neguen, doncs, la possibilitat d' 'anar', de moure's («gía», 16): «La victòria /

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 292-293 i 314.

<sup>2</sup> Manara Valgimigli, *op. cit.*, p. 171; Marina Salvini, *op. cit.*, p. 487.

d'amor era en les llars humilíssimes» (Tharrats); «El triunfo / de amor iba entre casas de almenas» (Hermenegildo Giner de los Ríos); «y triunfaba el amor entre almenas» (Díez-Canedo); «El amor reinaba entre las casas / almenadas» (Lázaro Ros). Segurament de resultes d'aquesta incomprensió, tot seguit, dins la cita dantesca, no llegeixen «in ombra di» en un sentit actiu, sinó com un complement de lloc. A més, coneixen Dante, però no el Dante que Carducci fa intervenir en l'escena al·legòrica, el de les *Rime*, sinó el Dante 'diví' de la *Vita Nova* i la *Commedia*, i, com que en aquest terreny ja se senten més segurs, Tharrats i Díez-Canedo decideixen de fer l'ullet al lector complementant pel seu compte la referència, és a dir, fent hiperdantesc el vers dantesc i atorgant un valor positiu a una subordinada que el té negatiu: «Oh boira / qui en ombra divina atraveses, / ah, somriu —l'Allighieri cantava»; «Oh nube que pasas —cantaba— / cual visión amorosa, sonríe». No cal dir que la cita, si era deformada per Carducci,<sup>1</sup> amb les intervencions dels traductors esdevé gairebé inidentificable. Quan diem que Tharrats i Díez-Canedo feien l'ullet al lector, no li estaven fent, doncs, al lector més culte, sinó que més aviat queien en una vulgarització. Eren, en definitiva, les llacunes i les limitacions en el coneixement de la literatura clàssica italiana les que no ajudaven a copsar la plasticitat del Carducci més neorenaixentista; sense oblidar, tampoc, la tendència a llegir positivitat i to encomiàstic, que també devia influir a l'hora de no deixar entendre el microcosmos escenogràfic i narratiu d'aquestes estrofes quarta i cinquena.

Afegim encara que, si al llarg de tot el text Díez-Canedo i Lázaro Ros tenen una cura especial de la cohesió discursiva amb iniciatives com l'afegitó d'«así» al vers 29 o l'estructura distributiva «¿Fue en [...] ¿Fue cuando [...]» o «¿Fue en [...] ¿Quizás en [...]» als versos 5 i 13, aquesta cohesió és molt més negligida per Tharrats i Giner de los Ríos, que no sols no adopten mesures d'aquest tipus, sinó que en altres punts fan servir una sintaxi confusa i poc correcta, o més deslligada (el «mentre» del vers 9) que la del text italià. Si analitzant altres textos hem vist com sovint els traductors imprimeixen moviment o acció a una situació estàtica, pot semblar estrany que aquests quatre fossin incapaços de respectar el moviment i l'acció que hi havia a «Il trionfo / d'amor gía» o a «in ombra di»: el cas és que aquí van pesar més les deficiències, d'una banda, en italianística, i, de l'altra, en la concreció i l'articulació del discurs, obstacle —tant les unes com les altres— d'un veritable classicisme, les primeres perquè heretaven i perpetuaven una familiaritat escassa amb models laics i hedonistes, les segones perquè els atacs classicistes contra la 'vaguetat' romàntica es referien no tant a la imatgeria com al teixit discursiu. Des d'aquest punt de vista, i encara més des del punt de vista de la cura de la forma entesa en el sentit més elemental de no negligència, les traduccions de Tharrats i Giner de los Ríos són ben poc clàssiques.

Pel que fa a la «pietat» hiperliteral, el retoc de la frase relativa porta dels versos «a cui sí soave favella / la pietà ne la voce gentile» (43-44) a la formulació «a qui va fluint tan amable / la pietat en la veu melodiosa». Molt empobridor l'intercanvi entre «soave» i «gentile», de resultes del qual és la pietat la que és amable, i no parla a la reina, sinó que flueix. Com li pot parlar a la reina si es troba a la seva veu? Potser va ser aquest contrasentit el que va impulsar el traductor a normalitzar una imatge certament desconcertant en un autor com Carducci, que, amb poca tirada cap a l'auto-referencialitat del subjecte, no devia pas voler dir que Margarita es parlava i s'escoltava a si mateixa, però va acabar dient-ho. També la darrera estrofa traïx l'inconscient del poeta, car la intenció és que la salutació a la reina valgui mentre Itàlia existeixi, és a dir, sempre, però al peu de la lletra admet la possibilitat que Itàlia deixi d'existir un dia, possibilitat que el traductor pràcticament converteix en certesa amb les seves solucions hiperliterals «fins que», «fantasmes», «d'Itàlia» i «sospiri». Tharrats, de fet, fa només un parell de retocs: resol «puri vesperi» amb «l'hora vespral» i lleva el prefix al verb «trasvolin», però no són gens insignificants, car ara s'entén o que els fantasmes de Rafael volaran d'Itàlia, marxaran d'Itàlia, o bé que volaran a l'hora vespral d'Itàlia, en una mena d'imatge espectral de fi del món, al costat de la qual «sospiri» agafa una inequívoca accepció dolorosa i ens fa pensar en el Petrarca més fúnebre. No el gaudi mentre duri (el *carpe diem*), sinó l'escena romàntica de la decadència. No sembla casual, llavors, que Tharrats tampoc no entengués, al vers 24, «frangendo», i que també allí optés per un verb que apuntava cap a una

<sup>1</sup> Manara Valgimigli, *op. cit.*, p. 172.

desaparició, «diluïnt-se», d'acord amb un gust per la liquiditat que fa igualment palès l'«anava fluint» del vers 43.

Carducci obre i clou el poema amb l'expressió de la seva voluntat de circumscriure's al temps de la història, tota una declaració de principis d'ordre temporal: la reina ve d'uns segles i va cap a uns altres segles, aquells en què serà vigent la posteritat d'un Rafael i d'un Petrarca. Si aquesta vigència és eterna, es tractarà, en qualsevol cas, de l'eternitat del temps de la història, d'una Itàlia eterna. En els lligams que s'estableixen entre la reina i el poble tampoc no s'insinua una condició sobrenatural de la primera, ni cap espai ultraterrenal, car la mitologia clàssica (Venus, 21; les Gràcies, 42) respon sempre a una transcendència més retòrica que real. El fet que els lligams es defineixin en termes de parentiu també implica, per si mateix, un rebuig de l'alteritat. El repte que emprèn el poeta és, doncs, ple de riscos, perquè, a l'hora de dedicar una oda a un ésser admirable que sembla vingut d'un altre món, vol, sense renunciar a la superlativitat, negar-li aquesta procedència que implicaria una natura religiosa; i això és difícil en la mesura que l'objecte admirat es troba fora de nosaltres i, per tant, tendim a veure'l en una altra dimensió, en una dimensió superior. Juga fort, Carducci, perquè tanmateix associa la reina a Venus i a les Gràcies, i perquè fa servir ni més ni menys que quatre verbs amb prefix «trans-» («tramandarono», 2; «trascolorando», 10; «trapassi», 19; «trasvolin», 47), però tots aquests 'oltre', 'al di là' van més enllà dins els límits del temps i de l'espai de la pàtria. Dit d'una altra manera: busquen l'engrandiment i la infinitud de la pàtria dins l'espai i el temps de la història. La relació de Margarida de Savoia amb el poble, en el poema de Carducci i potser també en la realitat, preparava, en aquest sentit, el messianisme sense religió i la declinació del classicisme que caracteritzaran la ideologia feixista, i marcava les distàncies respecte a unes esquerres que s'haurien estimat més una reina desproveïda de reialesa, opció que Carducci també va esquivar curosament a l'hora de definir la familiaritat entre Margarida i el poble, una familiaritat que no havia d'anul·lar l'admiració pel model (és «suora» però «suora maggior», 36), atès que l'objectiu era l'ennobliment del poble, no pas la plebeïtzació de la noblesa.

El cristianisme, en canvi, proposa un temps i un espai que són més enllà de la història i del món. Certament, el substrat cristià no podia deixar d'actuar en el mateix autor, i —aquest és el principal risc que va assumir Carducci— no és impossible fer una lectura transcendent del poema. Al cap i a la fi, Margarida, a diferència del seu vassall-poeta, era cristiana, i, com que es tractava de buscar els orígens —imaginariis— d'una reina estrangera en la història d'Itàlia, l'evocació històrica de les primeres estrofes viatja cap a una literatura cristiana, tal com demostren els ulls que pregunten al cel (11-12). A Carducci els seus seguidors li podien retreure, en aquest text, no sols una bona predisposició envers la monarquia, sinó també envers el cristianisme. Que es pugui llegir un desdoblament narcisista, i per tant un lapsus enmig de l'antielitisme reial, als versos 43-44, i una negació freudiana en el «sin che» del vers 45, demostra que els riscos no es van assumir sense conseqüències. Arribar fins aquí obliga, però, a introduir una lectura psicoanalítica, perquè és igualment innegable que la consciència carducciana va vetllar en tot moment per la perspectiva intratemporal i intraespacial.

Tharrats, d'una banda, elimina el lapsus dels versos 43-44 i potencia la dialèctica social, la ruptura de la separació interclassista plurisecular, fins al punt de llevar l'adjectiu a «suora maggior» (36), però ho fa envoltant la reina d'una aurèola cristiana i acostant-la a l'heroi modernista, un redemptor de masses modelat en la figura de Jesucrist. Per altra banda, a l'*incipit* i a la cloenda cau, víctima del seu substrat cristià, en la temptació d'obrir la porta a una dimensió ultraterrenal i ultratemporal, amb un «qui» retòric, però més aviat transcendent, i amb un *dies irae* que no té res a veure amb la darrera estrofa original. Va ser, segurament, inevitable: les seves mancances en el coneixement de l'italià van impedir-li d'entendre adequadament tota una colla de falsos amics («pietà», «sin che», «fantasimi», «sospiri») i no van ajudar-lo a copsar la perspectiva carducciana. El «sin che», al cap i a la fi, venia a ser un equivalent temporal del «tra», venia a ser el «mentre» amb què va resoldre un dels quatre «tra» del text original (8),<sup>1</sup> però, com li passa a qualsevol estudiant d'italià, a Tharrats l'ombra del 'fins que' català se li va fer massa allargada.

<sup>1</sup> Els dels versos 3 i 47 són traduïts per «entre» i el del vers 16 per «en».

Més difícil era entendre, per molt italià que hom sabés, el «frangendo» del vers 24, que literalment vol dir «trencant» i els exegetes acostumen a interpretar com 'reflectint'.<sup>1</sup> Queda clar, en qualsevol cas, que l'estel vespertí supera l'obstacle de la neu per arribar a les valls habitades. Podríem acostar el verb 'frangere', doncs, als verbs amb prefix 'tra-' als quals ens hem referit abans i que indiquen un anar més enllà dins *aquest* món. Tharrats, en canvi, tradueix «diluïnt-se», terme que implica pèrdua de la pròpia condició.

Una darrera prova estadística, tot i la fiabilitat limitada que es mereix, acabarà d'il·lustrar les opcions dels diversos traductors de l'oda. Si en el text original la preposició «fra» o «tra» i la locució «sin che» representen l'espai i el temps delimitats (3, 8, 16, 45, 47) i els verbs amb prefix 'tra-' o 'tras-' (2, 10, 19, 47) la temptació —al capdavant controlada, però temptació— d'un espai i un temps ulterior, remarcuem que Díez-Canedo i Lázaro Ros actuen exactament igual: tradueixen tots els «fra» o «tra» amb el corresponent «entre» (i Lázaro Ros encara n'afegeix dos, a 22 reforçant genuïnament un «de» i a 33 per a resoldre «misto di») i el «sin che» amb el corresponent «mientras»; en canvi, no utilitzen —ni l'un ni l'altre— cap prefix 'trans-', car tots dos deixen sense traduir «trascolorando» (10) i troben solucions no prefixades per als altres tres termes («dan», «pasas», «pueblen»; «han enviado», «te vuelves», «volando»). Giner de los Ríos ja s'aparta una mica d'unes opcions tan radicals, i Tharrats encara més. El primer entén bé «sin che» i escriu tres «entre», però un el resol amb «en» (8), i acull dos verbs prefixats («transplantó», «palidecieron», «transitas», «volando»). Tharrats n'acull tres («transportar-te», «transcolorant-se», «atraveses», «volin»), no entén «sin che» i els «fra» o «tra» els tradueix dos amb «entre» (3 i 48), un amb «mentre» (8) i un amb «en» (16). És el gironí, doncs, el que, també estadísticament, més s'allunya de l'espai 'entre' i més complaent es mostra envers l'espai 'trans-'.

Som, en conclusió, davant una traducció acuradíssima en el pla mètric, d'un 'ritme' impecable, però que es ressent d'un coneixement insuficient de la llengua italiana. Quan es produeix aquesta insuficiència o es prenen determinades iniciatives, la sensibilitat cristiana es projecta imperceptiblement sobre la reina i sobre el marc espacial i temporal en termes de divinització, de transcendència i de redemptorisme. El text original esquivava amb subtileza aquestes vies, però s'hi acostava perillosament, de manera que el traductor, si no vigilava, podia ultrapassar el llindar simplement per inèrcia. En intersecció amb aquest fenomen, s'infiltra en el text una presència de la mort tenyida a la cloenda de romanticisme espectral i s'intensifica la funció social redemptora de la protagonista, dues operacions que es feien ressò de tendències molt actives dins el mateix entorn modernista i que sovint tenien més pes —també aquí, malgrat la mètrica alcaica— que el classicisme.

### 3.10. MANUEL DE MONTOLIU

#### 3.10.1. Llatínisme

El 1929 la revista «Mirador», amb la ironia que la caracteritzava, honorava Manuel de Montoliu (Barcelona, 1877-1961) amb l'epítet «el nostre petit De Sanctis». Fou, durant molts anys, no un crític, sinó el crític per excel·lència de la literatura catalana, més per la seva omnipresència que no pas per la seva autoritat, sovint sotmesa a mofes i a polèmiques. Havia començat a «El Poble Català» amb una columna fixa a la *Plana Literària* setmanal, on tingué un paper protagonista dins la febre carducciana de la primera dècada del segle. Des del primer moment, però, va desviar el seu carduccianisme de la línia ruiziana per acostar-lo als mallorquins. Montoliu va ser, doncs, un gran paladí del llatínisme i de Costa i Llobera. Ja el 29 d'octubre del 1905 valora de Mallorca el tret que la fan un «planeta apart» dins el conjunt de la literatura catalana i que afortunadament l'illa està inoculant en els «aspres» i «cantelluts» continentals: «la plàcida serenitat», «aquella amorosa natura arcadiana de l'illa daurada», «el somni temperat de totes les coses», la força que hi té «la influència

---

<sup>1</sup> Marina Salvini, *op. cit.*, p. 487.

italiana, endolcidora de certes asprors no corregides del català» i «la sòlida cultura clàssica», portadora de «disciplina espiritual» i atenuadora de «les vidències desordenades del corser furiós de la inspiració poètica».<sup>1</sup> La publicació de les *Horacianes* l'any següent li devia semblar providencial. Les ressenya engrescat els dies 7 i 14 d'abril elevant Costa, sota la bandera de la serenitat harmònica i apol·línica, però també dels «nobles i virils accents», a far del moviment panllatinista que, encapçalat per Catalunya, ha d'unir totes les nacions germanes de la civilització mediterrània, que per a Montoliu és l'única civilització veritable i ara finalment farà sentir la seva superioritat «en comptes d'anar a captar de l'estranger».

D'aquí a final d'any l'entusiasme crític no parerà d'escriure sobre llatanisme i serenitat en la creació literària, de saludar l'explosió de sonetisme o l'ànima pagana rediviva, de buscar —una mica forçadament i tot— signes dels nous vents en altres autors, de decretar l'adveniment d'una segona Renaixença en la qual renaixeria l'humanisme, de donar per liquidada la veneració romàntica per la poesia popular. Un Jeroni Zanné segurament fastiguejat per aquesta allau de dogmatisme enganxós va reaccionar afirmant ras i curt, el 22 de juny, que ell no creia en el llatanisme ni se sentia llatí, cosa que desencadenà altres dos llargs articles de Montoliu, *Un poeta culte*, del 2 de juliol, i *Llatanisme*, del dia 9 del mateix mes. En el del dia 2 Montoliu critica Zanné pel deute que ha contret amb els parnassians, amb *Les Trophées* d'Heredia, composicions glacials mancades d'«emoció creadora», en les quals el poeta es limita a calçar una «forma arbitrària» a vells motius històrics i llegendaris, i no pas a fer-la créixer espontàniament a partir d'una força interior. Feina mecànica i decorativa d'orfebre, sense el concurs combinat de la intuïció i la reflexió, representativa d'un paganisme desviat i mort, d'antiquari. Els models cal anar a buscar-los a una altra banda:

No és a França, és a Itàlia, on trobem el veritable rebrot del paganisme en les creacions de la moderna poesia; paganisme viu, palpitant, amb transcendència d'actualitat, amb virils aspiracions vers el futur. Allí hi ha els dos vers i sencers *Poetes pagans* moderns que es diuen Carducci i d'Annunzio. Ells són els inspirats qui han tornat un altre cop realitat viva el sentit profund de la vida i de la religió hel·lèniques i han poblat els vergers i les rives de la mar llatina dels genis riallers qui ompliren en temps passat les frondoses valls de l'Hel·las. Ells són dos grans profetes de la nova Renaixença.

Que els nostres poetes enamorats de la serenitat hel·lènica segueixin les petjades d'aquests dos grans homes, i el seu hel·lenisme fructificarà en fruits de benedició. I girin resoltament l'esquena a la poesia parnassiana, cova encantada ornada de blanques i subtils estalactites i de llacs blaus condormits, però on regna la mort sobre els ideals fossilitzats de la gloriosa antiguitat pagana.

A *Llatanisme* l'acusació contra Zanné és de cosmopolitisme vacu, acrític i exotista, i l'interessat contraataca el dia 16, en l'article *Sobre el llatanisme*, retraient al crític el seu to imperatiu i el seu obert desdeny per la claror boreal del nord, i defensant el dret que cadascú segueixi, entre llatanisme i germanisme, l'element que en ell prevalgui, si pot ser sense marcar limitacions: «Jo vull alhora admirar l'Heredia i en Shakespeare, en d'Annunzio i en Hauptmann, en Carducci i en Wagner. Jo sento distintament l'encís de llurs obres, fixant-me, més que en el fet que els uns siguin meridionals i els altres septentrionals, en el temperament i condicions pròpies de quiscun d'ells.»

El 1907, el 17 de febrer, mor Carducci, i Montoliu, coherent amb el carduccianisme de què havia fet gala mig any enrere, no sabem si va organitzar i coordinar la *Plana Literària* íntegrament dedicada al poeta italià, la del 25 de febrer, però sí que hi va contribuir personalment no sols amb la seva columna habitual, que aquí es titulà *Homenatge*, sinó també amb la traducció d'*Il bove*. L'article *Homenatge*,<sup>2</sup> després d'un paràgraf introductor, en dedica tres al Carducci cantor del Risorgimento italià i tres al Carducci líder del neopaganisme poètic europeu. La primera part s'arreglera amb la línia ruiziana i alomariana: Montoliu no qualifica el poeta de 'civil', però sí que fa servir «ciudadà», «cívica», «nacional», «vident», «desvetllador», i no li escatima ni representativitat pública ni capacitat d'acció, o d'estímul per a l'acció: ha estat la veu dels italians del segon vuit-cents, n'ha expressat els ideals i les inquietuds, ha recollit el testimoni de Dant a l'hora de

<sup>1</sup> *Mallorca i la literatura catalana*.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 111-112.

denunciar la servitud de la pàtria, n'ha propiciat el renaixement intel·lectual, ha estat el «vident» que ha posat en marxa un procés ascendent que durà a una civilització nova i perfecta. El crític insisteix, fins i tot mitjançant una comparació entre Carducci i Cimabue, en el fet que la renaixença és a les primeres passes, no ha aconseguit encara totes les fites, perquè —pensant sobretot en Catalunya— li interessa de no fer perdre dinamisme i tensió de futur al model carduccià i al model ressorgimental italià. Que el punt de vista d'aquest *Homenatge* presenta divergències amb la línia dura del diari no se li escaparà, però, a cap lector atent. D'una banda, queda clara ben aviat l'alternança, dins l'obra del poeta, entre visions serenes i tempestuosos anatemes d'arrel dantesca. I, en segon lloc, la lloança del poeta símbol d'un poble no implica pas la lloança d'un revolucionari. Montoliu descriu Carducci com un «constructor», el constructor d'una «nova Ciutat» en la qual —afegeix— «tendeix a cristal·litzar definitivament un poble sortint d'un període anàrquic». L'obra del Poeta no coincideix, doncs, amb l'anarquia, sinó amb la sortida de l'anarquia. Quan ho torna a repetir, «sortint de l'anarquia», associa aquest mot amb la situació italiana anterior a la unitat. No parla, òbviament, dels anarquistes, però l'ús negatiu que fa del terme revela un determinat patró ideològic contrari per principi al caos i al desordre. Sempre que Montoliu anomenava Ruiz ho feia en termes laudatoris, però intuïm que es referia —entre d'altres— a ell quan, sense dir noms, denunciava el caràcter romàntic de «la majoria dels portaveus de la nostra espiritualitat, esperits intuïtius entregats a un vol brillant i desenfrenat d'idealismes i teories, rapsodes lírics d'idees i de sistemes, poetes de l'intel·lecte, molts d'ells de gran potència de visió, impulsats i seduïts per l'aspecte estètic de les ideologies que preconitzen, més aviat que formats i educats en la rígida disciplina de la ciència».<sup>1</sup>

Tant pel seu mallorquinisme i el seu llatinisme com per aquestes diferències ideològiques Montoliu ja està apuntant cap al Noucentisme. En general, però, la seva escriptura manté una retòrica militar i civil, un abrondament racista compartit amb els altres companys del diari i ben propi del Modernisme. No va ser per quedar bé amb ells que va escriure la primera part de l'*Homenatge*. I aquest mateix 1907, el 8 de març i el 7 d'octubre, exigeix als homes de cultura la militància política, argumentant que la independència entre l'una i l'altra, «tan natural i necessària en tot poble plenament constituït, no pot existir en un poble en ple període constituent com és el nostre». Itàlia ens alligona en aquest aspecte:

En la història de totes les nacions havem vist la flor de la intel·lectualitat prendre part activa en l'agitació política precisament en períodes, com el que ara aquí estem travessant, de suprem interès, de crisi vital per a l'avenir de la pàtria. I la intervenció dels intel·lectuals sempre ha estat ennoblidora, decisiva; per tot arreu on s'és manifestada ha senyalat el triomf de la causa de la justícia i de la pàtria. Recordem l'exemple dels intel·lectuals italians en l'època agitada que travessà l'Itàlia durant el segle passat<sup>2</sup>

La principal diferència entre Montoliu, carduccià, i els noucentistes, no carduccians, és segurament aquesta, que Montoliu no abjura del concepte messiànic del poeta. En això el seu llenguatge, més en altres treballs que en l'article *Homenatge*, és el de tot «El Poble Català»: Poeta és sinònim d'«apòstol» i predicador (28/09/1910), de conqueridor d'ànimes (24/08/1908), d'educador i «congrador de joventuts» (10/11/1909), d'«Inspirador» providencial (02/02/1905), de «salvador» del «poble esgarriat i desorientat» (09/04/1910), de vident revestit d'una «santa missió social», del front del qual emana la «llum santa de l'ideal» que tothom ha de fer un esforç heroic per seguir (05/10/1908). Un llenguatge —no cal dir-ho— no precisament carduccià, però sí una idea de Carducci segons la qual en ell s'ha materialitzat aquest tipus de figura amb el qual han pogut comptar, doncs, altres països en processos de transformació similars i que encara no ha sorgit a Catalunya. Montoliu és un dels que més en proclama la necessitat o bé l'arribada, identificant-lo —generós en la nòmina— en Maragall, Alomar, Diego Ruiz, Pere Coromines, Xènius...

Tornem, però, a l'*Homenatge*. A la segona part l'articulista situa encertadament Carducci en una cadena que ve de Foscolo i Leopardi. Més discutible és allargar-la a «D'Annunzio, [...] Pascoli i els joves» i donar la imatge d'unes «noves generacions» absolutament carduccianes, continuadores

<sup>1</sup> «El Poble Català», 11/05/1908.

<sup>2</sup> *La cultura i la política*, «El Poble Català», 8 de març.



de l'obra classicista del mestre i definitivament victorioses sobre el romanticisme. Les dues parts de l'article són enllaçades amb la represa de termes com «regeneració», «vidència», «cristal·lització»; és a dir, amb la voluntat d'atribuir a Carducci un mateix paper en l'àmbit civil i en l'àmbit literari: la conseqüència és que en resulta exagerat, doncs, sobretot el lideratge literari. A nivell internacional, és situat entre els propulsors de la renaixença pagana que ara s'escampa per tots els pobles de la Mediterrània i que també és vista, com la renaixença política, en un estadi incipient que perpetuarà en l'esdevenidor els valors del classicisme. Aquests valors són «la Serenitat i [...] la Bellesa», però l'al·legoria dels tres pobles desvetllant-se i dansant plegats en suggereix d'altres: vitalitat, llum, hedonisme, suavitat, acord amb l'entorn. Més amunt, contra el romanticisme s'han alabat les «robustes» *Odi barbare*, la seva «vigorosa [...] carnadura». Si l'al·legoria de la dansa sembla treta de la cloenda de l'oda *A Horaci* (inclòs el terme «ritmada»), Montoliu també té un esment especial per a la renaixença de la mitologia grecoromana, i en aquest altre punt és com si fes tornar els mites fugitius d'*Alla Primavera* i *Alle fonti del Clitumno*, com si la viabilitat d'un paganisme vital —no fossilitzat com el parnassià— reposés en bona part en la revitalització de l'aparat mitològic, concebut com l'autèntic instrument de fruïció de la natura segons els valors esmentats. La inclusió, a la mateixa *Plana Literària* del 25 de febrer, en l'antologia que seguia els articles, d'una de les *Primavere elleniche* (la primera, però recordem que a la segona el poeta desvetlla explícitament els mites adormits) o d'*A Diana Trivia*, que malgrat la tesi final no deixa de ser un poema mitològic, il·lustraven a bastament aquest tipus de classicisme.

Dins l'article, la serenitat és segellada amb la cita dels versos 7-8 d'*Ideale*. Més amunt han estat reproduïts el 17 i el 18 d'una altra oda bàrbara, *Nell'annuale della fondazione di Roma*. De fet, la primera part de l'article, que inclou la fórmula «tercera Itàlia», hauria requerit una cita o un esment dels *Giambi ed epodi*. Montoliu, però, l'únic títol que dóna és *Odi barbare*, el mateix llibre d'on treu les cites, i l'única cita veritablement ressorgimental que fa és la d'un famós fragment de Dant, perquè els versos triats de *Nell'annuale della fondazione di Roma* llancen una diatriba, però no directament contra cap enemic d'Itàlia, sinó contra la menysvaloració de la rellevància històrica de l'antiga Roma per part d'alguns estudiosos, dins una oda civil i patriòtica que oferia altres passatges segurament més adients al context. Gairebé sembla un lapsus que delati una preferència íntima per l'ideari classicista respecte al civil i un cert rebuig del Carducci més radical.

En qualsevol cas, les dues cites esmentades són les úniques d'un article en què, a diferència del de Maragall,<sup>1</sup> parla sempre el crític, sense recórrer ni a cites velades ni a pseudotraduccions. Assenyalaríem —només— l'adjectiu «eòlia», compartit amb el vers 35 de *Primavere elleniche* i força recurrent en Carducci, i sobretot el verb 'infondre', utilitzat dues vegades als darrers paràgrafs i present al segon vers d'*Il bove*, el sonet traduït pel mateix Montoliu. Si el bou infon al cor «un sentimento / di vigore e di pace», aquí les divinitats mitològiques i Carducci infonen en l'ànima col·lectiva dels pobles mediterranis «el sentit de la Serenitat i de la Bellesa». En el fons, *mutatis mutandis*, són afirmacions equivalents, com demostra la traducció de Montoliu, que, davant la impossibilitat de recollir el verb literalment, el substitueix per «deixondes», pertanyent a un camp semàntic encara més ben representat a l'article. Infondre i desvetllar impliquen tots dos una renovació, i el bou hi contribueix com els mites olímpics i el mateix Carducci, cosa que deixa pocs dubtes sobre la filiació classicista que li confereix el traductor.

Aquesta filiació es resol, en les concretes estratègies que presideixen la traducció,<sup>2</sup> a favor sobretot del sentiment de pau i de la *suavitas*. Carducci només repeteix l'adjectiu «grave» (6, 12) i el substantiu «occhi»-«occhio» (8, 12); Montoliu utilitza «gravetat» (6) i «ull» (12) un sol cop, i, en canvi, duplica «planes» (per a «campi» i «piani», 4 i 14), «pau» (per a «pace» i «quièto», 2 i 13) i «quiet» (per a «sereno» a 11; afegit a 5 potser com una compensació per la pèrdua de «mite» al primer vers). Al vers quart necessita un femení per a la rima; al cinquè li sobren síl·labes; a l'onzè «serè» li devia fer cacofonia amb l'«alè» del vers anterior; al tretzè la decisió sobre la paraula en rima s'havia de prendre conjuntament amb el final del vers 10 i va acabar essent «suau»-«pau». L'article, en l'al·legoria de la dansa, tant invoca els «ecos suavíssims» com el «goig de viure»; la

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 294-295.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 266.

traducció posa els primers en lloc del segon: «cant suau» per a «inno lieto». Pel que fa a la quietud, es crea un cert contrasentit entre el «quiet» afegit al vers 5 i l'acció del vers 6: potser hem de veure el bou no llaurant, com en Carducci, sinó en el moment que li posen el jou per a llaurar, moment en què s'està dòcilment quiet. Sigui com sigui, la pèrdua de dinamisme és incrementada per la desaparició de l'adjectiu «agil» (6). Es perd, en resum, el contrast (o part del contrast) entre la solemnitat de monument (3-4) i el moviment de llaurar (5-6) i entre «agil» i «lento» (6-7).

En el cas d'«occhio», la necessitat d'un femení per a la rima dona pas al metonímic «nines» al vers 8, i la rima pròpiament dita es fa mitjançant un pseudosinònim, «fondes» per a «pazienti», mentre que al vers 12 «pregon», a l'interior del vers, substitueix «grave» o «glauc», aplicat a «ull». Montoliu reforça, doncs, un camp semàntic de la profunditat que al text italià tot just comptava amb «m'infondi» («deixondes», 2) i amb la preposició «entro» («dins», 12). Potser vol fer constar la interioritat del bou, donar-li «ànima», ell que utilitza tant aquest mot i que també en termes col·lectius no para de referir-se a l'«ànima pagana», a l'«ànima mediterrània», entitat metafísica que sobreviu als individus. La relació entre el 'jo' i el 'tu' del sonet es plantejaria, llavors, com una relació entre dos cors, entre dues ànimes, i la faria més íntima l'augment de la personalització, tant per la via dels pronoms personals com dels adjectius possessius: el 'jo' perd un pronom complement al segon vers, però guanya un pronom subjecte en una solemne posició inicial de poema; el 'tu' perd un pronom subjecte al quart vers, però manté el del setè i suma, al «tuo» del vers 10, quatre possessius que s'afegeixen als articles originals als versos 8, 9, 11 i 12. Paral·lelament, és fomentada la relació entre interioritat i exterioritat, no sols amb «fondes» i «pregon», sinó també amb «deixondes» i «s'exhala», que impliquen un sortir de dins. Els mots repetits «quiet» i «pau» són aplicats en una ocasió a un dels subjectes («quiet» el bou, «pau» del 'jo') i en l'altra a l'espai exterior (l'aire, la plana), com si volguessin representar de manera verbal l'emmirallament entre el 'dins' i el 'fora' que clou el poema.

El camp semàntic de la profunditat ofereix l'avantatge afegit de flanquejar la *gravitas*, ja en si mateixa no gaire rebaixada, atès que dels dos «grave» se'n perd un, però l'altre és amplificat en «amb gravetat» (6). Com a desavantatge, pot aportar un halo d'espiritualització i de misteri que Montoliu devia llegir en el poema i, per tant, devia voler transmetre, perquè, en efecte, té altres agafadors en la traducció. Al primer vers el llatinisme «pio» no és interceptat: «pietós». Al vers 10 «spiro» és correctament convertit en «alè», però el traductor amplifica «nera fuma» en «en gris fumera s'exhala» (9-10), i el «s'exhala» no deixa de ser un verb compromès que pot fer pensar justament en l'exhalació de l'ànima. Fins i tot el sintagma «en pau», al vers 13, té un certs ressos mortuoris o postbèl·lics. S'infilten sobretot en els tercets, imperceptiblement, notes inquietants, gairebé suggeridores de mort dolça.

Tot plegat té lloc en detriment d'altres camps semàntics, concretament del cromatisme i de l'amplitud. De «nera» (9) i «glauc» (12) només en roman el primer difuminat en el monosil·làbic «gris» (un altre contrast perdut). Se suprimeix «larga» (9), i «ampio e quièto» decanta el pes sobre el segon element quan es formula com «estès en pau» (13). Més quietud i més profunditat; menys amplitud, menys moviment, menys color: aquestes són les conclusions, que no desmenteixen l'interès —deia l'article— per la contemplació de «l'esplendor de l'univers», sens dubte superior al que despertaven en el traductor les feines del camp, però revelen que aquest interès va ser gestionat amb un hedonisme parcial i capciós, entestat a tancar determinats cercles lexicals i estructurals a base d'empobriment repetitiu més que no pas a conservar una pluralitat de contrastos. Més que en la varietat perceptiva, en l'amplitud espacial, en l'alternativa entre moviment i immobilitat, el clasicisme de Montoliu tendeix a uniformitzar «l'esplendor de l'univers» i a concentrar-se en l'acord entre subjectes i entre món interior i món exterior sota el signe d'una placidesa immòbil, d'una pau solemne.

Això no impedeix, però, que aquesta versió d'*Il bove* comenci amb l'eliminació d'un «mite». Li va semblar, al traductor, un terme massa negatiu? Va considerar que contradeia massa el «vigore» del segon vers? La hipòtesi d'una precaució per a preservar aquest «vigor» a la primera estrofa, al costat del reforçament de la pau («quiet» i «pau») i de la *suavitas* (mitigació d'«inno lieto» en «cant suau») a les estrofes següents, planteja una dualitat que certament ja és de Carducci,

però que en la traducció de Montoliu es faria, doncs, més neta i fins i tot més dramàtica, especialment si acceptem que els tercets transmeten una certa sensació de paisatge després de la vida o després de la batalla. Diríem que la tendència natural tant del Montoliu crític com del traductor mirava cap a la *suavitas*, i que el vigor l'hi imposava el context polític i cultural. Sobretot calia aferrar-s'hi per a no fer degenerar la *suavitas* en les febleses decadentistes. Per això el va defensar sense reticències: també trobem el mot a l'article, a la «vigorosa [...] carnadura» de les «robustes estrofes» bàrbares, com el trobàvem en un altre del 30 de juliol del 1906, *Impressions d'un article*, en què les «veus vigoroses» del Maragall vitalista, de l'Alomar i el Zanné neopagànics, del Costa i Llobera hel·lenista i del Carner humorista eren saludades com els exponents d'una «raça forta», amb ganes de conquerir els més alts ideals contra el modernisme malenconiós i malaltís, verlainià, baudelairià i mallarmeà, objecte de culte i d'imitació a la literatura castellana.

Aquest antidecadentisme és el que va determinar, el 1908, una tria ulterior, dins la galeria italiana de Montoliu, a favor de Carducci i contra D'Annunzio. Tant abans com després, el crític barceloní havia carregat i carregaria d'altres dosis de moralitat la seva exhortació a llegir i estudiar els clàssics, enaltits com un antídoto contra la perversitat i la desesperació (09/12/1907), contra les «extremitats malsanes» de filiació «antimediterrània» (19/11/1906), contra l'ús de drogues o contra la patent falsa del neopaganisme importat de París, que presenta la Grècia antiga en permanent orgia sexual, quan resulta que els «esperits superiors del paganisme» —com els més purs cristians— no aproven el «desenfrè dels sentits» i tenen per virtut principal la «*sofrosine* que es pot traduir pròpiament per temperància, sobrietat, castedat, aquesta temperança cantada pel més gran dels poetes lírics pagans, Horaci» (02/08/1910). Montoliu denuncia els debilitadors i enervants efectes de narcòtic o verí que estan escampant entre el jovent català aquestes deliqüescències preciosistes, les quals separen «la literatura del fi eminentment civil que ha de tenir en un poble en vies de reconstrucció nacional», fi per al qual proclama la necessitat de tenir «robustesa», «força, solidesa, caràcter» (07/10/1907), fortitud i austeritat espartana, disciplina i «base moral» (13/04/1908). El 13 d'abril del 1908, analitzant les influències estrangeres en *El temple obert* del jove Prat Gaballí i trobant-se davant dels dos poetes italians del moment, desaconsella, doncs, la «sensualitat enervadora i malaltissa» de D'Annunzio i posa com a gran model Carducci, «que si és mestre d'elegància com el seu deixeble, és també mestre de serenitat i d'energia».<sup>1</sup> Recordem que el 'lleó' havia fet tard per a enfrontar-se als decadents, però que havia fustigat des de la seva joventut la plorera romàntica i havia ostentat una poètica 'mascle' i heroica. Per aquest concepte l'acabava d'imitar el Costa de les *Horacianes* sense esmentar-lo. El mallorquinista Montoliu se situava en la mateixa línia, amb la diferència que, com havia fet Joan Lluís Estelrich en el vessant mètric,<sup>2</sup> no sols en feia emergir el nom, sinó que el convertia en el punt de referència suprem.

Una segona diferència és que en aquesta operació el crític no desdenya del tot el material carduccià que li proporcionaven els companys d'«El Poble Català». La ressenya d'*El temple obert* utilitza, en l'elogi de Carducci, eslògans posats en circulació per Diego Ruiz: «il solo Carducci» i «Studiare, studiare, studiare. Meditare, meditare, meditare». El segon tornarà a ser recordat en un dels articles enviats per Montoliu des d'Alemanya, on viurà entre el 1909 i el 1911 admirant, dels alemanys, la ciència i l'especialització, però també llur vocació de poble guerrer i el culte que professen a la Força i a l'Energia de la Raça, a les antípodes de la natura «feble i femenina» que el «sentit de la Tolerància» confereix al poble català: «Quant temps se farà esperar el Poeta de veu robusta que exalti tant com es mereix aquell noble joc de guerrers?».<sup>3</sup> Instal·lats en una actitud contemplativa i intel·lectualista que ens orienta cap a l'art i cap a la política, som incapaços —argumenta Montoliu— de passar a l'acció i a la transformació de la realitat, ens perdem en purs ideals i en somnis entusiastes. Proposa, com a recepta per a combatre aquest mal, una disciplina d'austeritat, energia moral i estudi, estudi entès en el sentit d'«escola de voluntat i no de contemplació». Sembla talment com si expliqués quin significat volia donar-li al lema Diego Ruiz:

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 144.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 59.

<sup>3</sup> *El culte de l'energia*, 17/06/1909.

Declarem guerra a mort a les idees generals, i estudiem, estudiem, estudiem, recordant el consell que a la joventut italiana donà el gran Carducci. Mentre la nostra joventut intel·lectual no sigui com un rusc d'abelles treballant quiscuna en la seva cel·la la mel de llur pròpia flor respectiva, aquesta joventut no tindrà consistència moral, i quan vingui l'hora de les grans accions se doblegarà al pes de les armes. L'estudi ha d'esser la nostra acció<sup>1</sup>

L'any 1923 Montoliu encetarà a «La Veu de Catalunya» la seva famosa columna «Breviari crític», que tindrà continuïtat fins ben entrats els anys trenta. La nova tribuna, a més de comportar un salt qualitatiu en la cotització del crític, feia més per a ell que no l'anterior, així que, en substància, va poder continuar essent el mateix de sempre: classicista, 'mascle', aristocratitzant, espartà, antipopularista, antifatalista i antiesotèric. S'adaptà als nous temps, ressenyant sobretot autors noucentistes i de la segona generació de l'Escola Mallorquina, militant en la moda franciscana i acollint els últims noms de l'escena internacional (Valéry, Cocteau, Freud). Dels noms que omplien les seves pàgines d'«El Poble Català» romanen Virgili, Horaci, Maragall, Costa i Llobera, fins i tot Leopardi i l'incombustible Victor Hugo, com roman la dialèctica classicisme/romanticisme, però Carducci i D'Annunzio és talment com si els hagués xuclat la terra, en benefici d'un classicisme més germanitzat, més hölderlinià i goethià. *A Llenguatge i poesia. Quatre assaigs*, del 1929, llegim:

Però el paganisme [...] pren les formes més heterogènies i àdhuc contradictòries, segons les circumstàncies de cada país i de cada època. Avui, per exemple, ha envellit el paganisme de Zola, el d'Ibsen, el de Nietzsche, el de D'Annunzio; però el tenim transformat en el de Pirandello, en el de Freud, en el dels nous escriptors russos, en el de Proust i els seus deixebles.<sup>2</sup>

Un paganisme, aquest d'ara, que Montoliu veu despulat de sublimitat i de grandesa, amoral en el resseguiment de les passions més perverses i en el culte de la vida, una vida no governada ni per nobles instints ni per finalitats superiors. Acaba dipositant la seva esperança, doncs, en els escriptors cristians, i si en això revela, malgrat la persistència d'alguns tics nietzscheans i redemptoristes del llenguatge de començaments de segle, una comunió profunda amb el Noucentisme dels anys vint, també demostra estar-hi en plena sintonia oblidant-se de Carducci. En els cinc volums recopilatoris del *Breviari crític*<sup>3</sup> trobem tan sols una referència a l'escriptor italià, dins la ressenya d'*Aiguaforts i aigües vessants*, el recull amb què excepcionalment Jeroni Zanné va donar senyals de vida des del seu voluntari exili argentí. Montoliu es plany de l'allunyament de Zanné, de la nota desesperançada que percep en les seves noves poesies, i s'abandona al record dels vells temps, concretament d'una passejada per la Rambla en el decurs de la qual el llavors jove poeta li «feia l'apologia dels corrents del modern classicisme italià». Ja no fa les distincions que al seu dia l'havien preocupat entre Carducci i D'Annunzio, entre neoclàssics i preciosistes. Tot forma part, com el mateix Zanné, d'un passat llunyà, que el nou recull, tot i conservar les virtuts dels anteriors, no sembla estar en condicions de reviscolar:

Zanné ha estat entre els poetes catalans el d'inspiració més italiana. Els noms de Carducci i D'Annunzio pugem als llavis del lector en presència d'aquestes composicions de Zanné, on l'amor a la paraula poètica es desfà, com un capriciós brollador, en enfilalls i en randes d'imatges manllevades de la mitologia clàssica i en mots de rara eufonia, recercats pacientment entre el vell tresor del verb hel·lènic. Aquest preciosisme, car als parnassians i als neoclàssics, és enarborat com una senyera pel nostre poeta<sup>4</sup>

La comparació d'aquesta escadussera referència amb les infinites que llegíem a la *Plana Literària* d'«El Poble Català» ens dona una idea prou clara de l'altíssima pujada i la baixada en picat de les accions de Carducci a la borsa literària catalana en qüestió de dues dècades, les primeres

<sup>1</sup> *La nostra joventut*, 20/03/1910.

<sup>2</sup> Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1929, pp. 123-124.

<sup>3</sup> *Breviari crític 1923-1924*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926; *Breviari crític II 1925-1926*, citat; *Breviari crític III 1927-1928*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1931; *Breviari crític IV 1929-1930*, citat; *Breviari crític*, vol. V, Diputació Provincial de Tarragona, 1979.

<sup>4</sup> *Breviari crític II 1925-1926*, citat, p. 7.

del segle. Ens en dona una idea una mica excessiva, a causa de la permeabilitat d'aquest crític als canvis en el cànon estranger, però que és avalada, en canvi, per la constància del seu ideari estètic. De fet, Montoliu no abandona del tot els seus postulats menys noucentistes, i continua —per exemple— atacant les torres d'ivori narcisistes (ara amagades rere un excessiu professionalisme) i preconitzant, amb la seva inflada eloqüència passada de moda, l'«ideal d'elevació de l'ànima popular» per obra d'un poeta-vat olímpic, profeta taumatúrgic que guiï els «obscur instints de la massa popular» i els obri «el diví misteri de la vida», però tampoc llavors no es recorda de Carducci,<sup>1</sup> com tampoc no se'n recorda en les diverses ressenyes de contingut mètric: la de les *Èglogues i altres poemes* de Joan M. Feixas, adaptador de metres clàssics,<sup>2</sup> o la del *Primer llibre de Ritmes* de l'Agustí Esclasans.<sup>3</sup>

Una referència tardana, del Montoliu relíquia venerable homenatjada pel franquisme, sí que posa en relleu un canvi de posició respecte a un dels axiomes de la primera època: l'antiromanticisme, sens dubte atenuat per l'empelt germanista incorporat ja en els anys del sojorn a Alemanya. Mirant-se des d'encara més distància la dicotomia entre romanticisme i classicisme, Montoliu admet ara que no s'han de veure com dues sensibilitats incompatibles, en tant que molts poetes del segle XIX es manifesten «con una contradicción íntima entre el fondo romántico y la forma clásica»: Alfieri, Foscolo, Cabanyes, Leopardi i el mateix Carducci, «romántico por sus sentimientos y su ideología y clásico por la forma radiante y olímpica de su expresión poética».<sup>4</sup> De nou sap captar la temperatura ambient, menys propícia a maniqueïsmes i en efecte oberta, en determinats crítics, a posar en discussió les aplicacions pràctiques del classicisme i de l'antiromanticisme teòrics de l'escriptor italià. Alhora, però, la proverbial dicotomia continua revelant la seva persistència en tant que limitació metodològica no tan sols per a Montoliu, sinó per a tota una generació d'estudiosos.

### 3.10.2. Qüestions mètriques

El 1907, quan Manuel de Montoliu el tradueix per a «El Poble Català», *Il bove* ja s'ha fet famós no sols en la seva versió original, sinó també en la francesa de Julien Lugol,<sup>5</sup> i al castellà ha estat traduït almenys en tres ocasions: a l'*Antología* d'Estelrich per José de Siles (1889), a «La España Moderna» per Miguel Antonio Caro (1891) i, a Mèxic, a «Revista Moderna», per Enrique Fernández Granados (1898).<sup>6</sup> A Catalunya ha estat inclòs, en italià, en l'antologia il·lustrada *Sonets d'uns y altres* que Josep Pin i Soler (1842-1927) va fer imprimir el 1904 en una edició de luxe de 200 exemplars numerats en paper verjurat.<sup>7</sup> Pin i Soler fa a la introducció una història del sonet, i en transcriu de diverses literatures, en llengua original, abans d'antologar els de la collita catalana contemporània.<sup>8</sup> El volum ve a ser un manifest a favor del sonet en què els autors de fora —d'italians n'hi ha de totes les èpoques— actuen com a valedors del conreu actual del gènere a les lletres catalanes. La tria requeia, en el cas de Carducci, en un text ben classicista i ben poc satànic, d'acord amb els interessos del curador, un ferm paladí de la *sofrosine* horaciana que ens ha llegat, sobre el poeta italià, un breu «comentari» prou entenedor: «Poeta típic. Perque es tipo, se li han de passar certes etzegallades. Quan escriu sense voler admirar, es únich en lo parlar y sovint tendre, delicat,

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 14-17.

<sup>3</sup> *Breviari crític IV 1929-1930*, citat, pp. 26-34.

<sup>4</sup> *Cuatro etapas en la evolución de la literatura catalana moderna*, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Publicaciones de la Cátedra «Juan Boscán», núm. 1, 1956, pp. 9-10. Vegeu també, a propòsit de Zanné, p. 85.

<sup>5</sup> Traductor oficial de Carducci i —diguem-ho de passada— amic de Narcís Oller, a qui envià dedicat un exemplar de les *Troisièmes Odes Barbares* (París, Alphonse Lemerre Éditeur, 1891) que es conserva a la Biblioteca de Catalunya. Afegim, per posar el cas d'un altre lector il·lustre, que els dos únics volums carduccians que hi ha a la biblioteca de Pérez Galdós són dues traduccions de Lugol, aquesta i les *Odes barbares* (París, 1888).

<sup>6</sup> Cf. *supra*, p. 36, i *infra*, pp. 483-484.

<sup>7</sup> Vilanova de la Geltrú, Estampa de Joan Oliva i Milá. Vegeu-ne una ressenya, signada per Ramon Miquel i Planas, a «Joventut», núm. 251, 01/12/1904, p. 791.

<sup>8</sup> Mostres d'Alomar, Carner, Costa i Llobera, Martí i Folguera, Mercader i Vives, Manuel de Montoliu, Morera i Galícia, Pere Riera i Riqué, Joaquim Ruyra, Guillem A. Tell, Xavier Viura i Jeroni Zanné.

patétich.»<sup>1</sup> És la posició dominant —endevinem— entre els múltiples traductors del sonet, inclòs, en el fons, el mateix Montoliu, que el dia 7 de gener, sempre per a «El Poble Català», havia traduït una oda d'Horaci.

El volum de Pin i Soler s'inseria en la 'batalla del sonet' que, arran de la proliferació del conreu d'aquest metre, havia esclatat el 1902 i enfrontava els dos corrents principals que coexistien dins el Modernisme: l'espontaneisme i el parnassianisme.<sup>2</sup> En aquesta 'batalla' no és gairebé mai invocat el nom de Carducci, però indirectament hi és implicat. Els antisonetistes veuen en el vell esquema de catorze versos el refinament anèmic de la pedanteria retòrica, d'una *pose* decadent i frívola, insubstancial i totalment inadequada per a cantar aquell «gest de rebel·lia» i d'heroisme que exigeix «allò que en Diego Ruiz ha anomenat el poeta civil».<sup>3</sup> Des d'aquest punt de vista carduccianisme i sonetisme es contraposarien, tal com efectivament s'esdevé, per exemple, en els plantejaments de Carles Rahola.<sup>4</sup> S'identifiquen, en canvi, en la cura de la forma. Els antisonetistes, en efecte, veuen igualment la mitologia com una evasió de la literatura «civil», i en la mètrica condemnen no sols el sonet, sinó també les sàfiques i la moda horaciana, les opcions dels «amants del classicisme pagà» com Menéndez Pelayo,<sup>5</sup> i en general tota «metrificació enginyosa i complicada», símptoma de «vacuïtat» i de «decadència pròxima», barrera artificial per a la «inspiració lliure».<sup>6</sup> Puig i Ferrer, a les seves memòries *Camins de França*, recorda que, quan de jove havia assajat el gènere poètic, buscava la seva pròpia veu i refusava de practicar, com feien d'altres, la imitació més desenfrenada, entre d'altres coses perquè ell era «un home de vida intensa i de poca saviesa», amb un gran «desequilibri entre la força que sentia dintre de mi i el meu desmanyotament per expressar-me». El cas oposat —explica— era el d'un company que es passava el dia tancat a casa entre estudis i imitacions: «et venia amb uns versos terriblement inquietos, sentimentals, eròtics, pessimistes, retòricament exaltats o olímpics, segons que aquells darrers dies hagués fet la papallona entorn de Leopardi o de Bécquer, de Carducci o de D'Annunzio, de Bartrina, de Musset, de Baudelaire o de Stecchetti».<sup>7</sup> Puig i Ferrer posa, doncs, Carducci, Leopardi i D'Annunzio entre els poetes imitats pels literats cultes, en la nòmina dels quals ell —mig amb orgull, mig amb enveja— no s'hi compta, ell que, tanmateix, tal com ens demostra més endavant, bé ha fet les seves lectures, però d'uns altres noms: Maragall, Goethe, Nietzsche, Carlyle i els russos. Tot són lectures, podríem aduir, les dels imitadors i les que ha fet ell; per això, com si s'adonés de la contradicció, el memorialista aclareix que dels seus autors n'admira la vida i l'obra, l'home i l'autor, que són una mateixa cosa. D'aquesta manera, gairebé sense voler, s'alinea amb el vitalisme germànic i pren les distàncies dels italians, un tipus de posicionament que, per molt simplista que pugui semblar, va sovintejar en tot un sector del maragallisme, és a dir, del modernisme romàntic. Al capdavant, Puig i Ferrer tenia moltes amistats a «El Poble Català», però encara era més proper al grup reusenc dels germans Vidal, d'una qualitat literària inferior, amb molt de victorhuguisme i un paganisme d'arrels més aviat nietzscheanes.

Com fan suposar aquestes posicions dels maragallians, serà al bàndol sonetista, doncs, que trobarem la majoria dels receptors de Carducci, i així és, tant si ens fixem en el seu flanc prenoucentista (la «Catalunya» de Josep Carner) com en el modernista, amb els Zanné, Martínez Serinyà, Prat Gaballí, Alomar o Maseras. No falten, a «El Poble Català», carduccians desdenyosos de la mètrica i autors —com hem vist— de textos civils literàriament poc acurats, començant pel mateix Diego Ruiz, però no planten 'batalla' mètrica a les pàgines del diari, que es poden considerar

<sup>1</sup> *Comentaris sobre llibres y autors (Obra póstuma)*, edició a cura d'Armand Pin de Latour, Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, 1947, p. 50.

<sup>2</sup> Vegeu el capítol *La batalla del sonet* de l'assaig de Jordi Castellanos *La poesia modernista*, citat, pp. 303-319; i Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, citat, pp. 57-59.

<sup>3</sup> Francesc P. Curet, *Lletra a un amic sonetista*, «Catalonia», núm. 13, 20/10/1906, pp. 2-3.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 272.

<sup>5</sup> Ramon Masifern, ressenya de les *Poesies completes* de Ramon E. Bassegoda, «Catalonia», núm. 22, 28/12/1906, p. 3.

<sup>6</sup> Yxart, citat per Francesc P. Curet, *op. cit.*, p. 3.

<sup>7</sup> «Revista de Catalunya», vol. V, any III, núm. 30, desembre 1926, pp. 573-575, després publicat en volum: *Camins de França*, Barcelona, Proa, 1976<sup>2</sup> [1934], pp. 196-198.

dominades pels sonetistes, inclosa —ja ho hem vist— la d'homenatge a Carducci, on són sonets els tres poemes traduïts i tres dels set transcrits en italià, un dels quals *Al sonetto*.

El 2 de juliol del 1906, a l'article *Un poeta culte*, Montoliu havia declarat la seva complaença amb el moviment sonetista encapçalat per Zanné, però n'havia denunciat el parnasianisme i una profusió que li recordava els sonetistes italians del segle XVI, que «llegint-ne un s'havien llegit tots». Específicament sobre el tema escriuria —sempre a «El Poble Català»— el 16 de setembre del 1907 (*Sonetisme*), aclarint, als qui el titllaven de contradictori perquè defensava el classicisme i no l'actual esclat de la forma estròfica objecte de debat, que allò que ell criticava no era el sonet, sinó l'excés de sonets. El problema és —concreta— que el sonet s'ha convertit en una moda: fill de les poesies italiana i provençal, és representatiu de classicisme i mediterraneisme; ara bé, en un període d'infantesa i en un estat inculte com el que viuen la civilització i la llengua catalana, només uns quants escollits dotats d'una cultura prematura i d'un sentit molt afinat de la llengua s'haurien de permetre de conrear la forma poètica més refinada i elegant, pròpia d'èpoques culminants d'una cultura:

Abans no puguem presentar una massa igual o aproximada de sonets catalans parions tots, per la llur vàlua artística, dels francesos de l'Heredia, de Leconte de Lisle, de Sully-Prudhomme, de Regnier, de Gautier, i dels italians de Carducci, de Pascoli, de Graf, de D'Annunzio, tenim encara de pujar molts graons en aquesta lenta evolució de la nostra llengua i de la nostra literatura cap al cim d'un classicisme somniat.

Certament, molt més advers es mostra, des del seu aristocratisme intel·lectual, cap al maragallisme i la poesia popular. Des del seu punt de vista, l'adjectiu «popular» no li escau, a aquesta poesia, perquè popular és el poeta que «fa pujar el poble fins a ell», no pas el que baixa «fins al poble»: «Ah, no ho dubteu; la poesia d'un Shakespeare, d'un Goethe, d'un Carducci, és en la viva realitat més “popular” que els versos de *La Porqueirola*, *Els tres tambors* o *El mal caçador!*»<sup>1</sup> La poesia dita popular, amb els seus vulgarismes i incoherències, és el resultat de la corrupció i del deteriorament d'una de més antiga d'origen individual i il·lustre. Es comprèn —afirma amb condescendència Montoliu— que en la primera etapa de la Renaixença la manca d'una tradició culta i l'arqueologisme romàntic afavorissin l'exhumació de la poesia de tradició oral i que aquesta exhumació influís sobre la literatura que es feia, però aquesta tendència, ara, ja dona senyals d'esgotament i de manierisme. Condemna no sols la «insincera imitació de la ingenuïtat i simplicitat» dels models populars,<sup>2</sup> sinó també tota negligència formal. Rebutja, concretament, «les raons de caràcter místic amb què en Maragall vol excusar els versos “coixos”». No n'hi ha prou de seguir el «barbosseig» del ritme interior, perquè aquest «barbosseig» que Maragall defineix poesia encara no té ritme, és caos i desharmonia, un caos i una desharmonia que esdevindran veritable creació quan siguin transformats en virtut de l'aplicació d'unes lleis precises:

«Que es trenqui el motllo... així és com justament els motllos se van renovant». No: mai s'han renovat els motllos d'aquesta manera. I n'hi ha prou de tenir present la història de totes i cadascuna de les poesies nacionals de tots els pobles per a sortir-ne ben convençut. Els motllos s'han renovat, els nous «canals» fills de l'esperit de cada llengua s'han anat descobrint, no concedint un insà llibertinatge a les paraules, sinó subjectant-les a noves lleis, a noves combinacions rítmiques, a una dansa més complicada o més senzilla, segons els casos, trencant convencions renyides amb l'estat actual d'evolució de la llengua respectiva i posant immediatament en el lloc llur noves fórmules que s'emmotllin al nou sentiment de la llengua. Les revolucions mètriques realitzades a Alemanya per Klopstock, a França per Chénier i Víctor Hugo, pels decadents i els parnasians, i a Itàlia per Carducci i D'Annunzio, no s'han fet d'altra manera. El procediment especial adoptat per en Maragall per a obrir «les regueres de l'esdevenir» no poden portar més que al caos i a l'anarquia.<sup>3</sup>

Això no vol dir que el poeta hagi de seguir manuals artificiosos i no pugui inventar les seves pròpies regles, uns ritmes nous i insospitats. Queda clar, però, que han de ser lleis i regles:

<sup>1</sup> *Sobre Poesia popular. Rectificacions*, 25/05/1908.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Sobre l'«Elogi de la Poesia»*, 15/02/1910. Posteriorment inclòs a Manuel de Montoliu, *Estudis de literatura catalana*, Primera sèrie, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1912, p. 130.

hi ha un mínim de lleis dintre el llenguatge inspirat dels poetes que són eterns i universals, i a les quals el Geni mateix ha d'obeir, o més ben dit, obeeix amb plena inconsciència. Però fora d'aquestes, cada poeta, cada geni se fa, s'inventa les seves pròpies lleis d'expressió artística que de vegades romanen, per virtut d'una general imitació, com característiques d'escoles poètiques de llarga durada. Així és que l'art de la Versificació, àdhuc parlant de la pròpia de les llengües modernes iniciada pels Trovadors i profundament distanciada de les llengües antigues, és un art constantment renovat per l'esforç de la inspiració individual dels poetes. En quin tractat de Versificació anterior al segle XIX trobaríem les lleis de les novetats rítmiques introduïdes per un Victor Hugo, per un Verlaine, per un Carducci, per un D'Annunzio, o per un Rubèn Darío?<sup>1</sup>

El protagonisme de Carducci, en aquestes reflexions sobre mètrica, queda diluït enmig d'un llistat d'autors, però és utilitzat inequívocament en la mateixa clau amb què Costa i Llobera justificava la seva adopció dels metres antics: la d'«enaltir» el català «com idioma literari» tot oferint una alternativa de «formes nobles i gentils» tant a les «formes populars i nostrades», ja molt explotades per la Renaixença, com a la versificació «més amorfa».<sup>2</sup> L'èxit de les *Horacianes* al Principat coincidia amb aquesta accepció del carduccianisme, focalitzada en el Carducci hiperculte i bàrbar, amant de l'artifici tècnic i estilístic, innovador de la mètrica des de la sistematicitat, coincident amb el Carducci antiromàntic i antisentimental en la mesura que poguessin ser romàntiques i sentimentals les tendències oposades, és a dir, més obertes al substrat popular i a una inspiració lliure. Va ser un carduccianisme que tingué en Montoliu i en Zanné, l'un en la teoria i l'altre en la pràctica, els seus seguidors més destacats. Montoliu de vegades declara que «l'art és producte, com demostren els grecs antics, de l'acció combinada de la intuïció i la reflexió» (02/07/1906), o encoratja un Costa i Llobera equidistant de l'«amorfisme dels nostres poetes revolucionaris» ultraromàntics i del sonetisme dels «pseudoclàssics»,<sup>3</sup> però, de fet, en altres ocasions es decanta clarament pels segons, la «nova plèiade» de poetes dels quals li agrada el treball de cisell orientat a polir la matèria d'excrecències i de vulgaritats, a afinar un instrumental lingüístic que durant segles no ha estat conreat amb una «missió artística» i a aprendre la tècnica del vers per tal de cercar eurítmies i «noves musicalitats» que superin l'època «d'efusió imaginativa i sentimental» en què predominaven «la intuïció i l'espontaneïtat», el «volar desenfrenat a la mercè de la ventada romàntica i mística», productora de «tèrboles onades de ritmes insegurs i harmonies a mig esclatar» (13/04/1908).

Montoliu no acaba de concretar, però, una direcció mètrica precisa: suggereix que la recerca de nous ritmes s'ha de fer en consonància amb els «ritmes naturals» de la llengua i que, havent estat sempre esclau de metres foranis, el ritme del català encara s'ha de descobrir. No pren mai directament en consideració la mètrica bàrbara, i quan hi al·ludeix ho fa amb una certa ambigüïtat, sense desacreditar-la, però tampoc abraçant-la obertament. No sabem si s'hi refereix en aquest fragment de l'esmentat article *Sobre l'«Elogi de la Poesia»*, del 15 de febrer del 1910: «Versos assonantats, hendecasil·labs, alexandrins, octosil·labs, etc., heus aquí altres tantes formes de la nostra esclavitud poètica. Temptatives de renovació s'han fet ja notar, sobretot per part de l'esbart dels poetes mallorquins. Però qui serà el definitiu descobridor del Ritme propi del nostre Verb?» En un altre del 13 de juliol del 1908, *La rima*, els fenòmens d'atonització vocàlica i l'escàs nombre de paraules esdrúixoles del català, que determinen unes rimes femenines més pobres i monòtones que les del castellà i sobretot que les de l'italià, el decanten cap a una mètrica no rimada: el català, llengua —a diferència del francès— «de ritme intensíssim, d'accentuació extraordinàriament enèrgica», pot «assolir en el vers una harmonia plena, una ondulació sensible de tons que es pot passar perfectament de l'auxili, convencional i artificios en el seu origen, de la Rima». Com a exemples addueix *La vaca cega* maragalliana (deca-sil·labs blancs) i *L'harpa* de Costa i Llobera (tria errònia, perquè és un romanç), tot matisant: «No citem les *Horacianes* d'aquest darrer per a no parlar més que de la mètrica usual». I quan sí que en parla, de les *Horacianes*, no acaba mai de baixar dels generalismes:

<sup>1</sup> *De Versificació catalana*, 06/07/1908. Posteriorment inclòs a Manuel de Montoliu, *Estudis de literatura catalana*, citat, p. 264. Al volum un capítol general titulat *De mètrica catalana* (pp. 263-275) es divideix en dos apartats, *El ritme* i *La rima*.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 43.

<sup>3</sup> Manuel de Montoliu, «*Horacianes*», de Costa i Llobera, dins Id., *Estudis de literatura catalana*, citat, pp. 75-92, reproduït a Jordi Castellanos, *Guia de literatura catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62, 1973, pp. 91-99, vegeu p. 93.



representen, en la literatura catalana, un esforç paral·lel i igualment victoriós al realitzat pel gran Carducci, dintre la italiana, amb les seves *Odi barbare*. Les *Horacianes* constitueixen l'agenollament definitiu de l'esperit català davant de la gran poesia hel·lèno-llatina, que al través de les generacions encara eleva immortals davant de nosaltres els dogmes eternals del seu credo estètic. Són una confessió palesa de llatanisme conscient, segellada amb el nom del més alt i el més representatiu dels poetes mediterranis.<sup>1</sup>

Sembla que la mètrica bàrbara, en allò que té de disciplina formal, de rebuig de la rima i de matriu clàssica, hauria de fer-li el pes, i potser és per això que indirectament més aviat l'elogia. La pregunta és per què no en fa, ell que era tan propens a dogmatitzar, un credo mètric. La veia com un producte d'importació? Volia que el català trobés a tota costa un sistema propi? En la disputa sobre el llatanisme mantinguda a les planes d'«El Poble Català», Jeroni Zanné li havia etzibat, el 16 de juliol del 1906: «Mireu si em plau la cultura llatina que fins he defensat la introducció dels metres llatins en la nostra poesia, cosa que potser no haveu feta vós.» Temps a venir, però, s'ha de dir que Montoliu els introduirà —si més no— en la seva pràctica de traductor, concretament en les seves versions castellanes de Hölderlin.

El 1919 Fernando Maristany va demanar a Montoliu el pròleg per a *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua alemana*.<sup>2</sup> Va ser l'inici de les col·laboracions del segon en les col·leccions poètiques de l'Editorial Cervantes, especialment intenses sobretot per a *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. El crític Anacleto Ferrer ha trobat, en dates recents, documentació que certifica fins i tot una participació de capital de Montoliu en l'empresa, i insinua que l'esmentada col·lecció podria estar inspirada en la «Bibliothek der Gesamt-Literatur» d'un editor de Halle, la ciutat on Montoliu havia viscut. És probable que el crític tingués un paper important en la recerca de traduccions i de traductors i en la redacció dels pròlegs, signats «Editorial Cervantes».<sup>3</sup> Va signar —d'això no hi ha dubte— la traducció de tot el llibret dedicat a Hölderlin, publicat el 1921, un total de vint poemes que en l'original alemany responen als següents esquemes mètrics: cinc són escrits en octava rimada (ABABCDCD) i els altres quinze en mètrica llatinitzant, concretament nou alcaïques, tres asclepiadees, dues sèries d'hexàmetres i un fragment de l'*Hyperions Schicksalslied*. Si ens mirem, en canvi, les vint traduccions, el resultat és de dues alcaïques, dos poemes en hexàmetres, cinc en hendecasil·labs blancs i onze composicions rimades (en diverses combinacions estròfiques però amb prevalença d'alexandrins, hendecasil·labs i heptasil·labs, i amb rima de vegades consonant i de vegades arromançada). Es produeix, doncs, en el transvasament de l'alemany al castellà, una minva de mètrica llatinitzant, majoritàriament resolta —a més a més— amb l'expedient poc compromès dels hendecasil·labs blancs. Hem de decretar, en aquesta actuació, una rectificació respecte a les tesis sobre mètrica defensades anys enrere a «El Poble Català»? No necessàriament: recordem que Montoliu atribuïa pobresa de rimes al català, no pas al castellà. A més, no deixa de ser interessant que, al cap i a la fi, fes dues odes alcaïques i que traduís els dos poemes en hexàmetres amb aquest mateix metre.

Les alcaïques són *La inmortalidad del alma (Die Unsterblichkeit der Seele)* i *A las Parcas (An die Parzen)*.<sup>4</sup> Montoliu fa, als dos primers versos de l'estrofa, decasil·labs castellans amb final esdrúixol, amb accent de quarta i la majoria cesurats, és a dir, formats per dos pentasil·labs, però no tots. Al tercer vers fa un enneasíl·lab pla amb accents de segona, cinquena i vuitena. Al quart vers un decasil·lab pla amb accents de tercera, de sisena i de novena. Una comparació amb l'alcaïca hölderliana fa paleses diferències no en les mesures sil·làbiques, però sí en l'esquema accentual, sobretot als versos tercer i quart: al tercer el poeta alemany accentua les síl·labes parells, i al decasil·lab final tendeix a fer accents de primera, de quarta i de setena.<sup>5</sup> Si comparem, en canvi, les

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 383-384.

<sup>3</sup> Anacleto Ferrer, *Introducción a Friedrich Hölderlin, Poemas. Las primeras traducciones al castellano, por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, Madrid, Hiperión, 2004, pp. 23-30. Vegeu també Thomas Harrington, *El Cercle Maristany i la interpenetració dels sistemes literaris de la Península Ibèrica, Europa i Amèrica*, traducció de M. Mercè Riu i Codinach, «Revista de Catalunya», juliol-agost 2002, pp. 118-119.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 80-91 i 156-157. Ferrer reedita totes les traduccions del llibret de l'Editorial Cervantes (*Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas, XXX, Hölderlin*, Barcelona, s.d.).

<sup>5</sup> Victor-José Herrero Llorente, *La lengua latina en su aspecto prosódico*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, p. 211-212.

traduccions amb les alcaiques carduccianes, les diferències es redueixen pràcticament només a la cesura-pausa dels decasil·labs inicials, en Carducci sistemàtica, en Montoliu no, tot i que més freqüent que no pas en Hölderlin. L'esquema accentual de l'enneasil·lab és el de Carducci, no el del model alemany, i també el del quart vers coincideix amb un dels que hi fa servir el poeta italià, i amb el que sistemàticament hi fan servir Joan Lluís Estelrich i Enrique Díez-Canedo quan escriuen alcaiques. A la col·lecció *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* el volum de Hölderlin és el número XXX; el de Carducci, amb un protagonisme important d'Estelrich i de la mètrica llatinitzant (alcaiques i hexàmetres inclosos), és el número XI. Inclou, concretament, cinc alcaiques, les dues de Maristany una mica més lliures, però les dues d'Estelrich i la de Díez-Canedo molt fidels al metre del text original.<sup>1</sup> Sembla evident que Montoliu les va tenir en compte, o bé tingué en compte directament Carducci. Es pot pensar que va ser un filtratge innecessari, i que hauria hagut d'atenir-se a l'alcaica hölderliniana, però, d'una banda, les aportacions de Carducci, Estelrich i Díez-Canedo li oferien la seguretat d'un model ben establert, amb una estructura altament regular i amb un rodatge tant en una llengua original més propera, l'italià, com en el mateix castellà. Li oferien, en definitiva, la seguretat d'una tradició, breu i no gaire conreada, però tradició al capdavall.

En realitat, Hölderlin havia precedit Carducci, i és un dels noms —amb els d'altres poetes alemanys i no alemanys— que conviden a posar en dubte la proverbial etiqueta de renovador de l'estrofa alcaica que li fou assignada a Carducci. El cas, però, és que aquesta etiqueta va acompanyar de ben aviat la recepció de l'escriptor italià a tot Europa, una recepció que aquí a Catalunya Montoliu havia viscut de molt a prop durant la primera dècada del segle. És lògic que, a l'hora de traduir una alcaica, tot i que el nom de Carducci ja se li anava esborrant, se li tornés a presentar com el model per excel·lència. D'altra banda, l'original alemany no era immediatament imitable: en concret, no era transvasable la llibertat amb què en la mètrica alemanya es poden considerar àtons o tòncics els substantius monosil·làbics. Sovint, per exemple, el dàctil final dels dos primers versos de l'estrofa no s'aconsegueix amb una paraula esdrúixola, sinó amb monosil·labs que mètricament cal considerar àtons, com «Recht» i «Nacht» en aquests dos versos: «Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht» / «Alma que ignora tan alta dádiva»; «Den Sieg des Tages über das Graun der Nacht» / «La luz que vence las sombras lóbregas».<sup>2</sup> Montoliu no té aquesta possibilitat, i amb això n'hi hauria pogut haver prou per fer-lo desistir, però la tradició carducciana li oferia una solució, que consistia a buscar necessàriament un final esdrúixol. No era una solució fàcil, perquè implicava explotar a fons els pocs recursos que l'espanyol té en substantius i adjectius d'aquest tipus (sovint cultismes), augmentar la presència adjectival, introduir hipèrbatons i abusar de les formes verbals amb pronom enclític. Ell decidí, tanmateix, d'assajar-la en dues ocasions, en les tres estrofes d'*A las Parcas*, però també en les trenta de *La inmortalidad del alma*. El resultat sona, en efecte, com un Hölderlin amb un bany mètric i retòric carduccia.

Els poemes en hexàmetres són *Escrito en un bosque (Auf einer Haide geschrieben)* i *Al Éter (An den Aether)*.<sup>3</sup> Montoliu fa sistemàticament un vers de setze síl·labes pla amb accents de tercera, sisena, novena, dotzena i quinzena; el de Hölderlin és generalment més curt (entre tretze i setze síl·labes) i menys regular. S'acosta més, el de Montoliu, també aquí, a l'hexàmetre de Carducci, de composicions variables, la més freqüent de les quals —però— és la suma d'un «settenario» i d'un «novenario», que és el que ens ofereixen aquestes traduccions, amb la diferència —com en els versos inicials de l'alcaica— que Montoliu no sempre fa la cesura-pausa (també Carducci s'ho permet alguna vegada). Pel que fa a l'accentuació, la del «settenario» en Carducci acostuma a ser de quarta, però no falten versos en què és de tercera;<sup>4</sup> la del «novenario» és gairebé sempre de segona, de cinquena i de vuitena, per tant, en el recompte global de l'hexàmetre, de novena, de dotzena i de

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 69 i 274.

<sup>2</sup> Friedrich Hölderlin, *Poemas. Las primeras traducciones al castellano, por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, citat, pp. 80-81, 156-157. Són, respectivament, el desè vers de *Die Unsterblichkeit der Seele (La inmortalidad del alma)* i el cinquè d'*An die Parzen (A las Parcas)*.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 76-79 i 130-133.

<sup>4</sup> Sobretot a *Una sera di San Pietro* i *Sogno d'estate*, les úniques odes bàrbares que fan servir l'hexàmetre no combinat amb el pentàmetre, sinó precisament en sèrie contínua.

quinzena. Sense comptar la propaganda que dels hexàmetres carduccians havia fet Rubén Darío,<sup>1</sup> el volum *Carducci de Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* oferia a Montoliu tres composicions en díctics elegíacs, dues traduïdes per Estelrich amb una estrofa molt ajustada a la del text italià (*Egle* i *Vere novo*)<sup>2</sup> i una per Adolfo Bonilla y San Martín més lliure però amb força hexàmetres de matriu carducciana (*Nevada*).<sup>3</sup>

Val a dir que, tant respecte a Carducci com respecte als traductors del volum carduccià de la col·lecció (exceptuant Díez-Canedo), i tant en l'alcaica com en l'hexàmetre, Montoliu accentua la regularitat sil·làbica i rítmica. En l'hexàmetre el poeta italià actuava amb força flexibilitat, dins d'una mateixa composició i tot, i als versos tercer i quart de l'alcaica el seu esquema accentual no era del tot rígid. En correspondència amb això, Estelrich, rígid en les alcaiques de collita pròpia, ho va ser una mica menys en traduir les de Carducci.<sup>4</sup> Montoliu, al qual alguns metricistes no s'han estat de retreure la monotonia rítmica,<sup>5</sup> se situa, doncs, encara més a l'extrem que els mallorquins en aquell sector del carduccianisme marcat per l'amor a la preceptiva i per la necessitat d'unes estructures tancades enfront dels primers tempteigs que apuntaven cap al vers lliure.

### 3.11. JOAN MARAGALL

Com han posat de manifest els capítols anteriors, «El Poble Català» (1904-1911), diari republicà i autonomista, competidor de «La Veu de Catalunya» en l'àmbit de la premsa en català —molt inferior en tiratges a la premsa en castellà—, va ser, conjuntament amb «La Publicidad», el mitjà barceloní que més va entrar en sintonia amb Carducci coincidint amb els anys de màxima repercussió internacional de l'escriptor italià. Modernista des del punt de vista literari, va erigir, però, el classicisme, ja des dels primers números, com un valor en alça, entès com un element de superació del romanticisme i, per tant, de progrés, aportador alhora de força i de serenitat, d'heroisme i d'equilibri. També des del començament o des de molt aviat hi col·laboraren italia-nistes com Gabriel Alomar, Manuel de Montoliu, Eugeni d'Ors, Jeroni Zanné, Arnau Martínez Serinyà o Diego Ruiz, de les plomes dels quals van anar sortint les llavors d'una llarga devoció carducciana concomitant amb un carduccianisme difús que, sense arribar als nivells del dannunzianisme, va amarar durant un curt període la societat catalana i del qual l'actualitat informativa del diari no deixava de fer-se ressò. Ens referim, per exemple, a les poesies recitades als entreactes de les funcions teatrals pels actors de les companyies italianes:

Al primer intermedi, en Luigi Carini, primer actor i director de la companyia Tina di Lorenzo, recitarà la poesia *Faido di comme*, de Carducci.<sup>6</sup>

Per a avui, segon dia de Moda, s'anuncia en el teatre de Novetats el benefici de l'aplaudit artista de la companyia Vitaliani, Ricard Tollentino, amb el drama d'en Dumas *La signora delle camelie*. El beneficiari recitarà ademés la poesia *Saluto Italico* de les *Odi barbabe*, de Giosuè Carducci.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> «En todos los países cultos de Europa se ha usado del hexámetro absolutamente clásico, sin que la mayoría letrada y, sobre todo, la minoría leída, se asustasen de semejante manera de cantar. En Italia ha mucho tiempo, sin citar antiguos, que Carducci ha autorizado los hexámetros; en inglés, no me atrevería casi a indicar, por respeto a la cultura de mis lectores, que la Evangelina, de Longfellow, está en los mismos versos en que Horacio dijo sus mejores pensamientos» (*Prefacio de Cantos de vida y esperanza*, 1905, citem de Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edició a cura de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995, p. 333).

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 71-72.

<sup>3</sup> Cf. *infra*, p. 400.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 52 i 69.

<sup>5</sup> Tarsicio Herrera Zapién, *op. cit.*, pp. 222-224.

<sup>6</sup> 17/05/1907. Notícia relativa al Teatre Principal. El títol del poema, transcrit incorrectament, és *Faída di comune*, del llibre VI de *Rime nuove*.

<sup>7</sup> 19/07/1907. El dia 26 llegim també a «L'Esquella de la Torratxa»: «L'intel·ligent actor Tollentini realçà la seva *serata d'onore*, recitant d'una manera admirable la poesia d'en Carducci *Saluto itálico*, que és una inspiració digna en tots els conceptes de la fama del malaguanyat poeta italià.»

Avui tindrà lloc al Teatre Novetats el benefici del director de la companyia [Tina di Lorenzo] senyor Luigi Carini, posant-se en escena el drama en quatre actes de Sardou *Fedora* i recitant el beneficiat *El canto dell'amore*, de Carducci.<sup>1</sup>

O bé als lemes dels llargs llistats de poemes que guanyaven o optaven a guanyar Jocs Florals i altres certàmens: el 25 d'abril del 1908 als Jocs Florals de Barcelona guanya un accèssit a l'Englantina un poema titulat *L'espurna* que té per lema «ne l'aer tuo lancio l'anima...», *incipit* de l'oda bàrbara *Roma*; i el 18 de juliol del 1909, entre les composicions rebudes pel Centre Nacionalista Republicà de Sabadell, en figura una que s'identifica mitjançant el vers 21 de la mateixa oda: «O nave che attingi con la poppa, etc.» L'any 1912, tal com registra el «Diario de Gerona»,<sup>2</sup> és als Jocs Florals d'aquesta ciutat que es presenta un poema titulat *Camafeus*, acompanyat del vers cinquè del *Congedo* de les *Odi barbare*: «Premio del verso che animoso vola...»

Tant pel que fa als noticiaris com als articles d'opinió, el moment més àlgid de la febre carducciana va correspondre, és clar, als dies anteriors i posteriors a la mort del poeta, la nit del 16 al 17 de febrer del 1907. Víctor Oliva i Dídac Ruiz ja havien avisat de la mala salut del lleó, i els pronòstics ara s'acomplien. D'ençà del dia 15 se succeeixen a tots els rotatius les notícies sobre la malaltia, la defunció i l'enterrament,<sup>3</sup> i a «El Poble Català» ja publica una primera necrologia Josep Pous i Pagès el dia 17,<sup>4</sup> el qual, des de la columna d'actualitat que té a la primera plana del diari, i no essent —com ell mateix admet— la persona més indicada per a parlar de Carducci, opta per fer una primera intervenció de caire més polític mentre els crítics literaris preparen els seus homenatges. En aquests anys l'escriptor empordanès (1873-1952), ja instal·lat a Barcelona, s'està fent un nom en la novel·lística rural protagonitzada per l'heroi individualista i revoltat, anti-industrial, obsessionat per l'humanitarisme i disposat a combatre tota mena d'injustícies. També com a periodista, des d'un federalisme republicà que, d'acord amb l'evolució del mateix «Poble Català», anirà derivant de posicions àcrates i anarquistes cap al centre esquerra de la Unió Federal Nacionalista Republicana de Pere Coromines, escriu articles molt compromesos sobre els atemptats terroristes, clama contra el caciquisme i el centralisme, critica la classe empresarial i propugna una funció educadora i socialment transformadora de l'art, dins l'habitual dialèctica que combinava solitud diferenciada i voluntat regeneracionista. No s'ocupa, però, als seus articles, de poesia, sinó de crònica política i teatral, i es troba a les antípodes de tot tipus d'elitisme ideològic o estilístic i d'hiperretòrica.<sup>5</sup> No és estrany, doncs, que es decanti per ventilar en un paràgraf inicial el Càrducci bàrbar i classicista —tanmateix lloat sense reticències— i que tot seguit converteixi la necrologia en una defensa de la llibertat d'expressió sobre la base de les relacions de Carducci amb les institucions oficials. A casa nostra seria impensable —argumenta Pous i Pagès— que l'autor d'un text com l'himne *A Satana* hagués conservat el lloc d'ensenyament a la Universitat, que la reina li hagués comprat la biblioteca i que hagués tingut un enterrament oficial com el que ha tingut Carducci. Passa per alt tota possible consideració relativa a fluctuacions polítiques de l'homenatjat: Carducci «era» —imperfet descriptiu— un revoltat i un inconformista. I adreça l'elogi, més que no pas al difunt, a l'Estat monàrquic italià, per tal d'atacar l'Estat monàrquic espanyol, ancorat en una intolerància inquisitorial.

El veritable homenatge literari arribarà —ja n'hem comentat una part del contingut— amb la *Plana literària* del dia 25, dues espesses pàgines monogràfiques que representen la màxima expressió del carduccianisme d'«El Poble Català» i una de les principals aportacions catalanes a la

<sup>1</sup> 01/05/1908. Darrer poema de *Giambi ed epodi*. En canvi, per a una recepció aristocràtica Carini va triar, l'any següent, l'intimisme despolititzat d'unes memòries infantils: «Tina di Lorenzo y su compañía interpretaron a maravilla en el teatrillo de S.A. la comedia de Cavalloti *La figlia de Jeffté* y *La cavallerizza*, recitando también los artistas Carini y Falconi la poesía *Davanti a San Guido*, del gran Carducci, y el monólogo *¡Celebrità!*» (*Una garden-party en el palacio de la infanta Doña Isabel*, «Nuevo Mundo», any XVI, núm. 804, 03/06/1909).

<sup>2</sup> 13/10/1912, p. 9.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 78-105.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 89-90.

<sup>5</sup> Maria Àngels Bosch, *Pous i Pagès. Vida i obra*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, s.d. Vegeu, pel que fa a Carducci, pp. 63-67 i 169.

recepció del lleó bolonyès, car contenen, per aquest ordre: l'article *Homenatge* de Montoliu, les traduccions dels sonets vuitè i novè de *Ça ira* signades respectivament per Zanné i Martínez Serinyà, la d'*Il bove* signada per Montoliu, l'article *Damunt la tomba d'en Carducci* de Maragall, l'article *Giosuè Carducci* de Martínez Serinyà i la transcripció en italià de set composicions, concretament la primera de les tres *Primavere elleniche* (llibre IV de *Rime nuove*), *Né mai levò sí neri occhi lucenti...* (dotzè poema del llibre I de *Juvenilia*), *A Satana*, *Al sonetto* (del llibre II de *Rime nuove*), *A un poeta di montagna* (del llibre V de *Juvenilia*), *A Diana Trivia* (del llibre II de *Juvenilia*) i *Versaglia* (de *Giambi ed epodi*). Ni entre els textos en llengua original ni entre els traduïts no hi figura cap oda bàrbara, i un sol poema en mètrica llatinitzant: l'oda sàfica *A Diana Trivia*. La resta, tots consonantats, o són sonets (*Né mai levò sí neri occhi lucenti...*, *Al sonetto*, *A un poeta di montagna* i totes tres composicions traduïdes) o sèries de quartets o quartetes (hendecasil·làbics a *Versaglia*, pentasil·làbiques a l'himne satànic, de tres hendecasil·labs i un pentasil·lab a *Primavere elleniche*). L'antologia il·lustra molt bé el desinterès de la recepció modernista de Carducci pels experiments bàrbars i l'ús tàcit del poeta italià com a valedor del bàndol sonetista en la famosa 'batalla del sonet', dins la qual agafa tot el seu sentit la història panegírica del discutit model estròfic que ofereix *Al sonetto*, amb declaració d'amor final contra els qui l'odien, representats per «Bavio che i gran versi urlando sfrena» (13).<sup>1</sup> De fet, molts dels textos triats, en la seva totalitat o en alguns dels seus fragments, exposen l'ideari i el programa polític o estètic de l'autor, del qual el lector, amb aquesta miniantologia, es podia arribar a fer una bona síntesi. No hi falten —tampoc— algunes de les seves contradiccions, si més no en l'ordre estètic: al final de *Primavere elleniche* el 'jo' es declara «de gli eolii sacri poeti / ultimo figlio» (35-36); al final de l'oda *A Diana Trivia* aplaudeix el racionalisme modern que ha convertit la deessa en un «vano idolo» (50).

*A Satana* i *Versaglia*, composicions anticlericals i antiabsolutistes pertanyents al Carducci més abrandat i *engagé*, li eren cares a Diego Ruiz, que les havia citades o les citaria en articles publicats al mateix «Poble Català».<sup>2</sup> *A un poeta di montagna* satiritza un poeta mediocre i rústic, subtilment qualificat de tros d'ase. *Primavere elleniche* s'abandona a una fantasia de primavera grega configurada per una natura idíl·lica i mitològica i per una nau que presideixen Alceu i Safo. A Safo i Corinna és comparada l'estimada del sonet amorós *Né mai levò sí neri occhi lucenti...* Amb un mitologisme més leopardià, *A Diana Trivia* apostrofa la deessa en tant que conductora del carro de la lluna, de primer lloant-ne la bellesa i la invitació a l'amor, després rebutjant-ne la faceta més esotèrica i sinistra. A banda de la utilitat dels passatges programàtics, i salvant l'estranya i censurable absència de mostres de les *Odi barbabe*, la tria recull, doncs, una varietat de registres considerable però no suficient, clarament millorable: en resulta un Carducci massa grec i massa poc romà, massa interessat en la Revolució Francesa i poc concentrat en la història italiana. El Carducci saturní, el de la Roma antiga, el del Ressorgiment, només treuen el cap en algun vers escadusser. És una tria representativa, això sí, de les diverses sensibilitats que agrupava «El Poble Català», on, al costat de la línia ruiziana i alomariana, es poden detectar interferències que s'acosten a la recepció mallorquina de Carducci o es queden en un territori intermedi, com la que aporten l'article i la traducció de Manuel de Montoliu (*El bou*), prop dels quals també se situaria *Damunt la tomba d'en Carducci*, un article que té la particularitat de sortir d'una ploma de prestigi no habitual en el diari.<sup>3</sup>

Com és ben sabut, el germanisme (Goethe, Wagner, Novalis) supera de llarg l'italianisme en l'estètica de Joan Maragall (1860-1911). En la seva producció només Dante hi és citat relativament sovint: la predilecció per la poesia popular i per l'espontaneïtat no propiciava que s'acostés als italians. El seu racó de classicisme i les seves vel·leïtats per l'heroisme romàntic podien desvetllar-li curiositat per Carducci, però si això i l'amistat amb personatges anarquitzants com Diego Ruiz conviden a esperar algun atreviment, l'article necrològic no respon a l'expectativa. Ja Joan-Lluís Marfany, analitzant la correspondència posterior a la Setmana Tràgica, va marcar les diferències entre el messianisme maragallià i el dels carduccians: Maragall reclama la redempció del país (o de

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 262.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 180-181, 188, 192.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 113-114.

Barcelona) per part d'una figura heroica, tesi compartida amb Alomar o Ruiz, però que en ell pren «connotacions cristianament pietoses», «satàniques i prometeiques [...] en els carduccians», perquè «Maragall era massa ortodoxament cristià per a concebre pretensions d'un orgull tan satànic i sacríleg».<sup>1</sup> En efecte, *Damunt la tomba d'en Carducci* és una nota fora de to dins el carduccianisme del diari: una apologia del Carducci intimista contra el satànic, presa de posició que ni tan sols Montoliu no hauria gosat plantejar tan obertament i que és atenuada —tanmateix— pel fet de no comportar una lectura global alternativa a la de Ruiz i Alomar. Des de la primera ratlla queda clar que Maragall ha trobat, en el poema *Idillio maremmano*, «l'instant d'enterniment» excepcional d'un escriptor que —s'entén que a la resta de la seva obra— és un «lluïtador» irat i «ferreny» que fa «civilta» i llança «anatemes» carregats d'«odi» contra una humanitat encallada en «vulgars sentimentalismes» i en els enganys de la tradició. És evident tant l'abast reductiu d'aquest retrat com la no exclusivitat que té l'*Idillio maremmano* sobre el registre de l'«enterniment» dins la poesia carducciana. La lectura global alternativa era, doncs, possible, i l'article maragallià contribueix, enmig del conjunt d'aportacions de la *Plana Literària* dedicada al poeta traspassat, a ampliar el retrat de Carducci que rebran els lectors, però, en si mateix, versa tot ell sobre aquell poema del llibre V de *Rime nuove*. Quedaria per aclarir com va arribar Maragall a un text tan poc conegut; en qualsevol cas, la temàtica tan circumscrita de l'article i l'escassa presència del nom de Carducci en la resta de l'obra periodística del barceloní (una sola recurrència) no fan suposar un coneixement aprofundit de la producció carducciana, hipòtesi que tampoc no és desmentida per una anàlisi dels seus versos.

Els vint tercets dantescs (més un vers de cloenda) de l'*Idillio maremmano* comencen amb l'estrofa que trobem traduïda a l'article. Els raigs de la nova primavera fan tornar a la memòria del poeta, de la manera més inesperada, la imatge de la primera noia que va estimar, ja totalment oblidada i de la qual ha perdut el rastre. S'imagina que deu viure casada i amb fills al seu poble natal (7-15). En rememora la bellesa enmig dels conreus i de la natura (16-30). Tant de bo —pensa— s'hagués casat amb ella i hagués menat vida sana de camperol i caçador, gaudint del paisatge els dies de festa, de les converses al carrer o entorn del foc a terra, al·lisonant la mainada, en comptes de malmetre's el cos a força d'activitat mental, en comptes d'entestar-se en lluites polítiques i en insignificants versos de denúncia que li han deixat un pòsit d'amargor i de ràbia (31-61). Realment Maragall va saber trobar no un instant excepcional de tendresa, sinó un poema que s'adeia extraordinàriament amb la seva pròpia poètica. La recança envers la vida sedentària i intel·lectual s'articula en el seu cas en una condemna de la calma burgesa i en un somni romàntic de proeses heroïques, mentre que aquí és la calma la que és envejada contra la lluita del poeta ferreny, una calma burgesa a nivell de valors familiars i laborals, però una calma rural, i el fet que la felicitat, la sanitat i la bellesa es dipositin en aquest àmbit que fins i tot en algun vers és qualificat de «selvatico» (20) no podia de cap manera desagradar al poeta de la paraula viva.

Tot i que en vers només hi és traduït el tercet inicial, la major part de l'article és una traducció en prosa de fragments del poema. Els comentaris que segueixen el tercet en qüestió són parafràstics, excepte la cita final entre cometes, traducció —en realitat aquesta encara en vers, car és un decasíl·lab— del vers sisè de l'*Idillio*. Tot seguit, al tercer paràgraf de l'article, en són prosificades, de l'idil·li, les estrofes tercera i quarta (7-12). És omesa la cinquena (13-15), car els comentaris que la substitueixen, fets des de fora del poema, al quart paràgraf, concerneixen més aviat el paràgraf anterior. Al cinquè Maragall torna a traduir, concretament les estrofes sisena, setena i novena (16-21, 25-27); de la vuitena només en recull l'inici de la frase que continua a l'estrofa següent («e a te d'avante», 24). A continuació, al sisè paràgraf, parafraseja primer el que acaba de traduir i després —bo i prescindint de la desena estrofa, 28-30— els versos 31-32, abans de reproduir, tant en català com en italià, el 33. Omet l'estrofa dotzena (34-36) i, al setè paràgraf, afronta les tres següents (37-45), de primer amb una barreja de parafrasi i traducció (dels versos 37-42 són traducció «còrrer al darrera dels versets», «el misteri de l'univers», «li forada el cervell»), després ja pràcticament tan sols traduint (43-45). Al vuitè paràgraf tradueix les estrofes setzena i

<sup>1</sup> *Aspectes del Modernisme*, citat, pp. 176-178.

dissetena (46-51), i aquí s'atura, perquè els dos darrers paràgrafs, com ho havien estat el primer i el començament del segon, són obra exclusiva de l'articulista. Fora del radi d'acció de la improvisació traductora queden, doncs, les tres darreres estrofes (52-60).

L'estructura de l'article consisteix, en resum, en una introducció i una conclusió entre les quals se succeeixen fragments traduïts i comentaris que parafrasegen allò que no es tradueix o, més sovint, allò que s'acaba de traduir. L'entrada i la sortida del poema és marcada pels guions llargs i pels verbs de dicció: l'autor de l'article fa de narrador, mentre que el poeta parla en estil directe, per dir realment allò que diu al text original, amb una gran exactitud, atès que, alliberat de compromisos mètrics, el traductor pot ser molt literal. Traduir en prosa, és a dir, deixar parlar el poeta sense assumir els obstacles de la traducció mètrica, era, al capdavant, una manera fàcil de resoldre l'article. Sorpren, però, la fidelitat amb què Maragall segueix el text original, fins al punt que les supressions («vivi», 19; «aprivi», 21; «Sparso» i «verdi», 26; «lunghe al vento», 46) i els afegits («virginals», 11; «allí [...] mateix», 51) no superen en nombre els que ens esperariem d'una traducció en vers. Ningú no l'obligava a aquesta fidelitat, en tant que en teoria no estava pas traduït. Va provar de traduir mètricament i ho va deixar córrer? El que és innegable és que el text el va seduir i arrossegar. Troba solucions molt brillants en la literalitat menys immediata: «nuovo» / «novell» (1), «divincolo» / «revinclant-se» (45), «sussurranti» / «remorejanta» (46); i comet molt pocs errors de comprensió: «amples» per a un «baldanzoso» (10) que segurament va emparentar equivocadament amb el català 'balder', i la transformació dels «pioppi» (47) en «verns», que no són ni tan sols de la mateixa família dels pollancre. Simplifica, explica i vulgaritza, però no especialment sovint, i valdria la pena que ens preguntéssim fins a quin punt, quan ho fa, s'està aprofitant de la seva peculiar condició de traductor camuflat per a esquivar dificultats, està traient poesia per a adaptar-se a un registre més propi de la prosa o bé està rebaixant voltatge retòric d'acord amb la seva pròpia poètica. Vegeu, a la sisena estrofa, com «Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi uscivi» (17) és reduït en «venies pels camps onejants», com «recando» (18) desapareix a favor d'una simple preposició «amb», i —en el lèxic— com «serto» (18) esdevé «pom» i, sobretot, com «bella» (16) és resolt amb «bonica». Amplificacions explicatives són «de flors vermelles» per a «rosso» (27), o «els foscos camps tot just llaurats en la planura» per a «bruno [...] il piano arato» (49). Una constant de la nova formulació consisteix, és clar, en la recomposició de la sintaxi desfent els hipèrbatons, de la qual s'escapen —com també és lògic— els fragments traduïts en vers.

La baixada de registre i la prosificació no anul·len, en canvi, un cert gust per la hipèrbole: «immens» per a «grande» (25); «penetrar» per a «indagarlo» (38); «xucla el moll» per a «corrose» (44); «en el sagrat de les grans solemnitats» per a «in su'l sacrato / ne i dí solenni» (47-48). És un gust que concorda amb la tendència al *pathos* que traspua tot l'article: Maragall, que com a poeta té tirada a l'«ah» i al «pobre» que aquí obren i tanquen el text,<sup>1</sup> tria, com a traductor, moltes frases exclamatives encapçalades per interjeccions i al seu torn en fabrica allí on no tradueix; respecta anàfores carduccianes i n'introdueix de noves (desdoblament de «certo», 8); afegeix el demostratiu «aquella» i «aquells» als versos 46-47 i amplifica «a lato» en «allí al costat mateix» al 51. Segons el pseudotraductor als versos 46-51 tot és «aquell», «allí» o «al lluny», elements del tot absents de les estrofes originals: Carducci fa frases exclamatives encapçalades per la interjecció, però no es deixa endur cap a aquest allunyament evocatiu de les coses. Deixa els vocatius sense article (46-48), i a la frase relativa (49-51) marca l'espacialitat amb la distributiva «quindi [...] quindi [...]» i amb l'esmentat «a lato». Un dels plaers d'aquesta vida somiada pel 'jo' rau en la possibilitat de gaudir d'un espai circumscrit i —un cop més— ben delimitat. Maragall tradueix la distributiva amb un sol «al lluny» aplicat al mar: ja no tenim els camps, els turons a un costat i el mar a l'altre, és a dir, els camps entre els turons i el mar, sinó els camps, el turó i «al lluny» el mar, és a dir, una interrelació menys clara entre tots tres elements, a la qual tampoc no ajuda la transformació de «verdi [...] colli» en el singular «verda coma», amb menor capacitat delimitadora. I tot plegat, com hem dit, allunyat patèticament en l'evocació del record. La llunyania és el gran intrús espacial en la recepció i en la traducció de Carducci, com hem pogut comprovar molt especialment en àmbit mallorquí. La

<sup>1</sup> «(Ai! la mar! i ai! la mar!...) / Pobra mar blava!», cloenda del poema VII de *Seguit de les vistes al mar*, signat al setembre d'aquest 1907 (*Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, vol. I, 1970<sup>3</sup>, p. 113).

conversió maragalliana de «quindi [...] quindi [...]» en «al lluny» agafa, des d'aquest punt de vista, un valor veritablement emblemàtic, i il·lustra, pel context en què es produeix, com l'èmfasi i el *pathos* tendeixen literalment a allunyar les coses.

En matèria de registre, cal dir també que el rebaixament retòric, a banda de conuiu amb una tendència patètica, presenta algunes curioses excepcions. Al vers 43 «muscoli» li degué semblar un terme massa mèdic, a Maragall, que preferí el més poètic «carns». Però més interessant és observar que just en aquell punt on Carducci té un petit rampell de col·loquialitat, el seu improvisat traductor, en canvi, eleva el to, i que això té lloc, per a satisfacció dels qui troben Maragall conservador i burgès, ni més ni menys que al vers «Meglio era sposar te, bionda Maria!» (33), l'únic que —a més a més— ens és servit per partida doble, en català i en italià. El «Maria rossa» final desafina, però abans Maragall hipercorregeix «Meglio era», que correspondria a 'Més valia', en el més gramatical «més [...] hauria valgut», i als equivalents més directes de «sposar» prefereix la perífrasi 'prendre per muller'. Que tots dos escriptors es desviïn precisament aquí del registre predominant de llur respectiu discurs i que la desviació es produeixi, doncs, en sentit comparativament invers, sembla que indueixi a concloure, en definitiva, que Carducci no ho deia gaire de debò, això de casar-se amb la «bionda Maria», i que Maragall ho deia massa seriosament. Les solucions hiperbòliques «posseix» per a «accoglie» (9) i «rebel» per a «restio» (10), ensems amb l'afegitó «virginals» i el sintagma «dona plena» de la paràfrasi subsegüent, poden veure's des de la mateixa perspectiva, si no des d'una barreja d'hipersexualitat i de masclisme. Aquesta dona, alhora que és més «muller», s'acosta més, amb l'adjectiu «rebel», a la bacant del *Preludio* de les *Odi barbare*, però sobretot, amb les altres solucions, entra en sintonia amb tot un sector de la poesia maragalliana que canta des del despertar a l'amor de l'adolescència femenina fins a les noces i l'espera dels fills concebuts.<sup>1</sup> Diríem, doncs, que, si de cas, cal treure importància al fet que no es tradueixin, de l'*Idillio*, una estrofa amb possibles connotacions sexuals (28-30) i diversos tercets centrats en la temàtica dels fills (13-15, 55-61), i afegiríem que es pot observar, en l'article, un pes superior del primer tema sobre el segon. Tant a aquest interès preferent pel paper d'esposa respecte al de mare com a una adequació a les convencions socials es pot atribuir la inversió —precisament— de «madre e sposa» (9) en «esposa i mare», perquè el matrimoni és potenciat alhora, en l'*Idillio maremmano* segons Maragall, en tant que institució burgesa i en tant que consumació sexual.

Una altra variació marcada ideològicament és «malura ciutadana» per a «malor civile» (44): Carducci no feia cap dicotomia entre el camp i la ciutat, que és el que segurament entendrà el lector, encara que la polisèmia del nou adjectiu contingui el sentit de «civile». Era, com és notori, a Maragall que interessava aquella dicotomia. Val a dir que, estranyament, desdenyà de traduir les estrofes vuitena (22-24) i dotzena (34-36), centrades en concretes feines agrícoles i ramaderes, potser precisament perquè eren massa concretes, mentre que ja hem vist que el genèric «camps» l'empra en dues ocasions contra cap ni una al text original (traduint «solchi» i «piano», 17 i 49), sense comptar la metàfora «seibrats» per a l'«sparso» del vers 51.

A efectes tant d'ideologia com de poètica, però, la part més interessant de l'article la trobem a mesura que ens separem de la traducció. Només que analitzem, per exemple, la barreja de traducció i paràfrasi interpretativa del setè paràgraf, emergeixen, de la part parafràstica, observacions ben aclaridores. El «sudar dietro al piccioletto verso» (37) Maragall el pseudotradueix com «la fatiga de córrer al darrera dels versets», i hi afegeix el parèntesi: «que ell mira també encara com un bell i dificultós artifici». Ni l'afirmació és incorrecta ni poc adient al vers comentat, però la necessitat de fer-la i sobretot el maliciós «encara» surten de l'autor de *L'oda infinita* i dels *Elogis*, que considera aquest «sudar» anacrònic, superat —se sobreentén— per l'espontaneisme. La frase següent modifica les relacions sintàctiques del poema, separant paratàcticament vincles de subordinació (44-45) i subordinant clàusules independents (39-41, 42), de tal manera que «el misteri de l'univers» i la «raó» es converteixen en nuclis d'un llarg període concentrat a desacre-

<sup>1</sup> Vegeu *La missatgera més segura*, signat el 1904, que inclou el motiu del «pit tan virginal»; *Soleiada*, signat el 1900; *Nuvial*, del 1892 («Allí la casa nuvial espera / a l'espòs que captiva hi duu l'esposa»); *Conjugal*, del 1892, i *Paternal*, del 1893 (*ibid.*, p. 77, 78-79, 87-88, 89, 90).



ditar la segona. A l'*Idillio* el que forada el cervell al poeta és «del pensiero il tarlo» i la que li fa malbé els músculs i el cor és «la rea mente»; a la versió maragalliana és, simplement, «la raó», un terme molt més definitori. Fora de l'article que estem comentant, l'única referència a Carducci que localitzem en el corpus periodístic de Maragall la conté *Un premio al idealismo*, del 19 de desembre del 1901, un text que critica la concessió del Premi Nobel a Sully Prudhomme, poeta mancat de l'«idealismo en la obra literaria» pel qual li ha estat atorgat el premi. Idealisme per a Nobel devia ser una elevació i un asserenament de l'esperit alliberat de la superficialitat de la vida i de les vacil·lacions del relativisme, un pressentiment de l'absolut que «resuelve las mayores tristezas y angustias [...] en una alegre afirmación de la profunda serenidad de lo eterno»; i no és pas aquesta impressió que deixa Prudhomme, el qual, desproveït de tot sentiment cristià de més enllà i de tot impuls sobrenatural de l'ànima, es resigna a una mort en la qual només veu un descans. Les seves limitacions són extrapolables —afirma Maragall— a tota una generació de poetes:

Los poetas que florecieron en aquella época sintieron vacilar, derrumbarse el ideal romántico a la arremetida positivista que quiso satisfacer al espíritu humano con la mera apariencia de las cosas materiales. Y como esta apariencia no podía bastar al anhelo del espíritu humano, y mucho menos al anhelo de los poetas, pero sí había bastado a destruir el ideal anterior, de ahí una generación literaria dolorida y desesperada.

En España, Núñez de Arce es la más alta figura de aquel dolor y de aquella desesperación, como más cerca de nosotros lo fue Bartrina; Italia tiene su Carducci; Francia, Sully Prudhomme. Sólo que, según el temperamento nacional y el personal de cada uno de estos poetas, el conflicto tomó fisonomía especial en su obra respectiva.

Núñez de Arce se queja gritando; Bartrina quiere disimular su dolor bajo una máscara de frío escepticismo; Carducci blasfema; Sully Prudhomme llora con elegancia y quiere consolarse a fuerza de refinamiento y de distinción.<sup>1</sup>

Maragall entreveu la «ragione» del vers 196 de l'himne *A Satana*, talment un fantasma, rere el «pensiero» i la «mente» de les estrofes de l'*Idillio*, així que no dubta a combatre-la amb dues proposicions relatives destructores i amb la duplicació del «corrose» (44) en «consumir-se» i «xucla el moll», de la mateixa manera que més amunt havia duplicat «sudar» (37) en «la fatiga de córrer». D'una banda, doncs, defineix interpretativament els blancs dels atacs, i llavors és ell el qui aporta el lèxic: en un sol paràgraf, «artifici», «raó» i «ciutadana» posen el text enmig dels debats literaris més candents de l'època. De l'altra, per atacar aquests objectius aprofita i exaspera les formulacions de la mateixa autocrítica carducciana. Maragall no sols havia trobat un «instant d'enterniment» excepcional, sinó també un moment excepcional d'anticarduccianisme carduccià, i el va explotar a fons en un article que hàbilment homenatjava un escriptor tot condemnant-lo. La tesi central té unes implicacions clares: si l'articulista valora l'«instant d'enterniment», vol dir que no li agrada la resta. Però és que a més a més ho diu. Al primer paràgraf els termes «brillant» i «entercament» s'entelen d'un matís negatiu, i el «cel» que manca a la religió del civilisme italià és trobat a faltar, com ens confirma el retret ja inequívoc de l'observació final: la vibració de Carducci és «sempre forta, mes sovint impura, en quant a poesia». La poesia —entenem— ni és investigació racional ni retòrica política.

Els fragments de l'article de collita directament maragalliana o bé subratllen l'autocrítica («com li dol», «el puny», «recaça», «gran fastidi»), o bé contraposen l'«instant d'enterniment» amb el Carducci més característic. I l'«instant» és expressament llegit a la llum del romanticisme combatut pel poeta italià, és a dir, amb una dosi patètica i lacrimògena acuradament desproporcionada respecte al text comentat: «enterniment», «s'abandona», «la veu se li trenca en plor i en crit d'enyorança», «corprès», «naufrega per un instant una onada de sospirs i dolces llàgrimes», «el trencar-se de la veu», «flor de sentiment». D'altra banda, si no van ser traduïdes determinades estrofes, curiosament gairebé totes amb presència d'animals (13-15, 28-30, 34-36, 55-59), potser va ser per un interès a ometre la virilitat de la «vida rústica», de la qual el darrer paràgraf destaca, en canvi, «l'auriola de puresa». El que té un aspecte gairebé animallesc és l'altre Carducci, l'habitual, descrit com un home sofert, fora de si, obsessiu, entre satànic i profètic, turmentat per un odi-amor —el de Diego Ruiz— les motivacions i els objectius del qual no són posats en discussió, però sí el seu valor poètic i els seus efectes sobre el subjecte: «reiterats anatemes» i «continuat entercament

<sup>1</sup> *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, vol. II, 1961<sup>3</sup>, p. 169.

de l'odi als vulgars sentimentalismes i a les petrificades al·lucinacions de la massa humana», «l'estrèpit i la fadiga de la lluita», «ulls de lluitador, vermells encara de la ira de la lluita», «els accents de la dura prèdica», «els treballs de la seva vida», «tants dolors».

Gairebé més que l'idil·li pròpiament dit, sembla que el que complagui a Maragall sigui haver trobat en el lleó l'instant de feblesa: haver agafat el contrincant en fals. Això, com a l'Alcover de la *Història d'una oda de Carducci*, li permet d'adoptar un to de plany compassiu, ben estintolat en les interjeccions i les frases exclamatives, però ell va més enllà i al penúltim paràgraf gairebé podem dir que, d'una manera dissimulada, resa cristianament per l'ànima del descregut que acaba de traspasar, tot transformant l'«instant» excepcional en una possibilitat de salvació per al poeta «sense cel». Comença, aquest paràgraf, amb unes observacions molt objectives i encertades sobre l'himne satànic i sobre «la gran obra múltiple» de l'escriptor toscà, però tot seguit torna a limitar-se a la contraposició que ha vertebrat tot l'article, ara mediatitzada per un terme religiós: en l'*Idillio* Maragall veu Carducci «redimit de totes les turbulències de ta vida de lluitador». Com ja vèiem al primer paràgraf, un Carducci pecador s'insinua darrere el Carducci turmentat, que és el que continua dominant la superfície del text, ara vinculat —però— a la idea cristiana de la vida com una vall de llàgrimes («treballós camí»), mentre que la «blonda Maria», amb la seva «auriola de puresa», esdevé una aparició mariana que ve a «recollir l'últim alè», és a dir, l'ànima. La hipòtesi d'un record de l'*Idillio maremmano* al llit de mort és, gairebé, la hipòtesi —el desig— d'una conversió íntima *in extremis*. La interrogació «Qui sap quin serà el teu cel?» té la prudència de no situar Carducci al cel cristià, però el mot «cel» implica algun tipus de transcendència, i sobretot la interrogació en si mateixa deixa obert el «misteri de l'univers», certifica la impossibilitat de penetrar-lo amb la raó, alhora que la frase final de l'article suggereix la possibilitat de penetrar-lo amb la poesia. Recordem el parèntesi «(ell, un poeta)» del setè paràgraf: com pot ser que un poeta vulgui penetrar amb la raó el misteri de l'univers? L'instrument poètic és irracional, per tant, religiós, i independentment de l'assumpte del qual s'ocupi pot fer «brollar en el cor» del lector un sentiment religiós com aquell que en Maragall féu brollar l'*Idillio maremmano*, obra del Carducci veritablement poeta, i que ara Maragall projecta sobre la mort del mateix Carducci. No som lluny de la concepció de la poesia d'un Alomar o fins i tot d'un Ruiz; la diferència és que Maragall manté la religiositat dins els límits de l'ortodòxia cristiana i no la conjuga amb la rebel·lia social i política. Tinguem presents, en aquest sentit, les seves posicions polítiques més prudentes i moderades, però també el baix percentatge de poesia civil que registra la seva producció, molt inferior a la temàtica amorosa, llegendària o paisatgística.

L'article comença amb un pretèrit indefinit («l'he sorprès»), però el «per primera vegada aparegures» i el subsegüent «encara» del penúltim paràgraf fan pensar que fa temps que Maragall ha llegit l'*Idillio maremmano*. No sabem quan, però, sigui com sigui, intuïm que som més aviat davant el cas d'un poeta que descobreix en un altre un text molt afí a textos que ell ha escrit anteriorment que no pas davant el cas d'un descobriment que va exercir una influència, perquè no hem trobat rastres clars de l'*Idillio* ni tan sols als poemes que més se li acosten per la temàtica i els plantejaments,<sup>1</sup> com no hem trobat rastres de Carducci en general ni en aquests poemes ni en la resta de la poesia maragalliana, sense exceptuar l'abundant producció de temàtica primaveral i floral, molt marcada —és la principal diferència respecte al de Valdicastello— per la presència i l'emotivitat del 'jo'. El gust per la cançó popular no va tancar Maragall a la mètrica sense rimes, però es tracta d'odes sàfiques i de decasíl·labs lliures, i tampoc els hexàmetres dels *Himnes homèrics* no delaten un mestratge carduccià. Finalment, una comparació entre *La vaca cega* (signada el 1893) i *Il bove*, dues mostres —cal recordar— de les desenes de composicions sobre vaques i bous que ens va llegar la literatura d'aquella època, tot i que ha empès algú a establir filiacions en base —per exemple— a la plasticitat del quadre,<sup>2</sup> no aporta proves definitives

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 296n.

<sup>2</sup> Explicava Francesc Pujols: «*La vaca cega*, a ell [a Maragall] no li acabava de plaure perquè li semblava massa elaborat, mancat d'emoció autèntica i excessivament plàstic (*Topa de morro amb l'esmolada pica / i recula afrontada, però torna...*). Potser li trobava una reminiscència del famós *Il bove*, de Carducci. O potser les arts plàstiques no li deien gran cosa. El cert és que els quadres que tenia a casa eren freds i “pompiers”. Amb la poesia i la música satisfia el seu

d'intertextualitat. En principi, són dos poemes ben diferents: la condició plàcida d'un bou emblemàtic *versus* la condició tràgica d'una vaca individual; ara bé, s'ha de dir que en el ritme pausat, en la solemnitat i en la serenitat (la *gravitas*) és innegable que ambdós animals s'assemblen, gairebé com si Maragall hagués volgut veure aquests valors no en «el ferm posat»<sup>1</sup> que tenia abans la vaca i que té el bou carduccià, el qual fa l'acció de mirar almenys tres vegades al llarg del sonet (3-4, 7-8, 12-14), sinó en la inseguretat i en la feblesa d'una vaca que no hi veu. Seria, en aquesta perspectiva, un altre atemptat contra la força del lleó que l'article necrològic considerava poèticament impura.

Com a corol·lari d'aquest capítol maragallià, direm que *Damunt la tomba d'en Carducci* va tenir una segona vida, l'any 1935, en un article de J.M. Miquel i Vergés. Se celebrava, aquell any, el centenari del naixement del poeta italià, en un moment en què la seva presència dins el cànon de lectures i models havia minvat moltíssim, quedant relegada a un passat que encara era, però, prou recent per a desvetllar alguns recordatoris a la premsa. «El Poble Català» ja no existia: la traducció del vuitè sonet de *Ça ira* que hi havia publicat Zanné va ser recuperada, aquest cop, per «La Revista».<sup>2</sup> Sí que existia «La Publicidad», ara «La Publicitat», un altre mitjà que havia donat gran projecció a Carducci a l'època del Nobel i de la seva mort, i que també ara fou el que posà més esment en la commemoració. La secció de notícies *Panorama universal de les lletres* es féu ressò, el dia 25 d'abril, de la sortida al carrer dels primers volums de l'edició nacional de les obres completes carduccianes, i traduí, el 7 d'agost, un fragment d'una conferència pronunciada a Bolonya pel crític Ugo Ojetti, el qual subratllava l'esforç evolutiu de l'obra del mestre bolonyès, la qual partint d'un cert simplisme va arribar a una alta maduresa tant d'estil i de mètrica com de pensament històric, crític i filosòfic, tot un exemple enfront de l'anèmia intel·lectual i lingüística que —segons el crític— s'havien imposat posteriorment.<sup>3</sup> Joan de Garganta, al primer lliurament de la sèrie d'articles *Heine a Catalunya*, del dia 6 d'agost, tot repassant la recepció de Heine a diversos països europeus, s'aturà breument en Carducci i fins i tot en transcriví la darrera estrofa d'*A un heiniano d'Italia (Giambi ed epodi)*. La principal contribució, però, va ser la de Josep Maria Miquel i Vergés (1903-1964), un article sencer publicat el dia 28 de juliol (Carducci havia nascut el 27) amb el títol *Un aspecte de la personalitat de Carducci*, i aquest aspecte era justament el «do de saber recordar bé» la joventut perduda que feia palès l'*Idillio maremmano*.<sup>4</sup> Miquel i Vergés no solament transcriu —com ell mateix declara— un parell de fragments de la pseudotraducció de Maragall, sinó que, de fet, no fa sinó reprendre i desenvolupar les tesis de *Damunt la tomba d'en Carducci*, complagut de trobar no tant un instant de feblesa com de nostàlgia en el «poeta ferreny». No infravalora el Carducci patriòtic, combatiu i satànic, que creu que és el que perdurarà; simplement li contraposa l'enyorança d'un amor de joventut per a certificar la universalitat i l'omnipresència d'aquest sentiment en tot tipus de poetes, inclosos els menys romàntics. Divaga entorn del sentiment, fet i fet, més no pas entorn de Carducci, i les poques aportacions que fa de collita pròpia sobre l'escriptor italià són confuses i de vegades contraproductes. Enllaça l'*Idillio maremmano*, en primer lloc, amb el dolor amorós del sonet XIII del llibre primer de *Juvenilia*, una imitació petrarquesca absolutament convencional; en segon lloc, amb la producció elegíaca inspirada per la mort del fill i del germà, que semblaria —si féssim cas del redactat de l'article— el tema únic de *Levia gravia* i *Nuove poesie*; i, en tercer lloc, amb el dolor provocat per derrotes militars com les de Custoza i Lissa (*Nel vigesimo anniversario dell'VIII Agosto MDCCCXLVIII*, de *Giambi ed epodi*). Una correcta imbricació entre les elegies i l'*Idillio* hauria pogut dur el crític a aprofundir en un Carducci intimista que no sols no ha estat eclipsat per l'heroic o l'antiromàntic, sinó que ha anat guanyant adeptes del 1935 ençà, però l'article té tot l'aspecte d'un treball preparat apressadament per a complir amb el compromís de l'aniversari, reciclant el text maragallià i integrant-hi informació recollida amb imprecisió i sense organicitat. Si en principi els homenatges

---

afany infinit de bellesa» (Artur Bladé i Desumvila, *Francesc Pujols per ell mateix*, Barcelona, Pòrtic, 1967, p. 125).

<sup>1</sup> Vers 8 (*Obres completes*, citat, vol. I, p. 93).

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 200.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 200.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 198-199.

de «La Publicidad» contradirien la davallada del carduccianisme al llarg dels anys vint i trenta, una lectura atenta no fa emergir, d'aquests textos, una revitalització veritable.

### 3.12. EDUARD MARQUINA

#### 3.12.1. El poeta civil: traduccions

«La Publicidad» va dedicar-li a Carducci, senceres, les dues primeres pàgines del número del 24 de febrer del 1907. Va ser, conjuntament amb «El Poble Català», el mitjà de comunicació barceloní que més el va homenatjar amb motiu de la seva mort, i ho va fer, encara més que «El Poble Català», celebrant el poeta civil. L'editorial<sup>1</sup> entona un panegíric d'alta eloqüència en què el Carducci poeta no és mai desvinculat del Carducci ciutadà o heroi èpic, en què la bellesa és flanquejada per la virtut, la justícia, la llibertat, l'ideal, la força, la lluita, i val en tant que suport d'aquests principis, dels quals no es concreten gaire els continguts. Carducci ha estat la veu, més que ningú altre, de la Itàlia lliure i moderna, superadora d'una tradició reaccionària que queda personificada fonamentalment en el Vaticà. L'autor de l'article, anònim, esmenta les *Odi barbare* i *Juvenilia*, però en realitat té presents sobretot els *Giambi ed epodi*, i més concretament aquells poemes dels *Giambi ed epodi* dedicats als patriotes del Risorgimento morts en la guerra que tancà la unitat italiana amb la conquesta de Roma, uns poemes en què el Vaticà és blanc de la ira del lleó bolonyès per partida doble, en tant que representant de l'estament clerical i dels enemics de la pàtria. L'articulista tradueix el vers 169 de *Per Eduardo Corazzini*, «Te pontefice fosco del mistero», i el 152 de *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*: «un'onta senza nome». Se'n va, doncs, a l'estrofa final, la més virulenta, de dos d'aquells poemes, tots dos escrits el 1868 sobre esdeveniments del 1867: la mort de Corazzini a conseqüència de les ferides rebudes en batalla i l'execució de Monti i de Tognetti. La tria del vers, però, es decanta, respecte a la doble ira carducciana, pel cantó anticlerical, precisament perquè l'Església és considerada pel redactor del diari l'exemple més clar i internacional de les forces atàviques i immobilistes que oprimeixen els pobles arreu de la terra. No entra en detalls sobre la independència i la unificació italiana, ni afronta tampoc la qüestió del republicanisme i la monarquia. Cap referència —aquí ni tan sols genèrica— a les lluites literàries, a la mètrica clàssica o als registres menys civils del poeta. L'«amor» va de bracet amb la «llibertat» i n'és una conseqüència, i els versos de marbre i de bronze són alabats en termes tan poc específics que amb prou feines s'hi endevina una particular cura de la forma. Una breu professió de classicisme queda també diluïda en una cita més llarga que s'obre amb l'ideari polític i es clou amb el mot «fuerza».

En tres breus paràgrafs, sota el títol *Elvira Carducci*, la redacció expressa, en un altre punt d'aquesta primera pàgina, el condol a la vídua del poeta. Hi és glossat el paper de suport permanent al marit que ella ha jugat des de l'ombra, amb un masclisme fins i tot excessiu per a l'època i des d'una perspectiva que no varia respecte a la de l'editorial: gairebé és qualificada de repòs del guerrer, de companya en qui ell trobava «cariño devoto y alientos nuevos para la lucha».<sup>2</sup>

Les dues pàgines carduccianes són il·lustrades no sols amb tres fotografies (una del poeta de cos sencer, vestit de carrer, amb abric, barret i bastó; una altra de l'exterior de casa seva, i una tercera de la seva muller), sinó també amb la reproducció de l'autògraf del sonet *A Scandiano*, de *Rime e ritmi*, que, per a qui tingués la paciència d'esforçar la vista o de llegir amb lupa, transmetia, arran d'una visita del 'jo' a la terra de Boiardo, la nostàlgia dels temps èpics enfront de l'actual «età malata».

Pel que fa a les col·laboracions signades, la pàgina conté cinc traduccions, totes de textos de les *Odi barbare*: les de *Su Monte Mario* i *Miramar* d'Unamuno, ben conegudes i estudiades d'ençà que aquell mateix any van ser publicades al volum *Poesías*,<sup>3</sup> i tres d'Eduard Marquina

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 105-106.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 106.

<sup>3</sup> *Poesías*, Madrid, Librerías de Fernando Fe y Victoriano Suárez, 1907; després dins Id., *Obras completas*, a cura de Manuel García Blanco, vol. XIII; també consultables dins Id., *Poesías*, edició a cura de Manuel Alvar, Barcelona,

(Barcelona 1879-Nova York 1946) que, en canvi, no ens consta que fossin incloses en cap recull: *Preludio*, *En el aniversario de la fundación de Roma* i *Figurinas viejas*. A banda de les traduccions, Marquina escriu per a l'ocasió una llarga oda *En la muerte de Carducci*, aquesta sí consultable a les *Obras completas*,<sup>1</sup> i de Diego Ruiz és anticipat un capítol, *Sátana el grande*, del llibre «en prensa» *Nieto de Carducci*, que veuria la llum aquest mateix 1907. Totes contribucions que mostren un Carducci lluitador o, si més no, greu i ple d'aplom. Del llibre de Diego Ruiz ja n'hem parlat més amunt, i aquest capítol que aquí es publica, tot i que fa alguna referència a un Carducci «adorable en el hogar», es concentra sobretot en l'home públic que es passeja pels carrers de la ciutat amb la presència imponent del jutge que diu les veritats sense por i s'enfronta als seus enemics amb una superioritat moral impertorbable: en concret, hi és recreat l'escàndol que van aixecar entre els seus seguidors els versos a la reina.<sup>2</sup> Les odes traduïdes per Unamuno no són estrictament civils, però encara són més lluny del Carducci primaveral o idíl·lic: totes dues plantegen la terribilitat d'un destí, l'una el d'un Maximilià sobre el qual s'abaten totes les venjances de les cultures precolombines i l'altra el de l'ésser humà en general, abocat a la mort com a individu i com a espècie. Representen el Carducci més fosc, més fantasmagòric o més pessimista, que insisteix en la certesa de la fatalitat per evitar de plànyer-se'n, per abraçar-la en tota la seva grandesa històrica. Marquina, per la seva banda, tria un dels textos més emblemàtics de l'alta oratòria patriòtica i classicista carducciana, *Nell'annuale della fondazione d'Italia*, en què el poeta saluda unes ruïnes del Foro que perviuen en tot allò que han llegat al món civilitzat i que reviu ara en una Itàlia lliure i promotora de llibertat, que avança cap a un destí de glòria. Li anteposa el *Preludio*, defensa d'una poesia tensa i vibrant contra els que en practiquen una de fàcil i voluble, i com a colofó tradueix *Figurine vecchie*, en què el 'jo' fa un exercici d'introspecció i fins i tot en el sentiment amorós s'hi reconeix un instint irat i combatiu.

Resumint: si la *Plana Literària* d'«El Poble Català», el dia que va homenatjar Carducci, era rica de contrapunts i obria el ventall a registres relativament variats, amb mostres representatives d'una part important del conjunt de la poesia carducciana,<sup>3</sup> «La Publicidad» va exhibir un Carducci més homogeni, menys real però més coherent en si mateix i amb el retrat que d'ell s'havia fet l'imaginari cultural europeu. De fet, fins i tot una part d'aquell retrat era força negligida: la del Carducci bàrbar, el de les innovacions mètriques i el classicisme formal. Absent del tot del text de Diego Ruiz i gairebé del tot de l'editorial i del poema *En la muerte de Carducci* de Marquina, només es deixava sentir, d'una manera explícita, al *Preludio*. Formalment, a totes cinc traduccions, en tant que totes cinc eren odes bàrbares, i certament en totes va ser adoptat un sistema sil·labicoaccentual, sense rimes, no sempre coincident —però— amb el del model. Unamuno traduïa dues sàfiques, Marquina una sàfica (*Preludio*) i dues alcaïques. L'esquema saficoadònic va ser reproduït amb fidelitat per tots dos traductors, sense altres variacions que uns quants (pocs) hendecasíl·labs que no poden considerar-se sàfics, perquè accentuen la tercera síl·laba. No cal dir que la tradició que tenia al seu darrere aquesta estrofa en la literatura castellana pràcticament n'imposava l'ús. Ben poca tradició tenia, en canvi, l'alcaïca; per això aquí Marquina es va sentir menys coartat i va optar per un esquema molt diferent de l'original: quartets d'hendecasíl·labs dactílics, és a dir, amb accents de quarta i de setena, acabats en mot pla a *Figurinas viejas* i indistintament en mot esdrúixol o pla a *En el aniversario de la fundación de Roma*. Va ser una solució, en part, de conveniència: els decasíl·labs bimembres inicials de l'estrofa alcaïca carducciana, si prescindim de la cesura, són, és clar, hendecasíl·labs amb accent de quarta, i molts, en efecte, accentuen la segona síl·laba del segon hemistiqui, és a dir, la que seria la setena si el comptéssim com un hendecasíl·lab. Marquina va alliberar-se, doncs, de la cesura i de l'obligació de fer sistemàticament final esdrúixol als dos primers versos de l'estrofa i final pla als dos darrers, i va guanyar dues síl·labes al tercer vers i una al quart. En contrapartida, va convertir en obligatori aquell accent de setena que sovintejava als versos inicials i va fixar l'accentuació del quart vers, dos punts en què

---

Editorial Labor, 1975, pp. 318-319 i pp. 334-337.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 107-109.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 180-181, i Corpus Documental, pp. 74-75.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 293.

Carducci no regularitzava. El resultat, no cal dir-ho, és hiperrítmic, massa «balzante»: els dos canvis de mesura sil·làbica i d'esquema accentual que fa l'alcaica —en Carducci i en Horaci— s'abandonen a favor d'una uniformitat absoluta. Si algú es pensava que la mètrica bàrbara consistia en un martelleig constant, sempre idèntic, en aquestes dues traduccions hi va trobar la millor confirmació. El lector es va trobar al davant tres sàfiques, que no eren cap sorpresa per a ell, i una novetat banalitzada, desvirtuada. Es pot discutir si Carducci martelleja o no, però mai no va fer quartets o tirades monoaccentuals com els que fa Marquina, ni amb aquest esquema ni amb cap altre.

Per acabar-ho d'empitjorar, el poeta barceloní, molt correcte mètricament a les quatre estrofes de *Preludio* (un sol hendecasil·lab no sàfic, el vers 7) i a les tres de *Figurinas viejas*, es permet, a les dotze de *Nell'annuale della fondazione di Roma*, no sols alguna irregularitat accentual (alguns accents de tercera o de sisena) o sil·làbica (v. 47) més o menys comprensibles, sinó una arbitrarietat absoluta a l'hora de fer o no fer les sinalefes. Tot i triar odes bàrbares i traduir-les mètricament, Marquina en bona mesura va acabar coroborant, al capdavant, l'escassa atenció per la cura formal que traspuava tot l'homenatge que «La Publicidad» retia a un poeta en el qual altres receptors veien un veritable parnassià.

La tendència a facilitar un Carducci digerit no s'atura, però, en la mètrica. Al *Preludio*<sup>1</sup> de Marquina l'«evia», llatinisme per a 'bacant', es converteix en «ninfa»; i desapareix del tot «su 'l nevoso Edone», a favor d'una amplificació de «torcesi»: «tuécese y ruge de dolor». Apareix, per partida doble, un dels termes clau de l'editorial del diari: «lucha», traduint «repugna» (8), i «al luchar», afegit propiciat per la solució sintètica «suelos» («effuse in lunga onda», 15). El «repugna», en realitat, a més de «lucha», genera l'adjectiu «arisca» que, al vers cinquè, tradueix «balzante», un «balzante» que al seu torn baixa al setè vers, empobrit en un molt prosaic «dando saltos», introduït aquí a costa del sintagma «a volo», que servia per a donar sentit a l'«ala»: en Carducci els versos 5-6 mostren una estrofa balladora, els versos 7-8 una estrofa voladora, mentre que en Marquina la doble condició es fa menys nítida, i l'ala queda únicament vinculada al salt. Entren en escena, doncs, conceptes generals («lucha», «luchar») i adjectius de caràcter («arisca») ben tipificats en el retrat del Carducci més estàndard, i funcionals a una intensificació global de la baralla. El «nevoso Edone», les «effuse in lunga onda [...] chiome», en un cert sentit també el vol de l'ala, són ingredients definidors de la bellesa que comporta la violència: la nota cromàtica, el moviment aeri. No ho són ni «ruge de dolor», ni el «salvaje» que tradueix «silvano» al vers anterior (9), ni «al luchar». Podem considerar que la nota cromàtica passa al vers 12: «blancas», que substitueix «compressi»; però, si hi va haver realment una intenció compensatòria, la solució no va ser gens encertada, d'una banda perquè l'adjectiu cromàtic complementa unes «flores» («vezzi») que repeteixen molt cacofònicament el «florecido» («fiorente») del vers 11; de l'altra, perquè «compressi» és l'únic ingredient de violència d'aquests dos versos i un dels termes que més expliciten el sentit de tota l'al·legoria metapoètica. Es produeix, doncs, en conjunt, un augment de la violència en detriment de la bellesa, però també una pèrdua de moments concrets de tensió, d'equilibri molt acuradament aconseguit entre l'una i l'altra, gràcies als quals un gest, un moviment, una reacció podien ser alhora aspres i dolços.

Marquina transmet el gust per un poesia vibrant, àgil, desvetllada, viril, lluitadora, però no pas tensa o comprimida. Certament, ha de ser —diu el vers 6— rítmica, però difícilment s'entendrà que s'autoimposa unes regles molt estrictes, de la mateixa manera que potser costarà d'entendre que lluita realment amb si mateixa, amb l'estretor d'uns límits estructurals, d'un ordre mètric i estilístic invulnerable. No sols «strette» és molt més clar que «abrazo» (9), sinó que ja no contrasta amb els «consueti amplessi» de la primera estrofa, substituïts per «lecho hundido» (3). És un ordre nou el que s'autoimposa Carducci, però més rigorós, i per això més productor de bellesa. La vella poesia tenia no pas el pit ferm, sinó «flosci fianchi»: contra «compressi», que mostra una bellesa destil·lada, sòlida, el terme «flosci» implica inconsistència, deixadesa, falta de tensió interna, alhora que decrepitud o vici. En Marquina, en canvi, el vici sembla que el practiquin l'«amador salvaje» i la nimfa que «ruge de dolor», com si no hi hagués límit per a l'agressivitat, mentre que en Carducci

---

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 293.

l'agressivitat buscava el límit. L'adjectiu «flosci» és traduït per «torpe», que és el contrari d' 'àgil', per tant, Marquina redueix la contraposició entre «l'usata poesia» i la nova estrofa al moviment: «la usada poesia» és «torpe, y quieta», no vibra, es colga al llit i dorm; l'altra és «vigilante», balla i salta. Immobilitat i peresa contra dinamisme i agilitat. No és pas que Carducci això no ho digui, però diu altres coses, i elabora una al·legoria que va més enllà de les dues primeres estrofes, abraçant tot el poema en un teixit de contraposicions molt més ric, aplicació de la mateixa poètica que està enunciant i que pretén que els components del text assolixin el màxim grau d'interrelació possible. Marquina ni en l'enunciat ni en l'aplicació no demostra el mateix interès per aquest tipus de poètica. Dit d'una altra manera: som davant la traducció d'una metapoesia classicista feta per un poeta amb poc sentit del classicisme. En comptes de «saltan compressi» diu, de fet, «saltan fuera», i si li interessa més la lluita en si mateixa que no el sentit al·legòric de la lluita és, segurament, perquè la vol llegir en termes més de lluita externa que no pas de lluita interna, guiat per l'objectiu de celebrar un amor salvatge, propi d'un paradís primitiu, o bé de celebrar un paradís assolit després d'una reacció de revolta i d'alliberament, la mateixa que ell auspiciava a les seves *Odes* revolucionàries. El rugit de la nimfa-lleó o és de plaer i per això produeix flors, o és el signe de la rebel·lió que dona com a fruit les flors. Sobretot en aquest segon sentit, un «saltan compressi», que seria com dir 'salten oprimits', resultaria contradictori o contraproductiu; «saltan fuera» voldria dir, simplement, que s'alliberen, significat més endavant reforçat per «suelos, al luchar» («effuse in lunga onda le chiome», 15). També des d'aquest punt de vista, el 'jo' que ataca l'estrofa seria no tant el poeta com qualsevol que posés a prova l'esperit de revolta del poeta, és a dir, que posés a prova el poeta civil.

La baralla torna a ser l'eix d'una al·legoria a la tercera de les odes que tradueix Marquina, *Figurine vecchie*.<sup>1</sup> El poeta avisa Làlage del seu temperament rebel i irascible: fins i tot l'amor és, en ell, com un nen indomable i hostil que val més deixar dormir, perquè un cop despert farà malifetes, anirà a empipar els altres nens o s'esbatussarà amb ells. Aquí l'al·legoria és menys complexa i la violència s'aboca a l'exterior: Carducci no parla sinó de la seva propensió a polemitzar o a discutir amb tothom. Segurament és per això que Marquina respecta amb més fidelitat el mecanisme i fins i tot el desenvolupa pel seu compte. Crea, en efecte, un marc d'actuació per a les baralles, situant la primera al carrer i la darrera en una cambra: «proterva rissa» / «riña de calle» (2); «rompendo» / «entra y estorba» (11). A la primera el nen és adjectivat, al text original, «mal domito»; a la traducció «vencido» (2), però això no rebaixa el seu instint violent, perquè implica que, dormint, el nen de Marquina nodreix somnis de revenja. Si passem als versos sobre els altres nens (7-8), suposem que «se sueltan» vol fer de contrapunt al sintagma «cerrando los puños» de la primera estrofa (es perd, en canvi, l'antítesi entre «rannuolati» i «sole») i que «los amorcillos», equivalent de «sus buenos amigos», vol fer emergir sentit al·legòric: si el nen dolent és l'amor en mi, els nens bons simbolitzen l'amor en els altres. Marquina fa servir un mot, però, que en si mateix ja té un valor físic i al·legòric, de manera que en realitat complica excessivament el mecanisme, una complicació que acaba repercutint en la mateixa sintaxi: se li acudeixen aquests «amorcillos» i el «se sueltan», que troba encertats per les interrelacions que creen en el teixit al·legòric general, però la frase amb què els enllaça és tan forçada que pràcticament no es pot entendre.

El verb «se sueltan» traduiria l'«erran» italià. La contraposició amb «le pugna / serrate» pot ser que hi sigui, al text carduccià; hi és més clara, certament, en el verb —estrafolari sense una sintaxi adient— de Marquina. L'un i l'altre verb tenen, tanmateix, connotacions força diferents. El «se sueltan» torna a remetre'ns a l'àmbit de l'alliberament, un alliberar-se aquí de rancúnies i mala sang, però que també es mou, com al *Preludio* segons Marquina, de l'interior cap a l'exterior. «Erran», en canvi, ve de la tradició idíl·lica petrarquesca: vagareig plàcid en l'espai. I en efecte, també en aquesta altra versió és el contrapunt idíl·lic o hedonista el que en general és sacrificat: la incorporació de «los amorcillos», inexistents al text carduccià, es fa a costa de l'adjectiu «roseo» del mes de maig (7-8); «sus buenos amigos» estableix una contraposició entre un nen dolent i uns nens bons que, en canvi, a l'original eren «felici pargoli» (8), i més avall desapareix «lieti» (11).

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 330.

L'àmbit dels altres nens es fa menys agradable i més moral, o perd terreny respecte a l'actuació violenta del nen protagonista. I en termes morals és rellegit, al primer vers del poema, el «da la madre battuto pargolo»: «al castigo de madre severa». Remarquem també que el verb «invidia» del sisè vers s'afluixa en «cura», però és precedit d'un adverb negatiu («non [...] invidia», «no cura»), per tant, a l'original no servia, com sí que serveixen els termes introduïts per Marquina, per a disculpar o exhibir una provocadora dolenteria.

Una solució estranya, en aquestes *Figurinas viejas*, és l'adjectiu «curiosa» en substitució de «candida», al vers cinquè. Vol dir neta, polida, o bé que sent curiositat? És un d'aquells punts, com la frase dels versos 7-8, en què Marquina devia tenir clar el que volia dir però no ho va saber formular amb la mateixa claredat. No és fàcil interpretar l'adjectiu italià (els exegetes diuen «splendente»);<sup>1</sup> tanmateix, la solució adoptada, com altres de les que hem comentat fins aquí («riña de calle», «sus buenos amigos»), no ajuda a mantenir el registre alt carduccià. Si s'agafa —és l'opció més probable— en el sentit de curiositat, sonarà com una pueril recriminació: un cop més, l'estètica deixaria pas a l'ètica, i Làlage no quedaria del tot *au-dessus de la mêlée*. Cap dels protagonistes no es deslliuraria d'un cert grau, més alt o més baix, de responsabilitat moral.

*En el aniversario de la fundación de Roma*<sup>2</sup> sacrifica, en la mateixa línia de les altres dues traduccions, lèxic material i sensorial a favor de lèxic abstracte: «dal solco» / «a los conjuros» (3), «riguardante» / «dueña» (4), «rumore [...] gloria» / «fama y honor» (14), «fredda tenebra» / «tinieblas de muerte» (18). Sovint, si l'element sensorial pot tenir un significat simbòlic, Marquina opta per interpretar-lo. Més equilibri trobem en els afegitons, nombrosos per les síl·labes que la mètrica adoptada suma a l'alcaica de Carducci, síl·labes que donen més marge de maniobra però també imposen la incorporació d'ingredients absolutament nous: «lentas» (10), «del carro» (12), «negras» (20), «filiales» (31), «altas» i «entradas de» (36), «implacables» (39), «amplio» (46). En tres ocasions Roma és interpel·lada com «alma Roma» (8, 16, 24), el vell *topos* que Carducci no utilitza en aquesta oda<sup>3</sup> i que substitueix, respectivament, «te», «ancora», «santa», en el segon cas introduint un joc de paraules no gaire encertat amb «romano». En dues ocasions el traductor introdueix «gloriosa», per a «sublime, massima» (6) i per a una de les dues recurrències de «dea Roma» (17), abusant d'un lexema («gloria») en aquest cas ja molt repetit per Carducci, als versos 14, 28 i per partida tripla al 47, i esquivat per Marquina només al vers 14. També dins d'una sola estrofa és practicada la repetició fàcil: «triumfos [...] triunfo [...] triunfador» (41-43). A l'estrofa inicial, en canvi, la transformació del doble pronom de segona persona tònic en un de sol àton afebleix la sintaxi de tot el període, que encara es fa més abstrusa amb el desplaçament de l'infinitiu al quart vers, fent encavalcament: una sinuositat tan laberíntica fins i tot en Carducci seria difícil de trobar. Solucions lèxiques com «cubierto» («redimito», 1), «has llenado» («improntasti», 28) o «atando» («attorcenti», 39) acaben de corroborar, en definitiva, un esforç estilístic reduït per a un treball en conjunt fidel, mancat —tot i el fals amic «salen» del vers 9— de desvirtuacions rellevants.

A nivell macrotextual, la primera repetició que introdueix Marquina és «la larga cadena» que al cinquè vers substitueix «tanta forza», perquè el mot «cadena» reapareixerà, al plural, traduint aquí sí un «catene» italià, al vers 39. En «forza di secolì» els comentaristes hi llegeixen la fórmula llatina «saecolorum vis» i en donen una interpretació positiva o ambigua: segles d'esdeveniments gloriosos o d'esdeveniments de tot tipus.<sup>4</sup> En qualsevol cas, Carducci estableix una continuïtat en el temps: ara com en el moment de la seva fundació, ara després de tant de temps i de tants esdeveniments, el mes d'abril continua il·luminant Roma. I es pot entendre també així la segona estrofa de Marquina: «cadena» voldria dir simplement 'sèrie' i «de nuevo», incorporat al vers sisè en detriment d'un dels dos adjectius finals, voldria dir 'com cada any'. També es pot entendre, però, «cadena», com al vers 39, en un sentit d'esclavatge: per tant, hi hauria hagut una discontinuïtat, tota

<sup>1</sup> Marina Salvini, *op. cit.*, p. 502.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 305-306.

<sup>3</sup> Només al vers 22 d'*A Giulio Perticari (Appendice)*. El llatinisme «alma» Carducci acostuma a aplicar-lo a deesses: en l'himne *A Satana* llegim «alma Cipride» (75), i, en diversos punts del recull *Juvenilia*, «alma Venere» (*A Febo Apolline*, 13), «Alma Dïana» (*Alla B. Diana Giuntini*, 20), però també «Alma Italia novella» (*Dante*, 80).

<sup>4</sup> Manara Valgimigli, *op. cit.*, 20; Marina Salvini, *op. cit.*, p. 449.



una sèrie de segles en què l'abril no hauria lluit per a Roma, i ara, amb la Itàlia redempta, «de nuevo» tornaria a lluir. No és que Marquina potenciï, aquest cop, el tema de la llibertat: tradueix «liberatrice» al vers 35, però ni «libere genti» al 29-30 ni «franche le genti» al 44, a les dues estrofes —la vuitena i l'onzena— que més s'allunyen del text italià. Sí que li interessa el tema de la unitat, perquè és contraposada a la divisió («la que ayer dividida», 29) i reforçada amb un segon complement: «nome uno» s'allarga en «una en el nombre y los hechos» (30), a costa del «ritorna» sacrificat —en perjudici també aquí de la claredat sintàctica— al vers següent. El «nombre y los hechos», la «fama y honor» del vers 14, tenyeixen de color cavalleresc aquesta èpica classicista, tot desviant l'atenció dels beneficiaris («le genti») i dels enemics cap als actors i cap als fets. A l'onzena estrofa no són traduïts ni «l'età nera», ni «l'età barbara», ni els «mostri». Només «nera» era anticipat al vers 20, al costat precisament de «barbaries» («barbarie»), que ara, però, ja no es repetirà com es repetia en Carducci. El que es repeteix a l'onzena estrofa és el fet, «triumfo», i el qui el fa, «triumfador», mentre que els tres elements sobre els quals es triomfa queden reduïts a «mentiras». Ja al vers 20 el plural «negras barbaries» començava a desdibuixar, en efecte, la identitat de l'obscurantisme medievalitzant, *bestia nera* de Carducci, ara transformat en un enemic més imprecís: «barbaries» pot entendre's en el sentit carduccià o en el sentit que té en el castellà d'ús, encara més si és precedit d'unes «tinieblas de muerte» (18); «mentiras» poden ser les de l'«età barbara», però també les del poder polític establert, per exemple.

No és cap casualitat, d'altra banda, que Marquina prengui la iniciativa a la penúltima estrofa, justament aquella en què entra en acció el temps futur. Ja hem vist com a l'*incipit* tendia a trencar la continuïtat històrica per a celebrar la nova època. Més endavant, al vers 29 traduïa «Ecco» amb un «Mírala» imperatiu, i continuava conjugant a l'imperatiu l'estrofa següent, atorgant aquest mode a un «porgi» més fàcil d'interpretar com un indicatiu i, tot seguit, al gerundi «additando», personalitzat en «muestra» (35). I ara aquí, a l'estrofa onzena, davant la utopia de futur, que ell enuncia no amb un futur pròpiament dit, sinó amb un «ha de hacer» que no deixa d'arrossegar el sema d'obligació, el que vol deixar clar és que la lluita serà «suprema» i que servirà per a implantar la justícia «definitiva» («serena» en Carducci) no a Itàlia, o entre unes «genti» indefinides, sinó «en la tierra». Si l'*incipit* desplaçava lleugerament l'atenció de la pervivència de Roma cap a la nova Itàlia, ara a aquesta nova Itàlia se li encomana la tasca de fer un món nou. Més que les continuïtats amb el passat, a Marquina li interessien els trencaments que portin a un estadi definitiu; més que els alliberaments nacionals, la revolució social a escala planetària. Al vers 37 tradueix «nuovi» com «modernos», i modernitat per a ell vol dir, en aquesta època, revolució. Gairebé emblemàtic, en aquest sentit, el verb «agita», tan distant del «piega» original, al vers 11: el que hauria de fer el triomf no és dirigir, fer girar els cavalls, sinó agitar-los.

Pot semblar contradictori que, com hem dit, aquest revolucionari s'aturi poc en els beneficiaris de la seva revolució, i podríem especular sobre fins a quin punt l'interès més pels fets —per la revolució en si— que per les persones no anticipa la seva posterior adhesió a insurreccions d'extrema dreta. Tal com en aquell moment va observar la crítica, la utopia dels primers llibres poètics de Marquina dibuixa una mena de paradís primitiu, i el que és indiscutible és, en la seva traducció de *Nell'annuale...*, una tendència a allunyar-se d'allò que en Carducci és una empresa civilitzadora per a anar precisament cap al primitivisme. Crucial, en aquesta direcció, no sols la supressió de l'«età barbara» (42), sinó també de les «genti», víctimes —ja ho hem vist— de la reformulació general de les estrofes vuitena i onzena (30, 44), però també reemplaçades —reemplaçada, perquè aquí és «gente»— al segon quartet per «raza» (8), en un context en el qual Marquina tradueix més literalment, i en el qual —mètricament— res no li impedia de traduir «gente». Els mots «tierra» i «raza» tenen, no cal dir-ho, una dimensió física i fisiològica que no té el més civil «genti». El llatinitisme «alma» pot equivaldre a «gloriosa», però el primer sentit és nutricia, 'que alimenta', i, si de cas, fèrtil, rica, pròspera. També a aquesta òrbita pertany «bebiéndote», que tradueix «affisa» al vers 32. A la de «raza» assimilaríem, en canvi, l'afegitó «filiales» del vers 31. No és veritat, doncs, que Marquina vagi sempre de l'àmbit material a l'abstracte; de vegades, recull un abstracte carduccià mitjançant un terme més material que per extensió té el sentit del mot italià però que li afegeix, inevitablement, un sentit primer, i el cas és que tant aquests sentits primers com

les altres solucions, les que són més abstractes que les carduccianes, apunten cap a una dinàmica més bíblica o prehistòrica que no pas clàssica. En la percepció de l'entorn i en la posició respecte a l'entorn, Carducci és concret, material, elemental en un sentit atemporal i empíric, sempre amb un cert rerefons hedonista. Marquina ho és en un sentit fisiològic i social, per no dir tribal, en tant que té més tirada cap a la qüestió tròfica, cap a les relacions familiars i racials, d'esclavatge i de possessió, fins i tot cap als ritus màgics. Les cadenes lliguen «implacables», subratlla el barceloní a l'antepenúltima estrofa (39), i lliguen no braços sinó «espaldas» (40), més suggeridores del jou del treball. Només que ens fixem en l'estrofa inicial, al vers quart Roma, en Carducci, mira —com el 'bove'— les planes, en Marquina n'és la «dueña», i al tercer el «solco», és a dir, el perímetre que excavà Ròmul per a la nova ciutat, esdevé «conjuros», cosa que converteix la fundació de Roma en obra més dels déus que no pas dels homes.

### 3.12.2. El poeta civil: poemes i articles

Eduard Marquina va rebre la notícia de la mort de Carducci quan preparava un viatge a Itàlia en què tenia previst anar a conèixer-lo. Així ens ho explica en una nota al poema que escrigué, el mateix mes de febrer del 1907, com a homenatge a l'escriptor: *En la muerte de Carducci*, vint-i-tres quartets d'hendecasil·labs sàfics blancs, organitzats en cinc seccions que contenen de tres a sis quartets cadascuna.<sup>1</sup> La mètrica triada ja és en si mateixa un homenatge, per bé que només en una ocasió la fa servir Carducci, a l'oda bàrbara *Da Desenzano*, escrita en quartets del que vindrien a ser trímetres iàmbics (els *Giambi ed epodi* eren tots rimats):

Gino, che fai sotto i felsinei portici?  
mediti come il gentil fior de l'Ellade  
d'Omero al canto e a lo scalpel di Fidia  
lieto sorgesse nel mattin de i popoli?

L'única diferència rellevant és el final de vers, esdrúixol en *Da Desenzano*, pla amb tres excepcions esdrúixoles (I, 6; IV, 3; V, 12) a l'oda *En la muerte de Carducci*. Dels accents iàmbics tots dos poetes respecten especialment el de quarta i el de vuitena, que deixen de fer en molt comptades ocasions (IV, 4). Es tracta, doncs, d'un esforç mètric relatiu, innegable en l'ordre accentual, però inferior al que hauria comportat la tria —per exemple— d'una alcaica i alleugerit pel sacrifici dels finals proparoxítons.

Mètrica a part, l'esforç es revela menys que relatiu. El poeta convoca el seu fill i la seva muller per anunciar-los la notícia luctuosa: aquesta tarda no es farà l'habitual tertúlia amb els amics i la casa romandrà tancada (secció I). Dóna el condol a la vídua, Itàlia, i es plany d'haver perdut la motivació principal del seu viatge, alhora que lamenta que al seu fill, destinat a heretar el llegat carduccià, els versos del mestre, quan sigui prou gran per a llegir-los, ja no li sonin tan propers com a ell (secció II). No s'acomplirà el desig tan anhelat pel 'jo': que tots tres gaudissin personalment dels gests i de les paraules de Carducci, que li descobrís —a ell concretament— el secret de la seva poesia (secció III). Preveu, ara que el món ha quedat tan devaluat, una època de tristor i d'escassetat, tanmateix nodrida per l'obra carducciana, que la Humanitat no deixarà de perpetuar (secció IV). Encarrega, finalment, a la seva muller que prepari una ofrena floral per a dur-la a la tomba (secció V). Si potser fóra massa cruel afirmar que una bona part dels noranta-dos versos valdrien per a fer el panegíric de qualsevol escriptor o figura il·lustre, és indiscutible que responen, en qualsevol cas, a una assimilació més d'estereotips que no pas de poètica carducciana pròpiament dita. Tant en això, és a dir, en la superficialitat de la recepció, com en el contingut dels estereotips, majoritàriament centrats en la imatge del poeta civil, no som gaire lluny del carduccianisme conceptual que llegíem a tantes planes d'«El Poble Català» i al qual —com veurem— Marquina va fer alguna contribució esporàdica. Certament, l'autor de l'homenatge demostra tenir un mínim

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 107-109.

coneixement del model, tant en la seva opció mètrica com en algunes cites velades, tanmateix escasses, tòpiques i força banalitzades. Enumerariem: «la belleza antigua» (III, 8), el famós sintagma que clou *Nella piazza di San Petronio*, reutilitzat en l'elogi imaginari de Carducci a la muller del 'jo' si haguessin arribat a visitar-lo; la perífrasi «amador de Lálage» (V, 12), nom de la interlocutora del poeta en diverses odes bàrbares;<sup>1</sup> «colinas verdes» (II, 3), més aviat un italianisme que no un carduccianisme;<sup>2</sup> la interpel·lació al fill de l'*incipit* (I, 1-4), a la qual sembla que arribi algun ressò de *Pianto antico*, sense l'eficàcia elegíaca de la concisió, aquí des del primer moment descabdellada en una verbositat retòrica poc substancial, i la interpel·lació a la Itàlia vídua (II, 1, 4), potser deutora de *Scoglio di Quarto*, oda en la qual el país era vidu de Garibaldi: «Italia, Italia, donna de i secoli, / de' vati e de' martiri donna, / inclita vedova dolorosa, / quindi il tuo fido mosse cercandoti / pe' mari» (14-18).

La caracterització de l'homenatjat com un poeta civil comença a la penúltima estrofa de la primera secció: la tertúlia amb els amics, avui anul·lada en senyal de dol, té la finalitat de «discutir de las civiles cosas» i de fer «la diadema de la patria» entorn de Carducci, que n'és l'encarnació (I, 13-16). El que Marquina plora és la mort d'«el hombre, el ciudadano de la Italia» (II, 15-16), i el que hauria volgut per al seu fill és la «unción civil» (III, 4) que hauria rebut del mestre quan aquest li hagués posat la mà sobre el front. Carducci va donar a Itàlia un «manto rojo» (IV, 2) i ha traspassat el llindar de la mort, com a «ciudadano» i com a «poeta», amb Horaci a un costat i Garibaldi a l'altre (V, 7-8). L'estatura del personatge s'articula en imatges com la de la llavor (II, 12), la del riu cabalós (III, 17-20), la del volcà (IV, 1-4), la de l'aliment (IV, 8), i en temes com la seva significació nacional, el seu futur mestratge sobre les noves generacions o la seva entrada en la immortalitat. La tercera estrofa de la quarta secció recorda que va néixer en una Itàlia esclava i ha mort en una Itàlia lliure, que tenia uns orígens humils (afirmació com a mínim inexacta) i ha marxat enmig del gran reconeixement de tot el país (IV, 9-12). No falten tics ben modernistes i ben poc carduccians com una idea òrfica i enigmàtica de la poesia (III, 9-16) i el llenguatge religiós de què es revesteix el culte a la personalitat: «Lugar santo, asilo, / principio y fin de peregrinaciones» (II, 1-2); «yo que hacía de su casa un templo / y un culto pío del soñado viaje» (II, 17-18); «tu mejor templo ya no tiene imagen» (II, 24); «manos pías [...] unción civil» (III, 1-4).

El classicisme rep menys atenció: no és introduït fins a la cita de «la belleza antigua» (III, 8), associat a l'element femení, és a dir, a la muller, mentre que la «unción civil» era reservada al masculí (al fill); i no torna a reprendre's fins a la darrera estrofa de la secció IV: aquell qui ha cantat el fòrum romà i els déus mitològics ve i va cap a la immortalitat (IV, 13-16). Agafa rellevància, però, a les tres estrofes de la darrera secció, amb els noms d'Horaci i de Lálage i amb una ultratomba i una tomba poc contaminades per elements cristians, en les quals el mort i la muller aconsegueixen uns gests marcats, respectivament, per la serenitat majestuosa i per l'esplendor primaveral. Són, sens dubte, les millors estrofes de la composició i les que tenen un aire i un esperit més propis de Carducci, per tal com s'acosten al tractament que rep la mort a la cloenda d'odes com *Egle*, *Congedo* o —sobretot— *Roma*, on és dramatitzada com un traspàs cap a un món d'ombres no gens tètric: les ombres dels esperits magnes. El poeta italià, en aquesta oda, es desitja una mort dolça, que representa com una ala que li frega el front (25-26); no descriu el color del front, però Marquina sí, i val la pena observar que aquesta «frente blanca» que aquí il·lumina la «sombra» de Carducci (V, 6) és precisament, a versos de les *Odi barbabe* desvinculats del tema elegíac, un tret femení: la «marmorea fronte» de la bacant a *Preludio* (14), la «frente limpida» de l'estimada de Dante a *In una chiesa gotica* (26), o la «candida [...] fronte» de la dona que marxa amb el tren a *Alla stazione in una mattina d'autunno* (38-40). És innegable, doncs, que aquestes darreres estrofes estan homenatjant, en efecte, l'«amador de Lálage», la Lálage de les odes primaverals que aquí troba un *alter ego* en la muller de Marquina, la qual «entra en los campos» alhora que Carducci

<sup>1</sup> *Sirmione, Figurine vecchie, Primo vere, Vere novo, Su Monte Mario, Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*. Era, segons la majoria dels exegetes, el nom en clau de Dafne Gargioli; segons una minoria o en alguns poemes concrets, el d'Adele Bergamini.

<sup>2</sup> Vegeu, de *Rime nuove, Rosa e fanciulla*, 13, i *Idillio maremmano*, 50; d'*Odi barbabe, Saluto d'autunno*, 1; de *Rime e ritmi, Alla città di Ferrara*, II, 121-122.

entra en el regne dels morts, per a fer-li una garlanda i comunicar així el goig de la natura i de l'estació —com en *Egle*— a la tomba.

Que en aquest punt concret Marquina demostrés, al capdavant, haver assimilat més bé el carduccianisme classicista i primaveral que no pas el civil no va impedir, de tota manera, que fos aquest el que continués tenint més pes en la seva recepció particular de l'escriptor italià. Va fer igualment el seu viatge a Itàlia, on va entrevistar D'Annunzio<sup>1</sup> i va trobar material per a les seves col·laboracions periodístiques. El 26 de maig «La Publicidad» publica *Retratos de mujeres*. La notícia d'una exposició de retrats femenins a París porta l'articulista a fer una digressió sobre els elogis mitjançant els quals molts escriptors italians i especialment florentins han atorgat a la dona una representativitat civil, en tant que han vist quintaessenciat en la seva bellesa l'esperit de la seva ciutat. La cita prové del capítol IV de *Delle rime di Dante*:

Comenzaban los poetas a darse cuenta de la importancia que tiene la belleza de la mujer como norma de ejemplaridad civil: sentían cómo, por ministerio de ellas, les llegaba suave y blanda la ley de la ciudad: recogían, en el rostro de ellas, lo más inefable de la eternidad, con lo más concreto y expresivo del tiempo y el homenaje y triunfo que hacían de su belleza era, al mismo tiempo, el cumplimiento de un rito y la exaltación de un deber. Como dice Carducci, «la castellana de Provenza, que entre los privilegios feudales fue como una enseña de la igualdad de todos ante el amor, iba dejando un sitio a la austera *cittadina* de los municipios italianos, por cuyo medio se hace el amor un móvil religioso y civil.»

Més interessant la sèrie d'articles que envià a «El Poble Català» sota l'epígraf *De l'Italia per Catalunya*, un d'ells signat a Bolonya, i tres agrupats sota el títol complet *Els signes de la Vida Nova (De l'Italia per Catalunya)*. *Romanticisme o classicisme?* Van sortir els dies 31 de maig, 7 de juny i 11 de juny del 1907, i Marquina arrenca, el 31 de maig,<sup>2</sup> d'una llarga cita també aquí del Carducci crític, concretament de *Critica e arte*, un assaig que desfermava una llarga i agra polèmica contra dos adversaris literaris, polèmica que cap a la cloenda derivava en un plany per l'escassa sensibilitat de les classes burgeses envers la poesia, ofegada pel realisme i pel sentimentalisme de la novel·la i del teatre.<sup>3</sup> Mirant enrere, Carducci contraposava el conjunt de les edats passades, en totes les quals la poesia va exercir algun tipus de funció social, amb la marginació present del gènere: «La poesia dunque [...] oggi giorno non è piú né la produzione immediata o mediata del popolo, né un elemento di civiltà per la nazione, né un bisogno estetico della società, né strumento di rivoluzione o mezzo di rinnovamento: ella [...] è tutta individuale.»<sup>4</sup> L'edat artística, la tercera de les tres enunciadades al fragment que tradueix Marquina, aquella en què la poesia és «un bisogno estetico della società», no representa, al paràgraf carduccià, una culminació final i definitiva. És exemplificada, tot seguit del fragment traduït, amb les èpoques de Pericles, de Lleó X, de Lluís XIV, i com a màxim se la pot considerar una culminació seguida d'una davallada, marcada de primer per «età meno splendide», les «età critiche» (Alfieri, Manzoni, Hugo),<sup>5</sup> i després ja per la defenestració de la poesia. I diem com a màxim perquè, a més a més, Carducci barreja ambigüament la lectura diacrònica amb la simple tipologia. Marquina s'hi aboca del tot, en la diacronia, alhora que interromp el llistat a la tercera modalitat (avisa que «Carducci estudia encara altres sub-edats, correlatives an aquestes»), hi importa un «finalment» manllevat a les modalitats posteriors («E vi sono in fine altre età meno splendide [...] Vi sono finalmente altre età»)<sup>6</sup> i no en dóna els exemples històrics, cosa que la converteix en la fita última d'un procés ascendent. No sols sap trobar, enmig de la selva infinita de la prosa carducciana, un paràgraf que li ve com oli en un llum per a parlar de Catalunya, sinó que el retalla adequadament perquè encaixi en un projecte de progrés que es mou, segons una lògica evolutiva, de l'edat heroica a l'edat política i de l'edat política a l'edat artística. Com també feia

<sup>1</sup> *Hablando con Gabriele D'Annunzio*, «La Publicidad», 09/04/1907. L'entrevista és signada el 31 de març, i D'Annunzio hi esmenta un discurs que ha fet en honor de Carducci.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 129.

<sup>3</sup> Fou publicat per primer cop a la premsa el 1874, inserit el 1876 dins *Bozzetti critici e discorsi letterari* (Liorna, Vigo) i el 1883 dins *Confessioni e battaglie* (sèrie segona, Roma, Sommaruga), abans d'entrar en l'edició completa de les *Opere* (Bolonya, Zanichelli, vol. IV, 1890) i en l'antologia *Prose* també curada per l'autor (Bolonya, Zanichelli, 1905).

<sup>4</sup> Giosue Carducci, *Prose*, edició a cura de Giovanni Falaschi, citat, p. 387.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Costa i Llobera davant el colofó de les *Odi barbare*, desdenya les preocupacions carduccianes sobre el perill d'extinció de la poesia: les observacions del poeta italià concernien tota la burgesia europea, però és evident que en el polisistema català altres factors desviaven l'atenció d'aquell perill. Un Verdaguer o un Maragall acabaven d'esdevenir o estaven esdevenint poetes populars en un sentit veritablement carduccià: deixarien gravats un bon feix de versos en la memòria col·lectiva, els versos que a les altres cultures europees havien llegat escriptors de la primèria del vuit-cents, representants d'un romanticisme que a Catalunya era ara, amb entre mig segle i un segle de retard, que tenia lloc. També Carducci va ser —si es vol— popular en aquest sentit, però la seva visió del present i del futur, en textos com *Critica e arte* tenyida ja de les decepcions postressorgimentals, no coincidia amb els entusiasmes d'una Catalunya en ple ressorgiment, en la qual se situava Marquina.

La traducció, molt correcta, segueix de prop l'original italià, i tanmateix en algun punt se n'aparta lleugerament però significativament, sobretot al segon període, on —salvant possibles variants o corrupcions de la versió que llegia el traductor— registrem tres modificacions: «l'aureola della nazione» esdevé «l'aurora de la nació»; cau —segurament per tal de sintetitzar— la cita de Dante conjuntament amb la frase que la introduïa, i «si fondono in nazione» s'amplifica en «es fonen i cristal·litzen en Nació». També són del traductor els subratllats subsegüents, que marquen l'estadi en què es troba actualment Catalunya, tal com s'explicarà als paràgrafs posteriors. Superada l'edat heroica productora de molta poesia popular i d'algunes epopeies (les quatre grans cròniques), el poble català entrà en una llarga fase d'ensopiment i de decadència durant la qual només brillaren algunes figures individuals que no van tenir prou projecció col·lectiva. De la llarga fase decadent n'està sortint ara amb poetes com Verdaguer que —se sobreentén— sí que la tenen, aquella projecció. Si al text de Carducci la Itàlia actual s'abandona llicenciosament a l'embriaguesa de la victòria, en el de Marquina Catalunya es troba en la vitalitat de la lluita, en l'edat política del desvetllament. L'horitzó no és pas el del present carduccià, sinó el de les «età splendide», «le età artistiche per eccellenza». Del present carduccià és aprofitat el plany relatiu al caràcter individual de la poesia, que és desplaçat, però, a aquell «stato di barbarie non eroica ma prodotta e provenuta dallo scadimento e dalla corruttela» al qual Carducci, de fet, només dedicava aquesta breu frase, però que a Marquina li convé no sols subratllar en la traducció, sinó també desenvolupar tot seguit en la seva aplicació de les pautes metodològiques carduccianes, per tal com l'identifica amb el llarg període que Catalunya ara està superant.

L'aplicació té alguns punts discutibles, com la solitària individualitat de Lull i de Jaume I, o foscos, com «la violència i tirania artificial» a què s'atribueix la causa del període decadent. Pot ser que Marquina es referís a una tirania espanyola sobre Catalunya? Costa de creure, però en general costa de creure que aquest article el signi el mateix escriptor que a la premsa de Madrid (ja a «El Imparcial» del 24 de juny del 1901) combatia el catalanisme qualificant-lo d'immoral i corrosiu i apel·lava a les modernes doctrines socials favorables a la unió de tota la humanitat en l'harmonia i enaltidores dels drets de l'home i del ciutadà per damunt del concepte egoista de pàtria. Tot l'article, en efecte, es mimetitzava perfectament amb la línia política del diari: l'objectiu perseguit i desitjat és «la constitució com a Nació» de Catalunya, l'«assoliment» de la seva «Vida Nova» fins ara retardada indefinidament. La individualitat, viscuda en Carducci com un símptoma de malaltia, en Marquina esdevé heroica a la manera modernista. I el debat que l'article suscitarà —era inevitable— amb l'omnipresent Manuel de Montoliu se centrarà en la dicotomia entre classicisme i romanticisme, és a dir, en la manera d'assolir els objectius, no en els objectius en si mateixos, plenament compartits.

L'excepcionalitat de l'article, evidentment no recollit a les *Obras completas*, només pot trobar una explicació en la copernicana evolució ideològica de Marquina i en les seves fluctuants relacions amb la intel·lectualitat catalana. Recordem que havia començat, al costat del seu amic Luis de Zulueta, col·laborant a «La Publicidad» i a l'efímera revista modernista barcelonina «Luz» (1897-1898), amb poemes propis de caire revolucionari (*Las ideas, Canción triunfal de las ideas...*) i amb traduccions de poetes estrangers com Verlaine o Chénier. El 1900 publicava les *Odes*,<sup>1</sup> que

---

<sup>1</sup> Barcelona, Tipografia La Académica.

van posar a prova la tolerància de Juan Valera, tan meravellat per la brillantor de l'estil i de les imatges del poeta novell com espantat per la utopia llibertina que vagament auspiciava el recull. En realitat, són pocs versos els que marquen una línia política precisa, però és innegable l'allau de vitalisme antisistema, violent i amenaçador, i la crida a la destrucció purificadora i a la refundació del món damunt la cendra que travessen el poemari. El classicisme mètric (absència de rimes, sobretot hendecasil·lab blanc, algunes sàfiques) i en algun punt estilístic (les salutacions «Ave» i «Salve») pot fer pensar —i potser va ser el que a Valera li va fer pensar— en Carducci,<sup>1</sup> la influència del qual es fa difícil de demostrar. És incontrovertible, però, que es tracta d'un llibre despectiu i idealista, viril i civil, cosa que no es pot dir de les *Elegias* del 1905, versos amorosos arromançats on el romanticisme becquerià ofega els conats —o residus— de classicisme.<sup>2</sup> Eugeni d'Ors, que havia emès judicis poc falaguers sobre les primeres obres,<sup>3</sup> va certificar i aplaudir el viratge cap a la moderació de Marquina en una ressenya publicada a «El Poble Català» el 16 de desembre: si abans el poeta tenia una visió arrogant i preconcebuda, exaltada i acumulativa de les coses, ara ha après a ser humil i a mirar-se-les amb amor i comprensió, de manera que allò que abans era eloqüència ara és poesia, i ell, d'anarquista que era, ha esdevingut «social», capaç de cantar fins i tot la propietat i la dona de la casa. Acaba la ressenya: «I acàs ell demà sàpiga dar-nos alguna obra de poesia... civil. Que ens fa molta falta...»<sup>4</sup> Encara el 10 de desembre del 1908, també des d'«El Poble Català», Gabriel Alomar, lamentant «la separació absoluta entre la política i la poesia castellanès», afirmarà que «l'únic poeta civil castellà (excel·lentíssim, verament)» és l'Eduard Marquina, i saludarà el seu primer gran èxit teatral *Las hijas del Cid* com l'adveniment del «Cid d'un català».

El cas és que a Madrid, on feia temps que desenvolupava la seva tasca periodística i on es va instal·lar definitivament aquest 1907, Marquina, deixant enrere els seus inicis universalistes, seguiria, primer des de posicions republicanes i temps a venir des de l'activisme franquista, unes directrius paral·leles a les dels coreligionaris catalans, només que encarades al ressorgiment de Castella i, amb Castella, de tota Espanya, totes dues llargament invocades en la seva obra. Un genuí antecedent de la indignació autàrquica franquista contra les crítiques rebudes de l'estranger ja el trobem al poema titulat *A España, en 1909*.<sup>5</sup> En el centenari d'Espronceda Marquina escriu una oda sàfica *A Espronceda, poeta civil*, i com a poeta civil, salvador i guia de multituds ensabona Unamuno, a qui demana per carta que baixi a Madrid a unir les voluntats de tothom.<sup>6</sup> No li havia de costar gaire, en definitiva, aplicar el mateix llenguatge i les mateixes tesis a una altra pàtria, fos per complaure la crida que li havia llançat Xènius des del mateix «Poble Català» el 1905, fos per poder intervenir en els debats literaris que tenien lloc a Catalunya, o simplement per un brot inesperat i passatger de catalanisme sincer.

Al segon lliurament de *Romanticisme o classicisme?*, el 7 de juny,<sup>7</sup> confirmem que el llarg parèntesi de degeneració del país és atribuït a «una acció externa» que en desnaturalitzà i n'obstaculitzà el desenvolupament. La represa és feta arrencar, com hem vist, de la figura de Verdaguier, que amb la seva èpica només aparentment anacrònica ha enllaçat els afanys de ressorgiment amb la massa llunyana i ja oblidada edat heroica. Ell ha estat «el Mestre sublim, l'Aedo il·luminat» que «ha tret a llum les arrels de la pàtria que jeien opreses i eixutes». Revitalitzant les arrels ha obert les portes, doncs, de l'edat política: l'estat d'ebullició que està vivint actualment el país. Marquina torna a reproduir aquí el fragment que havia subratllat al primer article, amb poques variacions («agotament» en comptes de «decadència», «restablir-se» en comptes

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 22.

<sup>2</sup> A *Grecia revive* el motiu del títol no és desenvolupat més enllà de tres versos: «[...] hoy vi cómo en tu sien resplandecía / toda la gracia de la antigua edad [...] has hecho revivir la antigua edad [...]» (vv. 3-4 i 8, a *Elegias*, Barcelona, Tobella & Costa impresores, p. 80).

<sup>3</sup> Jordi Castellanos, nota a Eugeni d'Ors, *Papers anteriors al Glosari*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 208.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 208-210.

<sup>5</sup> *Juglarias*, Barcelona, Antonio López editor, s.d. [ca. 1914], pp. 143-146. El poema és signat l'octubre del mateix 1909.

<sup>6</sup> Carta citada per José Montero Alonso, *Vida de Eduardo Marquina*, Madrid, Editora Nacional, 1965, p. 122.

<sup>7</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 131-132.

de «restaurar-se», l'afegitó del parèntesi); la continuació, en canvi, la parafraseja i la manipula, perquè Carducci sí que ve a dir que en l'edat artística «la poesia i la literatura són parts integrants de l'Estat», però no que «reben d'ell la norma clàssica que unifica i regeix les vàries individualitats». Ho podria haver dit, i no podem descartar que ho digués en algun altre punt d'aquest o d'un altre assaig. Tant el passatge traduït de *Crítica e arte* com els que el precedeixen i el segueixen no fan servir en cap moment, però, la paraula 'clàssic' o 'classicisme' ni afronten la dicotomia que dona títol als articles de Marquina. El fragment que més s'assembla a la frase en qüestió es troba, a una pàgina de distància del passatge traduït, dins el paràgraf en què Carducci es plany del fet que la poesia tingui, en la seva època, un origen i un abast individuals; és a dir, del fet que manqui, avui, «corrente alcuna d'intelligenza tra i poeti» i el «popolo italiano»:

Quando tutta la nazione aveva bisogno di poesia, ed ella stessa aiutava a farla, allora un criterio generale dell'arte poetica v'era, e più d'un giudice poteva sorgere ad applicarlo. Oggi no. Nessuno oggi ha il diritto d'intimare al poeta: Voi dovete fare così, e non così. [...] Il poeta oggi ha in se stesso la ispirazione la norma il criterio dell'arte sua: in parole povere, egli può fare quel che vuole e come vuole; [...] Giudicarlo, nei rapporti o nei contatti d'idee e di sentimenti che egli abbia con l'età sua, può solamente, a suo tempo, e s'ei lo meriti, lo storico<sup>1</sup>

Marquina identifica la «norma» i el «criterio generale» amb el classicisme, els associa específicament a l'edat artística (també això discutible, perquè en Carducci més aviat valdrien per a les edats passades en general), posa —ja ho hem vist— l'edat artística i «l'Estat» com la fita final i culminant del camí constitutiu de la Nació i, atès que Catalunya encara no ha assolit la fita i es troba en l'edat política, acaba desaprovant les tendències classicistes, que acusa de prematures, d'artificials, d'arbitràries i de dogmàtiques. Ataca els perills de la moda del sonetisme, que poden crear un miratge formal de classicisme petit, mancat de batec nacional, fet de lleis dictades per mestres d'escola i no per la col·lectivitat, per tant, no dignes de ser seguides. Tria i reitera una sèrie de conceptes claus del fragment traduït, no sols «età política» i «età artistiche per eccellenza», sinó també «naturale», «parti integrali», «stato», i acaba l'article remarcant, dels sintagmes «fattore [...] di civiltà» i «fattore [...] d'incivilimento», els elements actius, és a dir, «fattore» (contra un «factures» que no apareixia en Carducci) i «incivilimento», per al qual crea el neologisme «civilitzant».

A l'estupefacció que produeix l'article pel seu catalanisme i pel seu prou transparent anti-espanyolisme, cal afegir, doncs, la que suscita l'ús de Carducci per a defensar ni més ni menys que el romanticisme contra el classicisme. Aquesta defensa, que en aquest segon article només es fa explícita en un parèntesi atenatiu, obre ja sense embuts el tercer lliurament, del dia 11.<sup>2</sup> La contradicció que això representa respecte al *topos* del Carducci antiromàntic és eludida, però d'alguna manera trobaria una resposta en el paràgraf relatiu a la coronació de Petrarca al Capitoli: és a Catalunya on encara ha d'arribar la festa grandiosa, el definitiu Ressorgiment que ja és una realitat —per exemple— a Itàlia, cosa que justificaria —pot concloure el lector— que Carducci sigui un classicista. De tota manera, el classicisme en conjunt, no sols quan és prematur o arbitrari, sinó també quan arriba per evolució natural, queda força desacreditat per la ploma de Marquina: en tant que culminació, implica immobilitat, manca d'aquella vitalitat que manté el romanticisme en la seva tensió cap a la meta. Després del classicisme només pot venir la decadència, així que necessitarà una nova injecció de romanticisme per a revitalitzar-se. L'evolució ascendent que marca el primer article esdevé cíclica al tercer, i ara sí que Marquina es fa ressò dels greuges de Carducci contra la literatura contemporània. El torna a citar, però aquest cop no diu quin text cita: de fet, només el «nacional i docta» queda clar que pertany a Carducci; el fragment llarg que és traduït dos paràgrafs més avall tan sols es pot deduir que també és del poeta italià. I, en efecte, ho és, però no pas de *Crítica e arte*, sinó d'una de les cinc lliçons universitàries *Dello svolgimento della letteratura nazionale*,<sup>3</sup> que componen una història literària italiana des dels inicis fins al segle XVI, llegida entorn del leitmotiv de la formació d'una literatura nacional. El fragment traduït, cloenda del primer

<sup>1</sup> *Prose*, edició a cura de Giovanni Falaschi, citat, p. 387.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 132-134.

<sup>3</sup> Impartides en el període 1868-1871, es van publicar per primer cop l'any 1874 dins *Studi letterari di Giosuè Carducci*, Liorna, Vigo. L'assaig sencer va entrar després al primer volum de les *Opere* (1889) i a l'antologia de *Prose* (1905).

capítol del «discurso terzo», fa una digressió cap al present per a denunciar la diferència de vàlua entre Dante, Petrarca i Boccaccio, d'una banda, i els talents literaris actuals, de l'altra, i sobretot per a denunciar la diferència en llurs respectives relacions amb el poble. La traducció es fa aquí més apressada («sentit de paraules» per a «sensi e parole», «servilment» per a «senilmente»), dins un teixit argumentatiu força deixat i sinuós. En qualsevol cas, Marquina, que afegeix un «potser», més que no pas proclamar el seu pessimisme sobre el present fa servir la cita amb una funció d'avís. La paraula «ganyota» ja l'ha utilitzada uns quants paràgrafs més amunt, per a referir-se a la decadència que segueix l'edat clàssica, però de seguida li ha buscat remei amb l'estructura cíclica, i les tendències classicistes que fins aquí condemnava acaben reabsorbides, justament en aquests paràgrafs, per la tensió dinàmica i idealista del romanticisme, en tant que han de ser considerades una aportació important en la creació d'una literatura «nacional i docta», principalment —hem de suposar— pel que fa al component docte. La impressió és que, havent insisit massa en l'element popular, vol contrarestar-lo *in extremis* amb un dels trets més característics del classicisme, l'aristocràticisme culturalista, i que per a fer-ho ha anat a buscar de nou l'autoritat de Carducci, segurament al mateix volum (les *Prose* del 1905) que li havia fornit un material preciós per al primer article. La funcionalitat de les cites no està tan ben articulada, però es deixa endevinar: remarquem que «alte» i «alti» són traduïts per «nobles» i «noble», adjectiu que ja registra dues recurrències anteriors en aquest tercer article, cap ni una als dels dies 31 i 7.

Pel que fa a «nacional i docta», la brevetat fa més difícil determinar-ne la provenença. Pot tenir un altre origen, dins el mar de la prosa carducciana, però allà on de segur es troba és al capítol sisè del discurs segon del mateix *Dello svolgimento della letteratura nazionale*. Carducci no hi està parlant pas del romanticisme, sinó de la darrera etapa evolutiva que precedeix l'eclosió florentina dels segles XIII-XIV. Tampoc no es veu cap rastre, en el context, de la «norma» clàssica en què insisteix Marquina:

Nel periodo latino l'elemento nazionale apparisce in potenza, ma sotto l'azione prevalente del principio ecclesiastico e cavalleresco: nel periodo lombardo l'elemento cavalleresco si mescola al nazionale, e questo per la parte sua piú popolana al religioso: nel periodo siculo il principio cavalleresco informa un'arte puramente feudale e di corte: il periodo bolognese in fine, serbando del contenuto e delle forme anteriori discuoopre gl'intendimenti e i lineamenti primi di un'arte nazionale e dotta.<sup>1</sup>

A favor de l'articulista s'ha de dir que ambdues cites, malgrat el poc rigor amb què són facilitades, recullen perfectament les tesis de l'assaig de Carducci: l'elogi d'un Dante, un Petrarca i un Boccaccio que fan pujar el poble a llur nivell. Més discutible, ja sortint de l'article, és que Marquina prediqués amb l'exemple. La comunió entre intel·lectual i poble tan recercada per Carducci i pels modernistes es juga sempre, ambiguament, a la doble carta de l'intel·lectual que xucla o que transmet, és a dir, que es fa portaveu del poble o que educa el poble. En aquesta cloenda preval clarament el segon punt de vista, però a l'inici de l'article del dia 7, a propòsit de Verdaguer, sembla que tingui més pes el primer: «Quan mossèn Cinto Verdaguer acaba de cantar, tota l'ànima ancestral de Catalunya ha sortit a flor de poble; ell les ha pouades, en les seves estrofes, les aigües subterrànies de la pàtria»; i si pensem en la producció teatral per la qual Marquina es va fer famós ens trobarem, precisament, davant d'una èpica anacrònica, davant d'un retorn a l'edat heroica, més que no pas davant la seva superació en una edat política. Potser és una èpica carregada de *pathos* retòric, sens dubte sovint aristocràtica (començant pel mateix llistat de *dramatis personae*), però no fa, en el fons, aquell pas del patriotisme llegendari romàntic al nacionalisme polític que distingeix el tractament carduccià de la història i, per tant, no es pot dir que civilment es nodreixi del poeta italià. Ja a l'oda *En la muerte de Carducci* veïem que, a la pràctica, no era el Carducci civil el que es filtrava amb més autenticitat en els versos de Marquina. L'oda, com els paràgrafs sobre Verdaguer, no feia sinó anticipar la producció futura del dramaturg.

Pel que fa a l'article en el seu conjunt, *Romanticisme o classicisme?* té el principal defecte de la crítica de la seva època, és a dir, l'escassa atenció als textos i l'excés d'elucubració entorn de

---

<sup>1</sup> *Prose*, edició a cura de Giovanni Falaschi, citat, p. 282.



conceptes. La preferència per Maragall enfront de Costa i Llobera, més enllà de documentar la vocació de Marquina per un esperit de lluita en el qual persisteix un component subversiu de violència i de destrucció o de fer ostensible la valoració de la «individualitat» que *Critica e arte* menyspreava, no ofereix garanties de validesa en tant que no recolza en proves literàries concretes. De fet, Marquina insinua que no es troba en condicions de parlar de Costa amb coneixement de causa. Considerar l'obra maragalliana més «promotora de civilitat» potser concorda amb la idea generalitzada que el públic pot tenir, també avui, de l'un i de l'altre poeta, però es basa en un prejudici poc fonamentat: l'imaginari col·lectiu ha retingut els poemes civils de Maragall, que representen —però— una petita part dels seus versos, mentre que les *Horacianes*, en bloc, volen ser una obra «promotora de civilitat», escrita —aquesta sí— segons cànons carduccians i amb una voluntat expressa de bandejar l'«excitació hiperestètica», la «individualitat crua» i «patètica» mancada de «depuració en la llei», el «quelcom de violent i malaltís» que Marquina perdona i assumeix com un fatal acompanyament de les èpoques d'ebullició i de lluita. Tampoc això no desmenteix, doncs, la instrumentalització de Carducci en clau anticarducciana.

### 3.12.3. L'oda a la reina

Com era de preveure, l'article de Marquina va ser contestat, des del mateix «Poble Català», per l'amatent Manuel de Montoliu, en el tercer d'una sèrie d'articles titulats *Els nostres clàssics, publicat el dia 10 de juny, és a dir, el dia abans que el diari tragués la tercera part de Romanticisme o classicisme?*. Montoliu expressà el seu acord amb la missió civil que pertocava a les noves generacions i amb la distància que encara separava la literatura catalana de la plenitud, de la noblesa i de la depuració necessàries, és a dir, amb el classicisme pròpiament dit, però va dissentir de la idea que el sonetisme (una de «les formes més civils de poesia») i els assaigs de classicisme fossin artificiosos i perjudicials. Reacció natural i renovadora contra el passat immediat («l'arpa rovellada dels romàntics»), aquests brots preparaven i avançaven l'esclat triomfant i definitiu de la germinació:

L'evolució d'una literatura, com la de qualsevol branca de l'activitat humana, mai procedeix per salts. Les successives èpoques literàries passen de l'una a l'altra gradualment; i molt sovint apareixen els primers símptomes de l'una enmig i tot de la plenitud de l'anterior immediata. En aquest cas se troba ara la nostra literatura. No dubto que ens trobem encara en plena edat política, parlant segons la classificació d'en Carducci. Però l'aurora de la següent comença ja a despuntar per a una minoria d'esperits impacients i la visió de la nova Ciutat torrejant entre el boirós horitzó de l'avenir ha ferit més d'una ànima i l'ha fet esclatar en cants arrabassada per l'exaltació d'un furiós sentit futurista. [...] Una reacció natural contra el sentit estètic de les generacions anteriors —romàntic-acadèmic i romàntic-naturalista—; el sentit de civilitat que evidentment comença a envair totes les esferes de la nostra vida social; l'exaltació de la nostra fe nacional que ens fa veure pròxims els temps de la plenitud de la nostra nova civilització; la consolidació i la influència cada dia més preponderant del nucli intel·lectual mallorquí aportant a la nostra literatura un sentit de gràcia i harmonia eminentment clàssic; l'entusiasme que per secretes afinitats desperten aquí les grans figures de les literatures novo-llatines actuals, orientades vers un neo-hel·lenisme adaptat a l'ànima moderna; [...] són, en la meua modesta opinió, motius més que suficients per a explicar a satisfacció i justificar plenament aquest assaig de classicisme que caracteritza la nostra jove generació literària i per a no atribuir-lo al capritxo d'uns quants individus desarrelats de catalanitat ni considerar-lo fill d'un empirisme, d'una arbitrarietat que aspira a convertir-se en dogma i d'una pura imitació dels classicismes forasters.

Montoliu fa ús, doncs, de la tipologia històrica adoptada per Marquina. Com que no en verifica el grau d'autenticitat i la dóna per carducciana, no la pot rebutjar, venint com ve —com es pensa que ve— d'un autor que també per a ell és un model a seguir: model de poeta civil, però sobretot de classicisme. En efecte, no desaprofita l'avinentesa per a referir-se en dues ocasions al poeta italià, la primera dient-ne el nom, la segona precisament sota la fórmula «les grans figures de les literatures novo-llatines actuals», la influència de les quals col·loca entre els motius que justifiquen els assaigs classicistes. Posa sobre la taula, en definitiva, la cadena més lògica, que vincula Carducci amb aquests assaigs, alhora que, amb l'esment als poetes mallorquins, ve a respondre al dilema plantejat pel seu interlocutor entre Maragall i Costa. Els «classicismes forasters» que per a Marquina afavoreixen una imposició dogmàtica, per a ell descobreixen «secretes afinitats».

Si aquest breu debat contraposa dues estètiques damunt d'un mateix rerefons ideològic, la inevitable ruptura entre Marquina i l'esquerra catalanista del diari va tenir lloc a la darrera del 1909, i en el pretext hi tornà a ser involucrat Carducci. Que el lleó s'hagués tornat monàrquic i s'hagués deixat adular per la reina era un detall incòmode sobre el qual fins llavors els esquerrans havien passat de puntetes. Diego Ruiz, en narrar un dels episodis en què Carducci és increpat a Bolonya per les seves deferències envers Margarida de Savoia, defuig el debat polític i destaca l'aplom i l'orgull amb què el lleó aplacà la multitud: «*¡Podéis gritar abajo Carducci, que la Naturaleza me ha puesto muy alto!*».<sup>1</sup> Les necrologies —recordem— de Pous i Pagès al «Poble Català» (17/02/1907) i d'un periodista anònim (Alomar, segons Joan Estelrich) a «L'Esquella de la Torratxa» (22/02/1907) aplaudien la pompa oficial que el govern italià havia donat a l'enterrament del poeta perquè hi llegien una mostra de tolerància envers l'il·lustre rebel, impensable en altres latituds dominades per un fanatisme inquisitorial. I precisament quan Eduard Marquina s'escudà en l'oda *Alla Regina d'Italia* per a justificar un recital que havia fet al Palau d'Orient, el «Poble Català», amb un parell d'articles sense firma, *La defensa d'en Carducci* (20/11/09)<sup>2</sup> i *L'abjuració* (17/12/09), envestí contra ell marcant de nou les diferències entre una monarquia, la italiana, que havia alliberat i unificat un país, i l'espanyola, que acabava d'ordenar la repressió a Barcelona durant la Setmana Tràgica. Una diferència, dit sigui de passada, que ja havia establert Unamuno en un article titulat *La cuestión religiosa*, signat a Salamanca al desembre del 1906:

Sabido es, en efecto, que en Italia apenas hay hoy republicanos. Ni en cantidad ni en calidad significan gran cosa. Y es que el Vaticano ha obligado a los liberales italianos a agruparse en torno al Quirinal, a robustecer el trono de la casa de Saboya. Garibaldi, de alma republicana, peleó por Víctor Manuel, rey del Piamonte, y Carducci, de alma republicana también, cantó a la reina Margarita y a la cruz de Saboya.

Y si aquí el rey mostrase alma liberal, pudiera ser que agrupase en su derredor a muchos que hoy vagan fuera de dirección monárquica.

Pero se tropieza con una grave dificultad, cual es la de que si la dinastía saboyana apenas tiene tradición en Italia y ella es liberal, la dinastía borbónica tiene en España tradición larga y muy triste, a pesar de un Carlos III.<sup>3</sup>

No hem sabut ni identificar les composicions que dedicà Marquina als reis ni localitzar el text on es justificà tot fent servir novament —pel que deduïm de *La defensa d'en Carducci*— alguna prosa de l'escriptor italià.<sup>4</sup> El redactor —o redactors— dels articles d'«El Poble Català», a través de Marquina o per altres vies, demostra tenir coneixement de les justificacions que al seu dia Carducci havia hagut de donar per haver escrit la famosa oda, concretament les que havia exposat a la prosa *Eterno femminino regale*: la impressió que li havia causat la devoció popular envers els monarques en la seva visita a Bolonya, l'admiració i la simpatia mútues que es professaven ell i la reina, l'entrevista entre tots dos... Ara bé, les minimitza, aquestes justificacions carduccianes, d'una banda considerant-les producte d'uns sentiments de caire personal, és a dir, donant crèdit a la brama que havia corregut d'un enamorament que ni de bon tros no s'insinua en el relat de Carducci, allunyat de tota consideració íntima; i, de l'altra, maquillant els Savoia com uns reis pràcticament garibaldins i sincerament magnànims. Orienta tota l'argumentació a invalidar el paral·lelisme entre el cas Marquina i el cas Carducci, conscient de la dosi de prestigi i d'autoritat que en treia el dramaturg, el qual en el seu text devia entretenir-se amb força minuciositat en la comparació, si va arribar a equiparar la visita dels Savoia a Bolonya amb la d'Alfons XIII a Barcelona, puntualment desmitificada pel periodista anònim.

Se'n segueix que tota la condescendència esmerçada a disculpar Carducci surt transformada en menyspreu envers Marquina, acusat de vassallatge i de servilisme mecenàtic, de ser incapaç de cantar per al poble i d'estimar els miserables, d'haver fet uns versos en què se sentien «sorolls d'èlitres de grill». Les causes de la deserció es resumeixen en la vanitat i en la cobdícia que deu

<sup>1</sup> *Nieto de Carducci*, citat, p. 185.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 151-152.

<sup>3</sup> L'article el publicà «La Nación» de Buenos Aires, però també fou reproduït per mitjans peninsulars, si més no pel diari republicà «El Radical», d'Almeria (18/02/1907, p. 2).

<sup>4</sup> Les *Obras completas* són —ja ho hem dit— força incompletes.

haver sentit el poeta davant els elogis i la generositat dels monarques: fa temps que es mou, literàriament parlant, entre llegendes castellanes protagonitzades per reis i nobles, així que, cansat de veure circular la seva obra entre les classes baixes, devia desitjar que pugés a aquests ambients, en els quals —a més a més— seria molt més ben pagat que en els diaris populars. Entre el poeta idealista i l'home afamat, ha guanyat, contra les recances del primer, el segon, com tan sovint ha passat al llarg de la història, des del Renaixement italià fins a Goethe. Els temps, però, estan canviant, i d'acord amb els temps va Carducci, no pas Marquina; i el Carducci no de l'oda *Alla Regina d'Italia*, sinó del *Ça ira*:

Quan Catalunya sentia encara les descàrregues dels afusellaments, tu, en lloc de cantar el *Ça ira* d'en Carducci, te posaves al trau la flor de lis dels Borbons, i ara que a tota la península espanyola se senten els visques republicans, tornes, sempre inoportú, a posar lletra a la marxa reial. [...] Que en Marquina frueixi dels elogis principescs i que les reials magnanimitats puguin oferir-li aquella pau que els artistes del Renaixement trobaven sota les magnificències dels Borgies, dels Mèdicis i dels Sforzias. Mes tenim por que en Marquina no pugui donar a les seves rimes gaires edicions de luxe. Avui el poble, encara que pagui malament, paga millor que els prínceps.

És un fragment de *L'abjuració*, on surten tots els draps bruts que el redactor pot treure del passat de l'adversari: l'elogi d'Espronceda (els catalans han celebrat el centenari amb diatribes) i el fet que, al cap i a la fi, sempre hagi escrit en castellà: «No va fer mai de poeta civil de Catalunya, però va escriure a Madrid les *Canciones del Momento*, que eren una glossa del viure castellà. [...] En Marquina era un poeta republicà espanyol, empeltat de modernitat catalana.» Justament les *Canciones del momento* seran ressenyades, a «El Poble Català» del 9 de març del 1910, per un periodista que, rere el pseudònim de Paradox, retraurà al llibre, a més d'un excés de tècnica acumulativa, la falta d'agressivitat: conté versos dedicats a la Setmana Tràgica, obra —però— «d'un poeta civil, que per a no resultar massa civil, rima sossegadament procurant amagar tot el nirvi de la vida que comenta», un poeta que reprimeix «tota duresa que pogués ferir els poders anticivilistes», que quan «arriba a allò que podria constituir atac, agressió, concreció d'ideal, amb líriques abstraccions fa una curva».

Mentre l'esquerra retirava, doncs, a Marquina el títol de «poeta civil» i blasmava el seu acostament al poder desmarcant-lo de Carducci, Xènius, des de «La Veu de Catalunya», els posava en el mateix sac per a criticar-los tots dos, però no pas per motius polítics: «Jo no hi trobo res a dir sobre que mon car Eduard Marquina hagi llegit sos versos a la cara de dos monarques, ni encara que fos de vint-i-cinc. L'única cosa que em sap greu és que aquests, els seus versos d'ara, sien tan dolents.» Així comença la glossa *Breus consideracions sobre la relació entre les formes de govern i les arts*, del 18 de novembre del 1909.<sup>1</sup> Ors, que el 1905 havia alabat les *Elegias* i que el 2 de juliol d'aquest 1909 havia saludat la publicació de *Vendimion* com el retorn del fill pròdig,<sup>2</sup> es pregunta com pot ser que la inspiració del poeta s'hagi afeblit tant, i per explicar-ho fa una digressió entorn d'una de les seves pintoresques màximes: «així com les arts gràfiques solen acomodar-se més sortosament als temes d'inspiració propis de la monarquia, l'art poètic sap tal volta treure més partit, habitualment, d'una inspiració republicana». Argumenta Xènius que l'aparat decoratiu de la república (gorres frígies, torxes de la ciència, rusc de la indústria, balances de la igualtat) és molt més «pobre» que el de la monarquia (corones, toisons d'or, escuts, flors de lis), com corrobora el fet que a França el Primer Imperi reprengué la iconografia anterior a la Revolució Francesa. Clou la glossa un breu comentari sobre l'altre pol de l'oposició:

En la poesia les coses solen passar al revés: Víctor Hugo n'és un exemple. Walt Whitman un altre; Grilo, un altre... el mateix Carducci —del qual i de son *Unde venisti*, segurament en Marquina s'ha recordat—, no desmenteix la regla. És comú. Greu dol que el nostre amic l'hagi un cop més confirmada.

<sup>1</sup> Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1910*, Barcelona, Selecta, 1950, pp. 1175-1176, després consultable en *Glosari 1908-1909*, edició de Xavier Pla, anotació de Jordi Albertí, Barcelona, Quaderns Crema, 2001, pp. 658-659.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 536-538.

Es van perfilant, doncs, les diverses posicions, i sobretot la deriva conservadora d'Ors i de Marquina respecte als seus orígens, deriva que en el cas de Marquina —però— encara trigarà uns quants anys a consumir-se. El 1910 fa un viatge per França i Itàlia durant el qual pren unes notes, *París-Milà (Apuntes)*.<sup>1</sup> A Milà va a entrevistar, acompanyat de «Marinetti, el joven director de *Poesía*», la «figura más graciosa y amable de las letras italianas», Ada Negri, amb la qual conversa, entre d'altres coses, sobre la commemoració de Carducci que s'està preparant i que tindrà com a orador principal D'Annunzio.<sup>2</sup> Després parlen de les afinitats d'Ada Negri amb els socialistes i de la seva participació en iniciatives de cultura popular. Marquina, que a les pàgines inicials d'aquests *Apuntes* es queixava a l'ajudant de cambra del fet que a Milà tothom fos monàrquic, clou el capítol alabant que l'escriptora, d'origen humil, no tanqui els ulls a les misèries i al dolor que té a tocar de mà a la seva mateixa ciutat. Per bé que en aquest moment ja els hagués cantat als reis, el Marquina de les *Odas*, de «Luz» i d'«El Poble Català» encara no era, doncs, mort del tot, i continuava esgrimint, en conseqüència, el seu carduccianisme civil. Al capítol titulat *Goldoni*,<sup>3</sup> fa un breu salt a Venècia. Surt de l'hotel a passejar pels canals, per la plaça de Sant Marc, pels carrerons. Només troba turistes estrangers, noiets cursis que donen veus als coloms, vianants que caminen d'esma, portes tancades i pedres velles. L'espectacle dels ponts i dels canals, «más que agradable, casi hermoso, indiscutiblemente gracioso y sentimental...», configura una mena de decoració teatral per a una «vida de cromo o de ópera italiana», sense sorolls ni afanys. El malestar del *flâneur* topa llavors amb una estàtua de Goldoni, que desvetlla el record —també aquí— d'una prosa carducciana: un paràgraf de *Del rinnovamento letterario in Italia* que desvaloritzava la producció del comediògraf pel fet de dibuixar un món petit i domèstic, aliè a les grans transformacions històriques.<sup>4</sup> Marquina insisteix en el concepte de «civil» i «civilidad», que és el que troba a faltar en la Venècia actual, i utilitza la cita carducciana en clau antiburguesa i antisentimental, antiromàntica amb relació no —és clar— al romanticisme maragallià individualista i rebel, contrari a les normes unificadores i renovador —recordem— en sentit «progressiu» i «agressiu», sinó al que hom sol associar —precisament— a una Venècia decadent i ensucrada.

De fet, si analitzem bé aquest passatge dels *Apuntes*, ens adonarem que són les «palabras fuertes» i despectives de Carducci les que fan agafar *pathos* al text, rere les quals entreveiem aquell «*pathos* que us esgarrija», aquell «quelcom de violent i de malaltís, una excitació hiperestètica» que el tercer dels articles sobre *Romanticisme o classicisme?* emparava i que aquí, posat en pràctica, va augmentant fins a una cloenda que sembla gairebé feta expressament per a satisfer els qui havien retret a Marquina que no entonés el *Ça ira*. Temes, tons i tècniques del Carducci més bel·ligerant<sup>5</sup> tracen aquest crescendo: la humiliant comparació amb la Venècia d'uns temps passats més dignes, el menyspreu envers l'antiheroic món burgès i l'acció agressiva final dissimulada —no pas atenuada— per la referència culta, molt propera al carduccianisme d'un Alomar —que també utilitzava aquesta tècnica dissimuladora— o d'un Ruiz —que ni tan sols dissimulava—. Carducci no sols servia, doncs, per a donar autoritat amb les cites de la seva prosa, sinó també per a alimentar l'oratória indignada i exaltada que des de sempre havia ocupat un lloc important en la poètica de l'autor de les *Odas* i per a produir allò que el mateix Marquina definia com el *pathos* romàntic. Aquest resultat podria semblar paradoxal si no fos que, en dates més properes a nosaltres, determinats crítics, prescindint del classicisme proverbial de l'escriptor, no han dubtat a assenyalar una filiació romàntica en la retòrica civil carducciana, és a dir, en allò que del poeta italià Marquina, almenys en part, va assimilar. Més importància té, és clar, l'assimilació en si mateixa que no pas l'adjectiu que se li vulgui donar, però això no treu que siguem, en la pràctica i encara més en la teoria, davant del cas més clar de carduccianisme anticlàssic de tota la recepció de l'escriptor.

Una recepció que, en el cas de Marquina, no s'havia d'aturar aquí. El 1915 l'editorial F. Granada y Compañía, de Barcelona, que el 1907 havia estat de les primeres de publicar Rubén

<sup>1</sup> No sabem si van publicar-se abans de les *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 867-890.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 884-885.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 163.

<sup>4</sup> *Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, citat, vol. VII, p. 395.

<sup>5</sup> Vegeu *Le nozze del mare*, dels *Giambi ed epodi*.

Darío a la Península, treu el volum *Nuevas Rimas y Odas bárbaras*, traduït per Hermenegildo Giner de los Ríos, que al pròleg presenta el llibre com el primer de «las obras completas del famoso profesor y célebre vate». Com que la seva elecció a diputat li impedeix de traduir-les totes, Giner de los Ríos anuncia que els altres tres volums de poemes seran «vertidos al castellano por el laureado y original poeta señor Marquina, que no necesita de mi elogio aquí, cuando su renombre va unido al aplauso de España entera con mi modesta admiración».<sup>1</sup> Res no sabem d'aquests tres volums, ni de la resta d'aquest projecte d'obres completes, que no devia passar, doncs, del primer lliurament. El cas és que, si a Giner de los Ríos el segrestaven les ocupacions polítiques, Marquina va anar consagrant-se cada vegada més al gènere dramàtic i tornant-se més comercial. Va anar escrivint les seves llegendes de capa i espasa, els seus drames històrics, després els seus retaules religiosos, apartant cada cop més els ulls dels autors estrangers que s'havia proposat de divulgar a l'època de «Luz» i girant-los cap a una èpica i un Segle d'Or autàrquics *avant la lettre*, l'empremta dels quals es traspua fins i tot quan la trama no és ambientada als palaus o als pobles castellans, sinó a la Florència del segle XVI, a les Mil i una nits o a la Tarragona romana. El 1930 publicarà la lletra per a la marxa reial; del mateix any és *El monje blanco*, i del 1932 *Teresa de Jesús*. Esdevé un apòstol incondicional de la fe catòlica, i durant la guerra posarà la seva ploma al servei dels franquistes: *Los tres libros de España (España en ocaso, España militante, España en albas)*.

Del darrer tram de la seva vida, esmentarem una conferència que pronuncià a Igualada el 24 d'agost del 1944, en qualitat de president dels Jocs Florals. Publicada a les *Obras completas* amb el títol *La poesía cristiana en el texto de Santa María*, ve a ser una autobiografia religiosa molt en la línia dels actes de confessió pública del nacionalcatolicisme d'aquells anys. L'orador es remunta a la seva primera joventut, època en què tenia a la taula de treball una fotografia de la Pietat de Miquel Àngel, a la qual donava un valor més simbòlic que no religiós. La poesia «civil», el «patetismo» i Carducci són llavors objecte d'una retractació en tota regla:

Por desgracia para mi alma, que hoy se duele del tiempo perdido, no creáis que se tratara de un acto de pura devoción. Yo era entonces católico olvidadizo y mal practicante. Acababa el XIX. Me envolvía ese mórbido clima de tibieza inactiva, holgazana y torpe en que, claudicante el corazón, la fe pasa a dos dedos del naufragio. Era el clima propio del tiempo y sus errores. Mi devoción a Nuestra Señora de la Piedad tenía un matiz marcadamente literario. Para mí, en la actitud de la Virgen María, con su Hijo sangrante en las rodillas, había como una consagración augusta y patética de la misión que, con respecto a los hombres, singularmente a los pobres y humildes, había yo decidido atribuirle al poeta, en la tierra, escribiendo proféticos trenos, buscando rebeldes y desorbitados, reproduciendo sus quejas, reclamando para ellos justicia y animándolos, encontrarán o no resistencia, a propugnarla y lograrla. Veía en la religión una vaga corona sentimental de mi credo poético. De mi primer credo, poético, adscrito entonces a una poesía que, con Walt Whitman en Norteamérica, se había llamado *social*, y que, después, yo me decidiría a denominar, según el ejemplo de Carducci, *civil* —*civile*— del *Cives romanus*, patronímico. La Santa Piedad de Nuestra Señora se me aparecía como arquetipo de un simple ademán de justicia social y volvía al antiguo error de los racionalistas mirando en el Hijo la dolorida imagen de la más triste clase de la Humanidad, explotada y vejada.

Con esta significación, donde aún latía, en dejo confuso, la fe de mi infancia, entronizaba, sin profanarlas ciertamente, pero verdad es que también sin honrarlas, en mis estudios de Cadaqués y Madrid las dos imágenes de Nuestra Señora de la Piedad que he descrito. Pero «hágase el milagro... y hágalo el diablo», dice, con su desgarrado habitual, nuestro pueblo, y acierta. [...] Santa María acude. En mi caso, hasta sin llamarla, apenas indirectamente aludida en el patetismo pedante de un credo poético, sintióse apiadada, fue maternal... y acudió.<sup>2</sup>

També al pròleg que escrigué aquest mateix any 1944 per a les *Obras completas*, Marquina ha de justificar la seva producció juvenil adduint el pagament, comú a tots els escriptors, d'un deute inicial amb «las ideas de su tiempo», i també aquí el llenguatge s'impregna d'una forta càrrega religiosa: pecat original del qual cal redimir-se, mala herba que s'ha d'extirpar, enemic interior contra el qual cal estar sempre a l'aguait, captiveri del qual l'escriptor ha de saber alliberar-se per a conquerir l'eternitat. Recorda que, per reacció contra el liberalisme de l'època en què va néixer, va alçar un crit de protesta rebel i profètic, tumultuós i informe, un crit encertat quan tenia un fons

<sup>1</sup> P. XIII.

<sup>2</sup> *Obras completas*, vol. VIII, citat, pp. 892-893.

religiós, però esgarriat quan prenia un caire anarquitzant derivat de desordenades lectures de llibres estrangers.<sup>1</sup>

### 3.13. EPÍGONS: AGNA CANALIAS, JOAN MALAGARRIGA

Entre els intel·lectuals d'extracció humil i vinculats als medis obrers que poden considerar-se epígons del Modernisme per la fusió d'individualisme incomprens i esquerranisme polític, dos noms sobresurten per la contribució puntual que van fer al carduccianisme. Agna Canalias (1886-1934) va traduir per a «Catalana», en dos números diferents del mes d'agost del 1919, *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* i *Il bove*. Poc sabem d'aquesta mestra compromesa amb l'educació de les classes populars i amb l'esquerra obrerista, els reculls de la qual no hem sabut localitzar (*Líriques, Natura, Sonets erudits*).<sup>2</sup> Les col·laboracions a «Catalana», concentrades entre el 1918 i el 1920, són totes traduccions poètiques: a més de Carducci, Ravegnani, D'Annunzio, Ronsard i Goethe. Les de Carducci no eren —recordem-ho— les primeres que havia publicat aquesta revista tan italianitzant: les precedia, l'agost de l'any anterior, una de Ferrà, justament de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*<sup>3</sup> Per tant, en qüestió d'un any «Catalana» oferia dues versions del mateix poema, a les quals ja només se sumaria la segona versió d'Agna Canalias, la d'*Il bove*.

En tots dos casos la traductora va fer un sonet, idèntic a l'original en *La tempestat*,<sup>4</sup> amb un sistema de rimes diferent en *El bou*: Carducci fa CDECDE, Agna Canalias CCDEED.<sup>5</sup> Es permet algunes rimes imperfectes, concretament «pregon» (no pas 'pregons') al vers 8 d'*El bou* i un ús indistint de vocals obertes i tancades: «reposa» versus «procel·losa», «llagrimosa» i «afrosa» a *La tempestat* (2-7); «negre» versus «alegre» a *El bou* (9-10). Tant Ferrà com Canalias tradueixen al peu de la lletra sis paraules en rima de Carducci, i tots dos introdueixen una sola rima diferent de les que els proporcionava el text italià: '-essa' als tercets Ferrà, '-am' als quartets Canalias. Si mantenir el final '-eu' als tercets va produir resultats discutibles, substituir '-ant' per '-am' va ser una idea no gens desafortunada. Era una tria que partia de la traducció de «folgori» per «llamp» (4): prioritzava, doncs, aquest terme, i el col·locava en posició destacada, alhora que tampoc no perdia aquesta posició l'«schianto», que d'alguna manera era traspassat al final del primer vers: «bram». A més, en tant que rima *chioccia*, era fonèticament molt adequada per al context.

A diferència de Ferrà, Canalias, doncs, no rebaixa en cap moment ni la contundència del lèxic ni la força de la tempesta. Per començar, posa títol al poema: *La tempestat*, amb ressos shakespearians. I de seguida, als dos primers versos, fa la seva intervenció més agosarada: de «sola, tra il pianto / De gli alcïon» passem a «desafiant el bram / d'Alció furient». Els alcïons passen, en altres paraules, del bàndol de les víctimes («nave», «alcïon», «memorie», «speranze», «remo») al dels atacants («acque», «onde», «folgori»). En italià, 'alcione' és un sinònim literari de 'gabbiano' (gavina). El «pianto» evoca, certament, l'Alció ovidiana transformada en gavina de crit planyívol quan va descobrir el cadàver del seu marit. La traductora no té present, però, aquest episodi i la fa actuar —suposem— com a senyora dels vents en tant que filla d'Èol. Alhora, d'una manera més clara que Ferrà, dóna a la nau capacitat de resposta: el mallorquí tot just emprava el terme «lluïta», aplicat sobretot a la tempesta, però que podia deixar entendre que la nau mirava de defensar-se; la poetessa de Molins de Rei elimina «sola» i fa que la nau literalment desafii els elements. Carducci plantejava als quartets un atac contra unes víctimes absolutament desamparades i als tercets la resposta heroica del «genio mio»; Agna Canalias anticipa aquesta resposta al mateix *incipit*, fent-ne partícip la «nau». També a ella, com a Ferrà, li interessa la capacitat de resistència del 'jo', també això la porta —en el seu cas encara més— a infringir l'esquema de contrastes del text italià, però en

<sup>1</sup> *Obras completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1944, p. XI.

<sup>2</sup> Cf. *Agna Canalias*, dins la sèrie «Lectura Popular», Barcelona, Il·lustració Catalana, vol. XIV, núm. 234, s.d., pp. 193-224.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 140-142.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 243.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 267.

detriment de les víctimes i de tota mena d'atenuació, i a favor de la lluita entre dues forces titàniques. Només «l'embolcalla» té, respecte a «l'envolta» (3), una connotació menys militar. Al vers 11 Ferrà atenua «cigolio» en «gemegar» i «bressa»; ella recull molt més bé l'estridència del terme: «cruix [...] greu», per bé que aquest «greu» final sigui una mica forçat. Al 8, resol amb una sintaxi confusa aquest cop per part de Ferrà, pren, obligada a trobar una rima en '-am', la iniciativa de buscar una altra imatge: «il remo infranto» esdevé «l'esquinçat velam», una altra equivalència perfecta en termes sensorials. En canvi, al vers 5 torna a anar més enllà de Carducci: la platja perduda, recordada en la seva calma, es transforma en una «platja d'enfonsat rocam», fórmula no gaire clara, però que segurament vol ampliar fins a la costa l'acció de la tempesta. I al vers 7 «faticosa» esdevé «afrosa», per a subratllar —si encara calia— el caràcter infernal de l'espectacle.

Tornant al vers 11, si en la versió de Ferrà el vent és omès i agafen protagonisme les antenes («que el gemegar de les antenes bressa») i si en Carducci queden anivellats agressor i agredit («De' venti e de le antenne al cigolio»), Canalias hi manté la dinàmica d'agressió dels elements sobre el vaixell. Potència, precisament, la contraposició entre «s'abbatton» i «dritto su», entenent la dinàmica —proporcionalment— més com una acció de dalt a baix que no pas com un cop («batte», «tuon», «schianto»). En la seva versió el vent actua «sobre» l'antena, repetint la preposició literal del vers 9 i remarcant la posició superior alhora del «Geni» i de la tempesta, mentre que «l'antena» es queda sota. El verb «s'abbatton», per la seva banda, es duplica, car és traduït per «retuda» al vers 8<sup>1</sup> però tradueix «batte» («l'abat») al vers 3. I la incorporació del «rocam» al vers 5 és acompanyada de l'adjectiu «enfonsat».

Poc encertades, tant si les introduí Canalias com els redactors de «Catalana», les modificacions ortotipogràfiques: els signes d'admiració al vers 10, els punts suspensius en lloc de dos punts al vers 11, cap marca de discurs directe a la darrera estrofa. Es pot entendre el «¡canta fort!» com un imperatiu que adreçés no sabem si el «Geni meu» al vent o el 'jo' al «Geni meu». En el primer supòsit, tindria un valor desafiant i provocador que confirmaria un interès preferent a exacerbar i mesurar ambdues forces. A continuació, a la darrera estrofa, no hi hauria dubte que parla el mateix «Geni»; més ambigua seria, en canvi, la identificació de l'interlocutor: la «desesperada escolta» podrien ser, com en Carducci, «el Record [...] i l'Esperança» (en Carducci tots dos al plural, «Le memorie [...] e [...] le speranze»), però també el «vent», lectura —aquesta segona— en què el Geni estaria demanant a la tempesta que l'escortés —que el conduís— al port de la mort i ella mateixa seria arrossegada cap a aquest destí. Totes dues forces acabarien fonent-se en una sola acció entre fatalista i autodestructora, molt reforçada respecte a la del text original, que en principi és empresa pel «Geni» contra i potser també envers la tempesta, però no *amb* la tempesta.

En l'altre supòsit, seria el 'jo' el qui continuaria parlant, i continuaria adreçant-se al seu «Geni». En totes dues interpretacions, però, l'energia de qui parla augmentaria respecte al poema original, car a l'imperatiu doble del vers 12 s'hi afegiria aquest «¡canta fort!» del vers 10, i s'hi afegeix —aquí sense cap mena de dubte— l'«anem-hi breu» del vers 13, de collita exclusiva de la traductora, la qual, molt literal a tota l'estrofa, ha guanyat —però— dues síl·labes traduint «nubiloso» amb «negre». En coherència amb tot el que hem dit fins aquí, és reiterada l'acceptació del destí, la voluntat d'anar-hi, i, a diferència de Ferrà, no és dissimulada la condició d'aquest destí. L'adjectiu «nubilos» té una primera accepció de nuvolós i una segona, derivada, de fosc. Ferrà s'aferrava a la primera i la desplaçava encara cap a la menys negativa, més clara i més misteriosa boira. Canalias tria la segona i l'enfosqueix encara més, creant un oxímoron entre «negre» (12) i «blanca» (14), intensificat pel fet d'aplicar directament el «negre» a l'Oblit (en Carducci «nubilos» és el port). Pel que fa al color blanc, ha estat atribuït pels exegetes de la poesia carducciana a l'escuma de les ones, als esquelets que omplirien l'escullera, al marbre de les tombes, a una vaga atmosfera espectral...<sup>2</sup> No sabem com el va llegir Agna Canalias, si li donà algun d'aquests sentits o bé hi veia un sentit positiu —religiós?— contraposat al «negre» negatiu. En conjunt, sigui com sigui, la seva versió va pecar, si de cas, d'una excessiva complaença tant en l'acció i els efectes destructors de la

<sup>1</sup> La traductora tampoc no entén correctament «vista», i fa l'error estilístic de repetir «guaita» (8 i 10).

<sup>2</sup> Mario Rettori, *op. cit.*, 27; Marina Salvini, *op. cit.*, p. 82.

tempesta com en l'adhesió del 'jo' al destí fúnebre. Sembla que s'hi insinuï, rere el *plus* de força que reben els uns i l'altra, la temptació —no pas, però, injustificada— d'una lectura decadent.

També el bou, a la segona estrofa del famós sonet, apareix, en la versió d'Agna Canalias, massa complagut i, en el seu cas, massa identificat amb l'home. En Carducci manté una autonomia i una dignitat pròpies: quan secunda l'«agil» obra de l'home ho fa «grave», i el «rispondi» del seu esguard, entre els múltiples sentits possibles, té una capacitat de rebatre. A la traducció «grave» i «agil» desapareixen i «rispondi» s'allarga en «correspons», que ja no té —o en té en menor grau— aquella capacitat. Els adjectius «lento» i «pazienti» replicaven a «t'esorta e ti punge»: el primer és traduït literalment, però el segon es fa més afectuós amb «dolç», alhora que el «giro» dels ulls esdevé un «mirar pregon»; pel que fa als verbs, «ti punge» és traduït, amb exactitud, com «t'agullonen», però «t'esorta» és desviat fins a «te guien», que actua retroactivament sobre «t'agullonen» convidant a accentuar-hi el sentit d'estímul. En llur relació mútua, l'home té una funció més benèvola; el bou una actitud més amorosa. La coerció de la rima fa que «secondi», al seu torn, acabi tornant-se «confons»: confusió i correspondència allà on hi havia els verbs 'secundar' i 'respondre'. El bou secundava l'obra de l'home, ara es confon «en domini dels homes». El «jou» es duplica en el «domini», però no es vehicula en un sentit d'opressió: ja al primer vers de l'estrofa, Canalias no sols tradueix al peu de la lletra un «contento» llatinitzant que determinats comentaristes no fan anar més enllà de 'dòcil',<sup>1</sup> sinó que el converteix en el nucli d'un predicat ara nominal, en què el gest «inclinandoti» es transforma en un «esdevenint» totalment servil a l'estat d'ànim.

La relació entre l'home i el bou s'intensifica també arran de les importants i desafortunades modificacions introduïdes en la sintaxi discursiva, que fan d'aquest text, en si mateix, un poema molt menys fluid i compacte que *La tempestat* i que els respectius originals carduccians. La pèrdua de la segona conjunció copulativa del vers 7 i de la del vers 10 crea discontinuïtat i, en el segon cas, ambigüïtat, perquè abans d'arribar al vers 11 podem haver entès que el símil «com un himne alegre» fa referència a «l'esprit» que «fuma». Als quartets Canalias no respecta l'estructura distributiva «O che [...] O che [...]» i posa un punt entre les dues frases que la componen. Tradueix en tots dos casos «si», però la segona condicional ja no complementa «m'infons», sinó «t'agullonen, te guien...», talment com si a la traductora li interessés no tant la sensació única que el bou produeix al 'jo' en els diversos estats i posicions que estructuraven el ritme harmoniós del discurs (erecta, ajupida; lliure, esclava) com, anàlogament a *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*, l'acceptació de l'estat *a priori* negatiu, la recepció d'allò que hauria de ser —per lògica— una actitud sofrida, de suportació mortificada, en termes d'adhesió complaguda. Com que la preocupa, Canalias planteja el tema del «jou» i del «domini» com un supòsit que requereix una resposta, resposta absolutament tranquil·litzadora i reconfortant, tal com la llegeix en Carducci, però que en Carducci recolzava més en l'equilibri entre qualitats contraposades de l'home i de l'animal, és a dir, en una harmonia de conjunt. L'equilibri pot suggerir, de fet, una interpretació en termes d'acord, de complementarietat i de conflicte: segurament un dels secrets de l'èxit del sonet rau, precisament, en aquesta plurisemanticitat. La placidesa del quadre podia convidar cap al primer d'aquests sentits, i Agna Canalias, en concret, s'hi aboca, però a costa de l'equilibri, perquè a la seva versió pràcticament llegim que si el bou se subjuga de bon grat al domini de l'home i s'hi confon, en resulta premiat, en treu un benefici, i ho agraeix: l'assimilació, en definitiva, d'una criatura inferior a una de superior. Si a algun lector de Carducci li degué estranyar que el «giogo» no desfermés cap rebel·lió, el mateix lector, davant la versió de la no menys esquerrana Agna Canalias, s'hauria escandalitzat davant un servilisme i un complex d'inferioritat tan ostensibles.

La humanització d'aquesta bèstia contenta, estimulada i guiada com si fos un infant obedient, es reforça més avall amb una solució hiperliteral tan previsible com el «content»: l'«esprit» del vers 10. Ja s'insinuava, però, a la primera estrofa amb l'afegit «amb gest» (3) i amb la solució «afable» per a un terme alhora humà i animal com era «mite» (1). A propòsit d'aquest adjectiu cal dir que, si la *gravitas* perd la seva paraula clau («grave», 6 i 12), tot el camp semàntic de la pau, la calma i el silenci és retallat al llarg del poema: al primer vers és suprimit «pio», al

---

<sup>1</sup> Marina Salvini, *op. cit.*, p. 337.



segon «pace» és rebaixat en «calma», a l'11 «sereno» esdevé «tebi», i el «silenci» final, de quatre adjectius que tenia al text italià, només en conserva un, «verd», perquè l'altra hipàllage es normalitza («immensos», corresponent a «ampio», ara complementa «camps»), i «quíeto» i «divino» desapareixen, mentre que el nou adjectiu que és introduït, «matinera», el guanya la «dolcesa». Són dos termes, «dolcesa» i «matinera», susceptibles de ser relacionats amb la segona estrofa, «dolcesa» simplement per repetició, car allí «pazienti» es convertia en «dolç», i «matinera» —prova de la rellevància que té la decisió que prenen alguns traductors sobre el moment del dia en què té lloc l'escena— per les connotacions que pot suggerir relacionades amb l'àmbit del treball, al qual també s'acosta el mot carduccià «austera» ara que rima, en dos versos consecutius (Carducci feia CDECDE), amb aquest «matinera». La dolçor de l'ull emmiralla, en efecte, el silenci verd no del «pian», sinó dels «camps», i és ella —la «dolcesa»— la que activament l'emmiralla («reflecta»), no pas el silenci el que reflexivament s'emmiralla («si rispecchia») en la dolcesa. Enlletgeixen molt l'estrofa els dos demostratius inserits al vers 12, i «camps» ja havia estat utilitzat, per Carducci i per la traductora, al quart vers. Més enllà de l'empobriment estilístic, les repeticions ens confirmen, però, l'orientació d'Agna Canalias cap a una *suavitas* vinculada a l'activitat agrícola i a la relació subordinada del bou respecte a l'home. Si aquesta relació guanya protagonisme, en perd la que s'establia entre el bou i el 'jo' i en perden els termes més passius, de quietud plàcida, en què es formulava. En Carducci tant el bou estàtic com el treballador produeixen sensació de «pace»; a la traducció es crea, de fet, un contrast entre la «calma» de la primera estrofa i l'activitat de la segona, ja no, doncs, almenys explícitament, productora de calma. Pel que fa a la cloenda, si en comptes d'associar-la a la dolçor del treball la remetem, arran de la represa de «camps», a aquell bou estàtic inicial, obtindrem, si de cas, la «calma» prèvia al treball, preparada per al treball. L'utilitarisme i el moviment esgarrapen a Carducci, també en la versió d'aquesta traductora, dosis de la seva estaticitat i lentitud hedonistes. El «lent» —recordem— ja no és acompanyat de «pazienti», ni contraresta «agil» (6-8). El verb «guien», en canvi, introdueix moviment en el seu sentit literal, i utilitat, benefici, en el seu sentit metafòric.

Molt diferent l'aproximació a *Il bove* de Joan Malagarriga (1890-1943), obrer de la Pirelli format a l'Ateneu Enciclopèdic Popular,<sup>1</sup> col·laborador ocasional en mitjans com «La Publicitat», «Un enemic del poble» o «La Revista», i autor de diversos reculls poètics entre el 1911 i el 1931, el darrer dels quals, *El Cant en la llunyania*,<sup>2</sup> es clou amb un apèndix de cinc traduccions, una breu cançó de temàtica religiosa d'Alardi i quatre sonets: dos de Mario Garea (*Menorca* i *Mallorca*, dedicats *Als meus amics de Catalunya*), un de Rimbaud i el de Carducci. Malagarriga, a l'inrevés del que hem constatat en Agna Canalias, subordina l'home al bou. El segon no secunda l'obra del primer, sinó que la conjumina («conjumines», 6), és a dir, la fa ell, l'organitza ell. El «giro de' [...] occhi» és trasplantat al vers 4 («gires les nines»), de manera que al 8 hi sobra espai per a ampliar el «rispondi», que és interpretat com «a ta raó el fascines». Per «raó» no sabem si hem d'entendre les raons del bou enfront de les de l'home o bé —simplement— seny, raonabilitat. El cas és que, dins la plurisemanticitat del gest de la bèstia, Malagarriga es decanta per llegir-lo com una rèplica a les fiblades de l'home: amb la seva mirada, l'apaivaga i li demostra que és millor que ell. El que no diu de cap manera Carducci és que el convenci, que se'l faci seu. Constatem, en definitiva, que la fascinació que l'animal produeix en el 'jo' és allargada per Malagarriga a l'home d'aquesta segona estrofa, en la qual també es trenca el joc d'equilibris carduccià, però en un sentit contraposat al de la versió d'Agna Canalias. Formen part de l'operació, és clar, la tria del dolorós «fibla» («punge») enfront del més estimulant «agullonen» de la poetessa-traductora, i el manteniment de l'adjectiu «greu» tant aquí al vers 6 com més avall al vers 12. Ja a la primera estrofa es produïa una intervenció important al final del segon vers: «al cor m'infondi» era traduït com «el cor domines». Canalias convertia el bou en «domini dels homes»; Malagarriga fa que els domini, que domini tant l'home de la segona estrofa com el 'jo' de la primera.

<sup>1</sup> Jordi Castellanos, *Joan Malagarriga, un dels oblidats*, «Avui», 10/06/2001, p. 23. Malagarriga és sovint recordat en les memòries de Plàcid Vidal, *L'assaig de la vida*, Barcelona, Edicions Estel, 1934.

<sup>2</sup> *El Cant en la llunyania. Poemes 1921-1930*, Barcelona, 1931. Segona edició.

La rima ‘-ines’, que més aviat devia arrencar de «nines» (4), en les altres tres recurrències («domines», «conjunines», «fascines») va inclinar, doncs, la traducció en una direcció ben determinada. En general, a la posició final del vers, Malagarriga va apartar-se de Carducci més que Agna Canalias: només tres paraules en rima no carduccianes en la versió de la de Molins de Rei («confons», «pregon», «matinera»), contra vuit en la del de Sant Feliu de Llobregat, tres de les quals porten al final un mot de l’interior d’aquell o d’un altre vers («pacient», «fumera», «himne»), mentre que cinc són absolutament alienes al poema italià (les quatre ‘-ines’ i «benigne», al vers 13). Això no impedeix que, en determinats passatges, la traducció sigui més literal (sobretot als quatre darrers versos). Malagarriga respecta, a més, estrictament l’esquema sonetístic original, i no fa cap rima imperfecta. Només fluïxeja, mètricament, el vers inicial, en el qual, per accentuar la sisena síl·laba, hem de fer dialefa entre «i» i «amb» i sinèresi a «pa-cient»: el lector potser tendirà, més aviat, a fer la sinalefa primer i després a llegir trisíl·lab l’adjectiu, cosa que determinaria un accent de setena. Els defectes principals de la traducció, però, són d’ordre fraseològic: més encara que el poc natural i ambigu «a ta raó fascines», ratllen el *nonsense* precisament els dos versos d’obertura, en què la substitució d’«infondi» per «domines» i de sentiment per «amor» no va ser acompanyada dels necessaris ajustaments que poguessin donar propietat a la frase. Provant d’interpretar-la, i donant per fet que «el cor» (2) pertany al ‘jo’ (cosa que no queda gaire clara), sembla com si no un sentiment de vigor i de pau, sinó el mateix «amor» enunciat en el «T’estimo» inicial provingués del bou. En Carducci el bou infon el sentiment, el desvetlla; aquí domina «amb amor», per tant, se li atribueix directament la capacitat d’estimar, com se li atribueix a la segona estrofa la de raonar o de ser raonable. Tot i que li atorguen un perfil humà contraposat, tant Canalias com Malagarriga humanitzen en un cert grau l’animal, però en més alt grau Malagarriga, segurament perquè el fa competir amb l’home i guanyar-lo, en l’«amor» i en la «raó».

També ell —com la majoria dels traductors— tradueix literalment «contento» i «spirto». A l’«esperit» li dóna un protagonisme addicional, perquè, com Montoliu i Forteza, opta per una paràfrasi explicativa: «tal com fumera, / ton esperit s’exhala» («fuma il tuo spirto»). Assimilant-se al «mugit», aquest «esperit» que «s’exhala» i «es perd» s’apropia de tot el tercet. Ve, a més, tot seguit d’un «fascines» que tenia una certa connotació embruixadora (8): si «amor» i «raó» espiritualitzaven l’animal, amb «fascines» i «esperit» l’espiritualització ateny una certa materialitat esotèrica, sobrehumana, que ja apunta cap a horitzons menys carduccians. Al segon tercet, «benigne» («quíeto», 13) i «divinal» («divino», 14), en principi equivalències correctes, corren el risc de ser absorbits per aquests altres horitzons, que tenen una certa presència en *El Cant en la llunyania*, en variants més llegendàries com la dels focs follets que agafen forma d’esperits d’artistes i poetes,<sup>1</sup> però també en escenes de contemplació de la natura: «L’esperit del silenci de la nit / estenia el seu vol sense brogit / en la cerúlia immensa pregonesa.»<sup>2</sup>

Només en un punt Malagarriga animalitza: potser va evitar ‘nariu’, al vers 9, perquè la sentia com una paraula femenina i la paràfrasi li imposava adjectius curts, o bé, precisament, perquè li va semblar massa humana; el cas és que va utilitzar «morro», que qualsevol corrector noucentista li hauria canviat de seguida per ‘musell’. El que és segur que va imposar la paràfrasi va ser el sacrifici dels adjectius «larga» i «lieto» (9-10). També va caure el «pio» de l’*incipit*. Allà on es van buscar equivalències, en canvi, el sistema adjectival va mantenir un bon nivell de fidelitat: «mite» / «pacient» (1); «pazienti» / «manyac» (8); «quíeto» / «benigne» (13). I la pèrdua principal ens torna a dur, de fet, a l’àmbit sintàctic: és la de l’estructura distributiva dels versos 3-6.

El paisatgisme entreteixit de sentiment amorós i d’inquietuds existencials que omple moltes pàgines d’*El Cant en la llunyania*, més marcat pels anhels i pels dolors que no pas per l’hedonisme contemplatiu, explica en bona part les estratègies fins aquí comentades. No és un recull especialment carduccià, malgrat el *Sonet proemial*, escrit sota la bandera del vell classicisme sa i heroic, esdevingut —però— poc més que una fórmula, atès que no té cap continuïtat concreta en el cos del volum:

<sup>1</sup> *Els cavallers de la capa daurada* (*ibid.*, pp. 91-92).

<sup>2</sup> *Aquell pinar!...*, vv. 18-20 (*ibid.*, p. 27).

El fill jo só dels nobles temps antics  
que a pit obert avança amb ardidesa  
i deixa enrera noses i fatics  
renovellant la santa juvenesa.  
[...]  
L'alta serenitat al pensament;  
el mirar fix, i el jove cor candent;  
la sana voluntat ben decidida.<sup>1</sup>

Potser, al capdavant, el principal préstec que *El bou* i la poesia carducciana fan a *El Cant en la llunyania* és la tendència a abastar l'espai, amb verbs com estendre, abraçar, inundar... Quan aquesta tendència intervé, normalment en la quietud del vespre, la nit o l'aurora, la bellesa de la natura pot agafar puntualment forma d'esperit, però no és interferida per superposicions morals, emocionals o religioses. Així ho constatem a *Aquell pinar!*..., el poema del qual hem extret més amunt la cita relativa al «silenci de la nit». El 'jo' només hi actua, com en *Il bove*, per dir la sensació que li produïx allò que veu: «Quina joia que em dava aquell pinar / a dalt del turó asprívol i llunyà!» (1-2), quan «el foc del sol l'incendiava» (3); i «quin turment que ara em dava aquell pinar» (25), quan el cobreix la foscor. Vegem una altra mostra de l'esmentada tendència en un poema, *Neguits de la natura*, en què la boira, els ramats, la mar en calma, configuren una *suavitas* tota tenyida de lentitud:

En el cel llis, com ulls mig ensunyats,  
els estels espurnegen fent llur via;  
i, en la buidor perdent-se, ja esblaimats,  
lliuren el pas aeri al naixent dia.  
[...]  
El sol estén sos raigs per tot el món  
i abraça la Natura acollidora.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vv. 1-4 i 9-11 (*ibid.*, p. 13).

<sup>2</sup> Vv. 17-20, 23-24 (*ibid.*, p. 67).



## 4. NOUCENTISME I POSTNOUCENTISME

### 4.1. JOSEP MARIA BARANERA I JOSEP CARNER

La polarització ideològica de la premsa del tombant de segle —no sols a casa nostra— va tenir en Carducci un dels seus innombrables estímuls. Les necrologies de l'any 1907 així ho demostren, per bé que també fan palesa una llarga gradació entre els dos extrems que representen l'esquerra republicana, admiradora tant de l'obra poètica com de les idees polítiques de l'escriptor —o de la primera per causa de la segona—, i la dreta confessional, implacable amb el Carducci declaradament ateu i anticlerical. En un mateix sector ideològic les respostes poden variar força: a la premsa catòlica la notícia del traspàs pot ser totalment omesa («El Grano de Arena», revista de Maó), ocupar tan sols una ratlla, sense valoracions («El Eco de Ciudadela»),<sup>1</sup> o bé aixecar veus que, amb dosis diferents de compassió i d'acritud, encomanen el difunt al perdó diví («El Vigía Católico de Ciudadela», «La Cruz» de Tarragona, «El Tradicionalista» de Girona, el «Correo Ibérico» de Tortosa).<sup>2</sup> Són intervencions que acostumen a aplicar una forta simplificació reductiva: Carducci ha escrit un himne a Satanàs, i només per això ja mereix ser condemnat, condemna que es fa extensiva al seu paganisme, qualificat de fanàtic, i a la seva militància maçònica. L'esquerra responia, al seu torn, amb una actitud provocadora, és a dir, revestint-se de satanisme, de vegades d'una manera gairebé integral, com en Diego Ruiz i Alomar, en altres casos amb cites puntuals, com aquesta amb la qual el conegut periodista Alfredo Calderón, fent una apologia de l'escola laica i de la llibertat religiosa, donava per caducats l'encoratjament a la suportació i a l'obediència, la concepció de la vida terrena com una preparació per a la vida eterna i la condemna del plaer, tots principis en els quals —afirma— ja ningú no creu, ni tan sols els mateixos creients:

Tales creencias muertas yacen en el hondo de la conciencia como en un sepulcro. Todos obedecemos, unos a sabiendas, otros sin saberlo, a la ley de evolución. Si fuese el demonio quien nos inspirara, habría que repetir con Carducci: —*Sátana non torna in dietro*.<sup>3</sup>

En el context concret de la mort de Carducci, van contribuir encara més a encendre el furor dels sectors reaccionaris, d'una banda, l'enorme ressò que va provocar l'esdeveniment a la resta de la premsa, que es va omplir d'elogis en molts casos estrictament adreçats al poeta, però que els clericals atribuïen a motius extraliteraris, i, de l'altra, la coincidència del traspàs amb la commemoració internacional del tercer centenari de la mort de Giordano Bruno, commemoració que a Barcelona —dit sigui de passada— va ser presidida, entre d'altres exponents de la Unió Republicana, per Lerroux i pel carduccià Hermenegildo Giner de los Ríos.

«El Correo Catalán» va donar la notícia, el dia 17, amb una frase ben esquifida, neutra, però que ja posava el dit a la plaga que més li coïa al diari: «Ha muerto en Bolonia el poeta Carducci, cantor de Satanás». El dia 21 publicarà un article, sense signar, titulat *El «Syllabus» y la «Oda a Satanás» de Carducci*,<sup>4</sup> i el 4 de març el corresponsal a Roma, que signa Linatti, es doldrà dels homenatges a Bruno i Carducci que s'han vist a la capital italiana.<sup>5</sup> L'article sobre l'oda satànica, que ja havia aparegut el dia 18 al «Correo Ibérico» de Tortosa, va, si més no, una mica més enllà de les desqualificacions gratuïtes: llegeix correctament el poema com un cant al progrés i a la modernitat, i aprofita precisament la identificació d'aquests valors amb Satanàs per a secundar la condemna que contra ells ha emès el Vaticà.

L'anticarduccianisme religiós es remuntava, però, a uns quants anys enrere, i ja era tradicional que es manifestés en el marc de disputes entre mitjans periodístics.<sup>6</sup> Almenys tenim

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 99.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 122, 92, 97, 90-91, 102-103.

<sup>3</sup> *Religión y moral*, «El Espejo» (Terrassa), 24/11/1900.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 90-91.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, p. 119.

<sup>6</sup> Comentaris puntuals contra el Carducci satànic són localitzables, és clar, en els escrits de múltiples autors catòlics. Vegeu, per posar dos exemples, Francesc Rierola, *Dietari*, pròleg i edició a cura de Segismon Serrallonga, Vic, Eumo

coneixement de tres episodis a la premsa anteriors a la mort del poeta (n'hi degué haver més). El primer va ser la picabaralla que enfrontà dos rotatius mallorquins la primavera del 1897. «El Àncora», diari «catòlico-popular», va acusar «La Última Hora» d'enaltir poesies i novel·les immorals emparant-se en la seva bellesa literària. La bellesa no sols no pot justificar la immoralitat, sinó que és inconcebible sense el bé:

La fascinación del estilo será acaso descargo de la caída del lector, pero en el escritor, cuanto más fino es el lazo que tiende, más consumada es la maldad.

Belleza literaria, centella del genio, magia del talento, son frases bonitas, en verdad; pero ¿son exactas?

¿Puede ser bello lo que sonroja el pudor, lo que subleva la razón, lo que ofende la conciencia?

¿Qué vale el ritmo del verso de Carducci, si es un himno blasfemo a Satanás?

¿Qué vale el realismo descriptivo de Zola, si todas sus imágenes aparecen salpicadas de cieno y exhalan el fetor de los lupanares?

¿Qué gracia tiene esa fraseología de Clarín, si las leyes del pensamiento están allí quebrantadas y a cada frase se tropieza con el absurdo?

La belleza es el esplendor de la bondad.<sup>1</sup>

Un altre episodi ens porta al costum esporàdic d'«El Poble Català» de publicar pamflets dels seus enemics ideològics, triats amb la finalitat que es desqualifiquessin i ridiculitzessin per si mateixos, gairebé com un *divertimento* per als lectors. El 13 de gener del 1906 és un fragment d'un anticatalanisme visceral extret d'un número d'uns quants mesos abans de la revista catòlica valenciana «La Señal de la Victoria», sense firma, però que «El Poble Català» atribueix al «cèlebre Pare Corbató». Segons el breu davantal que precedeix la transcripció, l'article deforma una innocent festa d'esbarjo que s'havia celebrat a Sarrià el dia de Corpus, al mes de juny:

Los odios del catalanismo contrahecho, siendo él impío y liberal, quiero decir, liberastros son, y por ende enemigos de Cristo, y de la Patria, y de la Tradición, y de la virtud, y de la verdad y de la lógica y hasta del sentido común. Lo mismo elogian al autor del himno a Satanás, como *La Veu de Catalunya*, que piden la degollina o un *Corpus de sangre*, como *La Tralla*, que preconizan por remedio de todos los males el incendio de Madrid, como nuestro amigo en la misma *Veu de Catalunya*, etc., etc.

Lo del *Corpus de Sangre* es horrible. En el santo día del Corpus se hizo en Barcelona la matanza de castellanos y castellanistas a la sombra de *los Segadors*, según hemos dicho en el artículo VI. Ahora el catalanismo separatista, sediento de incendio y de sangre española, pide otro *Corpus de sangre*, pide matanzas y exterminio. Incendiando a Madrid, degollando españoles y cometiendo espantosos sacrilegios como en aquel Corpus, quiere engrandecer a Cataluña. ¿Qué otra cosa puede esperarse de los que hacen público alarde de entusiasmo por el autor del himno a Satanás?

La polèmica més sonada, però, havia tingut lloc l'any anterior, el 1905, arran de la celebració a Itàlia del jubileu de Carducci. Es feien ressò de l'esdeveniment, glossant la figura del poeta, Eugeni d'Ors a «El Poble Català» i A. Muñoz a «La Veu de Catalunya».<sup>2</sup> Muñoz posa, més que Ors, l'accent en la tasca «política, moral i civil» de l'escriptor italià, oblidant-se del tot no sols de qüestions com la del classicisme, sinó, de fet, de qualsevol consideració literària. Només reproduïx un vers del *Giambi ed epodi*, «O popolo d'italia, vita del mio pensiero», i no cita ni un sol títol del corpus carduccià. El mot que més repeteix és «energia»: en un moment de cansament de la nació, quan havien acabat les guerres d'independència, Carducci era la figura que Itàlia necessitava per a reviscolar-se, la veu regeneradora que desvetllava les consciències, que amonestava els mandrosos i els ambiciosos, que marcava un ideal i un esdevenidor, que recordava al poble i als governants les grandeses del passat, que els comunicava —amb els seus estudis i discursos sobre els clàssics— una ànima col·lectiva. Tant la poesia com la prosa carduccianes només són contemplades, en aquest article, per la seva finalitat educativa, per la seva força transformadora, enmig d'un panorama de vileses i de prejudicis poc definit, en el qual tot just s'entreveuen les rivalitats i

---

Editorial i La Tralla Edicions, 1983, p. 51 (reflexió de data 10/03/1894), i Mossèn Francisco Viver i Puig, *L'Esperit catalanesc*, «Lo Geronés», 08/12/1906, p. 2.

<sup>1</sup> *Literatura*, «El Àncora», 08/05/1897, p. 3. Tota la polèmica, que va durar força dies, es va fer des de la columna, no signada, «En el estrado de El Àncora».

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 27-29. Pel que fa a Ors, cf. *infra*, pp. 334-335.

les males pràctiques dels polítics, dels homes de negocis, dels periodistes, i la degeneració de l'esperit del Risorgimento, un panorama s'entén que ja superat gràcies a l'actuació del poeta, que és retratat com un home gran i gairebé moribund que ha acomplert la seva missió. Muñoz, per tant, exagerava el protagonisme i la influència efectiva de Carducci en la vida pública alhora que no ajudava gaire el lector a fer-se una idea de la seva poètica i de la seva poesia. Tenia, tanmateix, l'encert de presentar-lo com el poeta no tant de la Itàlia ressorgimental com postressorgimental. No dedicava una sola paraula ni al republicanisme ni al tema religiós o satànic, però només el fet que un diari de tendència catòlica i conservadora com «La Veu» lloés el poeta —com tothom sabia— de l'oda *A Satana* erigint-lo en el gran educador de les noves generacions de la Itàlia moderna va ser suficient per a enfurismar els redactors d'un altre mitjà, «El Correo Catalán», i molt concretament mossèn Josep Maria Baranera, el qual va replicar en una llarga sèrie d'articles, que en un principi havien de ser tres i van acabar allargant-se fins a sis, titulats *L'Italia d'en Joseph Carducci*.<sup>1</sup>

Tot «El Correo Catalán» és amarat dels fantasmes doctrinals més característics de la premsa catòlica de l'època: l'Anticrist, la maçoneria, l'obscurantisme, el culte a Satanàs..., i Baranera, tot i que supera aquest nivell general i demostra un coneixement de Carducci més alt del que acostumen a exhibir els detractors del poeta satànic, ni s'escapa del sectarisme ni fa una lectura global de la seva obra. Fonamentalment, condemna el neopaganisme i el nou Estat italià sobre la base d'idees generals. La primera: el rebuig de l'Edat Mitjana i el retorn al món pagà, llegits com un culte del cesarisme centralista en política i dels plaers més materials en la vida quotidiana, per practicar els quals calia de totes totes abolir la moral catòlica. Itàlia ha estat des de sempre el país més temptat d'idolatriar l'antiga Roma, i en els anys en què Carducci es va educar estava molt de moda l'anti-medievalisme, assumit per l'escriptor sense una anàlisi aprofundida d'uns segles que, malgrat els seus defectes, han fet —argumenta Baranera— grans aportacions a la història de la humanitat, com la llibertat de nacions i municipis (es refereix als *comuni*) i l'espiritualitat cristiana, superior als baixos ideals del món pagà, sobrevalorat i mitificat per uns artistes dogmàtics mentre l'Estat al qual pertanyen margina de la vida pública els catòlics alhora que enalteix els apòstates, els maçons i totes les altres confessions religioses.

Els articles, tal com ens avisa el títol, parlen no tant de Carducci com de la Itàlia de Carducci: el nom del poeta satànic resumeix i simbolitza una Revolució, la Revolució Italiana, que, sobre el model de la francesa, ha creat un país militarista i corromput, de soldats i meretrius, que escanya els seus ciutadans a base d'impostos i els obliga a emigrar, que atempta contra la institució familiar amb les lleis del matrimoni civil i del divorci, que dóna a l'Estat un poder i una omnipresència il·limitats. Anomenant Revolució Italiana el procés del Risorgimento i de la unificació, Baranera no pretén sinó desacreditar la seva validesa com a exemple per al cas català: l'alliberament patriòtic era tan sols un pretext per a dur a terme unes altres finalitats, l'imperialisme i la destrucció de l'Església. Prova d'això —addueix l'articulista— és que Itàlia no ha esdevingut una confederació que respecti la varietat del país. Tampoc no s'ha respectat —insinua— la voluntat del poble, entabanat pels mazzinians, hàbils a l'hora d'embellir les seves idees anticristianes camuflant-les de novetat i de progrés. Si el catalanisme d'esquerres, però també el liberal, s'emmirallaven en el Risorgimento, els sectors més conservadors del clergat —i aquests articles en són una bona mostra— no podien deixar de veure-hi, plens de basarda, el triomf d'una revolució laica.

Del Carducci anticristià Baranera en dóna, en la violència de la seva escomesa, una visió tanmateix àmplia i prou ajustada, atenta als seus vessants pagà, filípic, exhortatiu i hedonista, i il·lustrada per unes cites que, per bé que no ens consta que siguin literals («folia ascètica», «abstracció escolàstica», «temors supersticiosos d'ultratomba»),<sup>2</sup> retraten bé el rostre que tenia el cristianisme per al poeta italià: el de les pors i les foscsors d'una cultura medievalitzant. Carducci és acusat d'elitista i d'oportunista, afirmacions discutibles més pels termes en què són plantejades que no pas pel fons, amb el qual estaria d'acord més d'un crític actual. No és veritat, estrictament, que aduli emperadors i tribuns, ni que esperés la conquesta de Roma per a fer-se anticristià, però no és difícil espigolar en la seva obra expressions de menyspreu envers el *profanus vulgus*, i és indubtable

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 30-42.

<sup>2</sup> Article III (cf. Corpus Documental, p. 35).

que les seves ires contra el Vaticà i que la seva salutació a una època renovada de classicisme van trobar un ambient propici en una Itàlia que, en el seu llarg procés d'unificació, havia tingut i continuava tenint en el Papa el seu principal opositor. La diatriba contra el narcisisme dels escriptors no deixa de ser-li, també, aplicable, si no pel que fa a supersticions, sí segurament pel que fa a volubilitat i a manipulabilitat per part dels aduldors.

La desvirtuació principal consisteix, de fet, a limitar-se al Carducci anticristià i a hiperbolitzar-lo. Baranera només cita explícitament, de la producció poètica, els darrers versos de l'himne *A Satana*. Es refereix molt genèricament a les *Odi barbare*, de les quals només esmenta, al quart article, les dues més anticristianes: *In una chiesa gotica* i *Alle fonti del Clitumno*. Uns personatges d'*Alle fonti del Clitumno*, les nimfes, eren evocats al segon lliurament, i una altra referència velada, a *La leggenda di Teodorico*, llegim en la metàfora del cavall desbocat cap a l'abisme de la perdició que clou el tercer: «I corren desbocats pel camí de la vida enllordant les flors més pures, responent als brindis curts de les folles bacanals i entonant l'himne satànic muntats en el cavall negre de sa pròpia damnació.» En la seva versió de la llegenda Carducci no prenia partit davant el càstig infligit al rei got; si de cas, l'espectre final de Boeci podia convidar a pensar en una posició procrisiana. Baranera no dubta, en canvi, a identificar Carducci amb el rei. Fa que el satanisme interfereixi, a més, tant amb aquesta llegenda com amb les *Odi barbare*, com si tota l'obra de l'autor fos presidida per l'himne sacríleg. Certament, *A Satana*, *In una chiesa gotica* i *Alle fonti del Clitumno* traspuen «odi a les catedrals, als monestirs i a tots els monuments i institucions de la civilització catòlica», però ni de bon tros som davant el tema únic o central de la poesia carducciana. És simplement fals que Carducci, com es diu al començament del primer article, ignori la Itàlia de Boeci, de Dante i de Sant Francesc: no cal gratar gaire en les *Rime nuove* per a fer emergir aquests tres noms en poesies que no els neguen precisament rellevància.

L'altre falsejament important que comet Baranera afecta el concepte d'«escola d'en Carducci», perquè col·loca dins aquest epígraf tots els neopagans, escriptors que —des del seu punt de vista— han contribuït a difondre la immoralitat en el poble italià. Immoralitat vol dir, per a ell, erotisme, i al·ludeix, per tant, a les nimfes d'*Alle fonti del Clitumno* per a insinuar-ne una voluptuositat que ni aquest ni cap poema carduccian no desenvolupen a la manera d'un D'Annunzio. El naturalisme francès, segons aquestes tesis, seria superat per les tendències espiritualistes de signe cristià del tombant de segle, mentre que trobaria en el carduccianisme un estancament: és forçada així una identificació entre ambdues poètiques, a les quals encara són afegits conceptes nietzscheans, en un aiguabarreig que no busca sinó posar dins un mateix sac tots els enemics moderns del cristianisme. Baranera té raó quan diagnostica la matriu hedonista del desinterès carduccian per tot tipus de transcendència, una transcendència considerada com un obstacle per a «la contemplació de la Naturalesa» i per a la fruïció de «la bellesa de totes les criatures», però no quan desplaça aquest hedonisme cap al gust per la transgressió i pel vici. Aquests extrems els il·lustra, en efecte, amb comentaris relatius a les *Laudi dannunzianes*, a les quals dedica el quart article, sense deixar —però— de remarcar l'ascendència carducciana del fenomen, degeneració última de la poètica impulsada pel mestre. En ell hauria après el poeta de Pescara fins i tot a autodivinitzar-se. El prevere comenta els versos de les *Laudi* que divinitzen Carducci, i, aquí segurament sense ser-ne conscient, torna a identificar-lo amb un dels seus personatges, perquè D'Annunzio cita veladament la novena estrofa de l'oda bàrbara *A Giuseppe Garibaldi*. En la paràfrasi de Baranera: «diu que serà pujat en cos i ànima al concili dels nùmens tutelars de la Roma redimida». Certament, a l'article no s'hi afirma pas que Carducci digués això de si mateix, però s'hi insinua que ni aquesta mitificació ni les que D'Annunzio va fer de la seva persona no s'haurien produït sense la inoculació del «virus pagà» per obra de Carducci, un virus ben exemplificat, en la seva voluntat divinitzadora, pel nom clàssic d'Enotrio. De fet, no queda clar si Baranera sabia que Carducci havia utilitzat aquest nom com a pseudònim o si es pensava, simplement, que l'hi havia atorgat D'Annunzio a les *Laudi*. En qualsevol dels casos, les acusacions relatives a l'amor exclusiu que tant l'un com l'altre professaven per «la pròpia excel·lència» i per «la concupiscència» resulten, pel que fa a Carducci, si no del tot incertes, molt abusives. Dir, com es diu al sisè lliurament, que l'escola de Carducci «divinitza el plaer i execra la virtut», inocular «un sentimentalisme neuròtic» i escampa «el tedi de la vida, la



desesperació, la mania del suïcidi», ja significa qualificar de carduccià allò que és, senzillament, anticarduccià.

Com que és el classicisme el que ha ofert a Carducci un parapet des del qual fustigar la cultura cristiana, Baranera dedica a aquest tema diverses columnes. Sense oblidar les seves manifestacions més virtuoses ni negar el nivell cultural i artístic assolit, denuncia el vici i la crueltat que imperaven a les civilitzacions grega i romana i abraça la tesi de Samuel Smiles segons la qual l'esplendor en el conreu de les arts és propi de les societats en decadència. L'escola carducciana no vol recuperar, de les literatures clàssiques, solament la forma, sinó també les idees, i per idees mossèn Baranera entén reinstauració efectiva del culte a la mitologia grecollatina, talment com si el propòsit dels neopagans fos refundar una religió passada. Cita poc —hem dit— Carducci; en canvi, utilitza material de crítics italians com Iginò Petrone, Filippo Ermini o Giacomo Barzellotti que reivindiquen els valors cristians davant uns neoclassicismes —l'actual i els anteriors— en els quals diagnostiquen una fuga de la realitat cap a un somni que és motivat per una crisi moral col·lectiva i no fa sinó promoure la peresa i la mol·lície, justament dos defectes —remarcariem nosaltres— que Carducci va combatre tota la vida.

Entre els escriptors, la contratendència a «l'escola d'en Carducci» la personificarien Manzoni, Silvio Pellico i en l'actualitat Fogazzaro, i a casa nostra Manuel de Cabanyes, un nom que no és esmentat a *L'Italia d'en Joseph Carducci*, però sí a la lliçó inaugural del curs acadèmic 1908-1909 que Josep Maria Baranera va pronunciar al Seminari de Barcelona. La reivindicació de Cabanyes és, en aquest opuscle, un pretext per a defensar l'opció d'un classicisme cristià i moral contra un de neopagànic i immoral, el que està fent furor en el moment en què el prevere-professor fa el seu discurs. Baranera es concentra sobretot a desmentir el que ell considera prejudicis de la crítica moderna: l'admiració absoluta i incondicional per tot l'art grecollatí, el menyspreu per l'Edat Mitjana, l'antagonisme entre art clàssic i art cristià i la idea segons la qual la cultura cristiana ha ofegat l'art clàssic, entre d'altres. A propòsit del tercer d'aquests conceptes, cita un crític italià, aquest del bàndol classicista, i no dubta a fer servir el nom de Carducci per a desqualificar-lo:

Y otro crítico italiano, discípulo de Vico, admirador de Carducci y de toda la escuela neo-pagana, no ha tenido reparo en escribir que «el clasicismo representa la armonía y el equilibrio entre el hecho y la idea, en cuanto tiende a un ideal puramente humano; mientras el romanticismo significa, por el contrario, el desequilibrio y la falta de armonía, por razón del predominio de una facultad afectiva o fantástica en perjuicio de las demás, y tiende a un ideal sobrehumano o subhumano.»<sup>1</sup>

És l'únic esment a Carducci en tot l'opuscle, que també en conté un de sol a D'Annunzio, a Baudelaire o a Taine, però és ben palès que cada vegada que s'hi parla de neopaganisme s'hi estan combatent aquests i altres noms enfront dels quals Cabanyes simbolitza un classicisme que l'única Veritat i l'únic Ideal admesos han purificat dels seus verins i dels seus falsos ídols.

Un llarg fragment del tercer dels sis articles de *L'Italia d'en Joseph Carducci* va ser reproduït per la revista «Catalunya», des de l'adhesió, el 30 d'abril del mateix 1905, i contestat pels redactors de «Joventut» l'11 de maig, als quals replicà al seu torn Baranera en un colofó al darrer article de la sèrie, el dia 29, en què qualificava la revista modernista de jacobina i pornogràfica. No fou l'únic motiu de disputa entre «Catalunya» i «Joventut», i sí, en canvi, l'única aparició del nom de Carducci a la primera (1903-1905), contra les vuit notes o articles en què fou esmentat, mai en termes negatius, a la segona (1900-1906). Amb col·laboradors com Zanné o Víctor Oliva, «Joventut» s'arreglerava també amb D'Annunzio, Nietzsche, els parnassians, autors que «Catalunya» ignorava o bescantava. El pes dominant el portaven, a «Catalunya», l'Escola Mallorquina, els futurs noucentistes i una nòmina molt notable de poetes-sacerdots. S'hi traduïen, sobretot, Horaci, Virgili i Mistral; s'hi recuperava abundant folklore popular i, pel que a la producció original, la poesia mariana s'hi alternava amb les Eco i les Safo o amb les Aines envoltades

---

<sup>1</sup> *El clasicismo poético de Manuel de Cabanyes. Oración inaugural del curso académico 1908-1909, leída en el Seminario Conciliar de Barcelona por el Dr. D. José M<sup>o</sup> Baranera, Pbro., Catedrático de Literatura preceptiva, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera y Sans, 1909, p. 9. La cita és d'H.A. Canello, Saggi di critica letteraria (Bolonya, Zanichelli, 1877).*

d'ametllers i de sembrats. Hi és enaltit un Costa i Llobera que encara no ha escrit les *Horacianes*, dins un programa general de mallorquinització de la cultura catalana sota la bandera del classicisme, llançat per Alomar abans de ser defenestrat per la línia dura de la revista arran del seu radicalisme revolucionari.<sup>1</sup> I tanmateix, sorprèn que sigui assumit un text tan poc matisat com el de Josep Maria Baranera, tret d'una publicació —a més a més— d'un nivell molt inferior.

Els paràgrafs anticarduccians van ser reproduïts a la secció informativa *Actualitats*, amb una brevíssima frase de presentació que n'identificava l'autor —informació de la qual tothom ja devia disposar, encara que la signatura, a «El Correo Catalán», fos B.— com «mossèn Baranera». Per part de «Catalunya», no signava ningú. Ara bé, quan els redactors de «Joventut», a la seva secció de *Noves*, van retreure a la revista rival que hagués reproduït un text en què Carducci era bescantat per les seves idees en matèria de religió i política, no van dubtar a apuntar contra el redactor en cap del periòdic, Josep Carner. En principi, la rèplica és adreçada a «els de Catalunya» però la següent «nova» centra el blanc en Carner, amb una continuïtat ben clara respecte a la primera: «¿què diria de nosaltres si l'ataquéssim per catòlic (?), o per poeta violero?» Es fa difícil escatir la responsabilitat concreta de Carner en la transcripció dels paràgrafs d'«El Correo Catalán». Que, pel seu càrrec a la revista, hi tenia una responsabilitat, si no directa, subsidiària, és indiscutible, com també ho és la compatibilitat d'alguns dels seus escrits amb les posicions de mossèn Baranera. Si, sempre a «Catalunya», un Torres i Bages propugnava hel·lenisme, horacianisme i cristianisme contra l'art per l'art i el Satanisme,<sup>2</sup> ell apel·lava al cristianisme com a valor intel·lectual en el seu elogi de Ramon Llull: «I això sempre ens el farà estimar més que a tots els enciclopèdics del Renaixement, inflats de vanitat pagana».<sup>3</sup> Si sortim de «Catalunya», és pertinent no sols evocar els articles de marcada professió catòlica publicats a «La Veu de Catalunya», sinó també redescobrir, en altres mitjans, un Carner inusitadament agressiu, avui poc recordat, com el de l'article *Deicida* aparegut a «La Hormiga de Oro», una mena de recreació literària de la Crucifixió abocada a denigrar la crueltat monstruosa i animalèsca de «las turbas», d'un «populacho cuya sed de iniquidad continuará insaciable por los siglos de los siglos» en la perpetuació del magnicidi:

Es necesario meditar que el deicidio es actual, que el deicidio prosigue [...] Desde Cristo acá, la apostasia ha estallado siempre en iras formidables. Hemos asesinado a un Dios, y todos los que hoy engruesan el ejército que le combate, no pueden hallar paz en la convicción, ni serenidad en el discurso, ni ponderación en el movimiento social; han de ser forzosamente sayones y verdugos; han de parar en la obsesión roja, en la fiebre de la iniquidad, en la desesperación satánica<sup>4</sup>

Pot sobtar, després de llegir aquestes ratlles, que Carner protagonitzi, el 1925, un dels escassos pics de recuperació que es detecten en la davallada carducciana postmodernista. Al número del 7 d'agost d'aquell any, la *Pàgina Literària de La Veu* és encapçalada per dues composicions breus del poeta italià en traducció de Carner, tan sols acompanyades d'un títol general *De Carducci*.<sup>5</sup> A la mateixa pàgina, entre d'altres col·laboracions, hi trobem una ressenya d'*El cor quiet* signada per Josep Maria Capdevila, un article de Josep F. Ràfols sobre l'escriptor catòlic Jacques Maritain (en què l'articulista es congratula de l'efervescència d'escriptors catòlics) i un poema religiós de Sánchez-Juan. La contradicció, però, es revela més aparent que no real quan ens fixem en les dues composicions triades: *Vignetta* i *Dipartita*, dos poemes amorosos del llibre III de les *Rime nuove*, que defugen, doncs, el Carducci més grandiloqüent o bel·ligerant.<sup>6</sup> És una tria

<sup>1</sup> Joan-Lluís Marfany, *Gabriel Alomar, oblidat*, citat. Sobre el substrat torresbagesià de «Catalunya» han escrit, atents a la reproducció de l'article sobre Carducci, el mateix Joan-Lluís Marfany, *El Modernisme*, dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. VIII, pp. 130-136; i Jaume Aulet, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 152 i 220-221.

<sup>2</sup> Número XXXI-XXXII.

<sup>3</sup> Núm. XXIV.

<sup>4</sup> 23/03/1907, pp. 182-183.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 278 i 283.

<sup>6</sup> Gabriella Gavagnin, *Introducció a De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*, citat, p. 18.

comparable a la que fa un Miquel Ferrà a Mallorca cap a la mateixa època,<sup>1</sup> i no s'hauria de descartar que les afinitats o els vincles de Carner amb els mallorquins impedissin que el seu noucentisme es resolgués, com en altres coreligionaris seus, en un anticarduccianisme absolut. Recordem que la *Vignetta* havia format part, en traducció de Bartomeu Sureda, del primaverall capítol carduccià de l'*Antologia* d'Estelrich.<sup>2</sup> Un altre factor que va poder induir Carner a traduir el poeta de Valdicastello va ser l'ambient que l'envoltava: és, aquesta, una de les col·laboracions que l'escriptor envia des del consolat de Gènova.<sup>3</sup>

Si la decisió de traduir Carducci sorprèn és, més aviat, perquè Carner no en parla mai, ni a favor ni en contra. Fins i tot en els seus nombrosos elogis a Costa i Llobera no es recorda gairebé mai d'ell. Quan ho fa, i són els únics dos esments a l'escriptor italià que li hem localitzat, no podem dir, tampoc, que es comprometí gaire. Potser el segon té un matís negatiu, però l'argumentació no és desenvolupada i, per tant, es fa difícil de valorar:

El 1879 en Costa ens va donar la seva oda *A Horaci*, una de les joies predilectes de la literatura catalana. La tinc a la vista en un volum de Menéndez Pelayo, qui la copià íntegra i la qualificà de superior a totes les odes sàfiques de Carducci i els neoclàssics italians.<sup>4</sup>

Costa hauria volgut cantar la història del poble mallorquí, com ho diu recosament en un dels seus poemes; i acabà lliurant-se al neoclassicisme de Carducci, potser en instintiva reacció contra certes defallències de forma en els *modernistes* barcelonins, sensibles fins i tot en un poeta com Maragall.<sup>5</sup>

De la primera època podem aportar alguna referència indirecta, també poc rellevant, com aquesta en què la florida de poetes catalans és saludada com un anunci d'un demà gloriós, en una clau encara propera a una idea de poeta civil guia del poble: «no solament —i com tothom ja creu— els poetes han engendrat l'Alemanya moderna, la moderna Itàlia, sinó que cap realitat esplèndida esdevé si no ha sigut abans formulada en el vaticini tremolós i august del verb poètic; i nosaltres, certament, encara ens hem d'enriquir d'ensomni».<sup>6</sup>

Fos quin fos l'estímul immediat de les traduccions del 1925, sembla com si es fessin ressò de l'argumentació que utilitza Ferrà per a animar Maria Antònia Salvà a traduir textos de les *Rime nuove*: hi ha un Carducci ben diferent del lleó apòstata i heroic que s'ha fet famós arreu del món.<sup>7</sup> Si va guiar Carner, a l'hora de reproposar el nom del poeta italià, un cert esperit de provocació, a la provocació va seguir, doncs, un immediat efecte tranquil·litzador: amb *Vignetta* i *Dipartita* era servit un lleó domesticat, no gens carduccià, si per carduccià entenem tot allò que per excel·lència l'imaginari col·lectiu associava a l'himne *A Satana* i a les *Odi barbàres*. Lluny d'aquelles composicions retronadores, de vol llarg i enlairat, *Vignetta* i *Dipartita* fan ben poc soroll: brevíssim madrigal petrarquesc l'una i suma de dos *strambotti* l'altra, la prevalença en totes dues de la rima aparellada ens situa en un terreny de reconversió culta de formes d'origen popular, i és en aquest terreny que les versions carnerianes excel·leixen, amb una exhibició de tècnica versificatòria<sup>8</sup> que mira adés cap al cantó culte, adés cap al cantó popular: observem la rima interna obtinguda amb el cultisme «vernal», al primer vers de *Vinyeta*, o acarem, a *Departiment*, l'hipèrbaton introduït al primer amb la repetició del quart. Un altre hipèrbaton, el del cinquè vers de *Vinyeta* («a l'hàlit s'inclinaven de ponent» en comptes de 's'inclinaven a l'hàlit de ponent'), serveix no sols per a alçar lleument el registre, sinó sobretot per a evitar l'accent de tercera i per a homologar l'esquema rítmic

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 137-142.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 35. Posteriorment, a banda de la traducció sencera dels llibres I, II i III de *Rime nuove* per Hermenegildo Giner de los Ríos, també hi va posar els ulls Maristany en la seva primera tria carducciana (cf. *infra*, p. 385).

<sup>3</sup> Vegeu-ne un llistat a Gabriella Gavagnin, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, pp. 251-252n.

<sup>4</sup> *El darrer mot d'en Costa*, «La Veu de Catalunya», 22/03/1906, dins Josep Carner, *El reialme de la poesia*, edició a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 39.

<sup>5</sup> Pròleg a Maria Antònia Salvà, *Antologia poètica*, Barcelona, Selecta, 1957 (*ibid.*, p. 201).

<sup>6</sup> *De l'acció dels poetes a Catalunya*, «Empori» (*ibid.*, pp. 91-92).

<sup>7</sup> Cf. *supra*, p. 137.

<sup>8</sup> Únic defecte que li retrauríem: la dièresi que ens obliga a fer sobre «caïent» (*Departiment*, v. 5).

dels tres decasíl·labs de l'estrofa, tots tres accentuats a les síl·labes parells com els tres hendeca-síl·labs originals. El 'suaument' del vers sisè ens decantaríem a pensar que Carner el va esquivar sota la pressió d'una tradició escolar especialment obsedida, llavors i ara, a estigmatitzar els adverbis en '-ment'.<sup>1</sup> Tant si ho va fer empès per aquest motiu com per possibles entrebancs mètrics, la solució «amb un dolç tremolament» també és digna d'un veritable mestre en gai saber, gairebé tant com la rima «florir-hi»-«cementiri» de *Department*.

Contraprova del seu interès primordial per la mètrica i pel registre entre culte i popular seria la menor atenció que el traductor va posar, en canvi, en la sintaxi i en la semàntica, tant en la dels poemes originals com en la del text que confegia. Va ensopegar, com ja els havia passat als tres traductors castellans que l'havien precedit, a la primera estrofa de *Vignetta*. Tampoc ell no va entendre o no va saber reproduir l'«in cima» que fa sintagma amb «a la memoria», i el va resoldre amb un «d'allà dalt» poc clar sintàcticament i poc afortunat —en aquest cas— fins i tot pel que fa al registre. La principal desviació semàntica també té lloc en aquesta estrofa inicial. L'«abito gentile», relatiu a «ella», admet una gradació interpretativa, entre el camp purament estètic i el comportamental, que aniria —per simplificar— des d'aspecte bonic i agradable fins a maneres gracioses i refinades. El matís comportamental és, de fet, el que predomina en l'únic punt de tot el corpus poètic carduccià on tornem a trobar el terme «abito»: «Dolce paese, onde portai conforme / L'abito fiero e lo sdegnoso canto».<sup>2</sup> Carner, doncs, quan tradueix «el cor lleial» posa tot l'accent en aquesta accepció i substitueix l'aspecte o l'actitud exterior per la qualitat interior que aquest aspecte o actitud reflectiria, en un poema com *Vignetta* que, en canvi, s'aboca totalment a la celebració d'una bellesa exterior doble, la de la dona estimada i la de la natura primaveral.

Un petit ajut rep la introducció de l'adjectiu ètic al setè vers: en Carducci la foresta és tendra per les fulles noves que hi fa créixer la primavera; en Carner «amorosida» pot fer valer els seus sentits més objectius (agradós, suau), però també la seva arrel 'amor-', sobretot si no es té cura de desfer una ambigüitat inexistente al text original i que ens permet d'aplicar l'adjectiu tant a la «selva» com a «ella». Per aquelles poques esclètxes en què el traductor no va aconseguir de ser literal, l'esfera del sentiment i la fal·làcia patètica es van infiltrar, doncs, en una vinyeta estrictament pictòrica que, en la seva versió italiana, només d'una manera molt convencional podríem adscriure al gènere amorós. Suposem que per una casualitat, però per una casualitat no gens gratuïta, a la mateixa pàgina on Capdevila li ressenyava *El cor quiet*, Carner inseria el «cor» just al primer vers d'aquesta *Vinyeta*, un «cor» amb el qual feia el quart de cinc accents tòncics, tots a les síl·labes parells, cap d'ells secundari, com —sense moure'ns de la mateixa estrofa— el carduccià «E il verde colle ov'io la vidi prima». Nova confirmació, per tant, de la prioritat del virtuosisme mètric, que aquí determinava, per a aconseguir-se, una identificació —encara més plausible havent caigut la conjunció copulativa— entre el «temps vernal» i el «cor lleial». Si tenim en compte que *Dipartita* és estructurat de dalt a baix, aquí sí al text original, com una fal·làcia patètica de temàtica amorosa, podem concloure que aquesta figura retòrica es va encomanar del segon poema al primer per tal d'oferir, en la lectura consecutiva o acarada d'ambdós poemes, un contrast no tant entre dos estats de la natura, o entre dos estats anímics, com entre dues situacions sentimentals, entre dues variants de «tota la gama afectiva», per dir-ho amb paraules de la ressenya de Capdevila. Més que «lleial», sovintaja, en el corpus poètic de Carner, l'adjectiu «fidel», i precisament *Cor fidel*, poema 858 de l'edició definitiva de *Poesia*,<sup>3</sup> il·lustra molt bé, amb la personificació que hi llegim del dolor, de l'Impossible i del descoratjament, un interès per l'estructura al·legòrica que tendeix a sotmetre conceptes morals i afectius a un tractament abstracte, més atent a l'escena figurada i al teixit lingüístic que no als continguts dels conceptes, però sense renunciar a analitzar-los, és a dir, a efectuar un estudi més líric que no pas sentimental dels sentiments.

En el cas de les intervencions realitzades sobre *Dipartita*, això es fa palès, sobretot, en la tendència a reforçar o bé la fal·làcia patètica en el seu conjunt o bé el seu cantó figurat. Al vers 2, la

<sup>1</sup> Tot i que l'estigmatització és compartida per l'estilística castellana, Sureda, Maristany i Giner de los Ríos recullen l'adverbi.

<sup>2</sup> *Traversando la Maremma toscana*, vv. 1-2, del llibre II de *Rime nuove*.

<sup>3</sup> Josep Carner, *Poesia*, edició crítica a cura de Jaume Coll, Barcelona, Quaderns Crema, 1992, p. 1174.

solució «és» per a «appare» ja sembla que atorgui a la figura en qüestió un valor més absolut. Als versos cinquè i sisè, «brulli» és un adjectiu del món vegetal, vol dir mancat de vegetació; «intirizziti» (enrederats, encarcerats), encara que en sentit propi s'apliqui a les mans o als peus, és habitual també amb relació a fulles o branques (seria una metàfora lexicalitzada); «stupidi» i «sbigottiti» són adjectius de persona. Els termes equivalents que trobem a la traducció es decanten, quantitativament, cap a l'univers humà: són una metàfora lexicalitzada («Nus») i tres adjectius de persona («sòpit», «arraulits», «entemorits»). Una segona metàfora lexicalitzada seria l'afegitó «caient», però aquí el sentit metafòric seria el que correspon a la persona, alhora que es mantindria una primera accepció més etimològica, aplicable a la manera com cauen —com es vinclen— les branques. Al vers 8, la solució «ells tornaran» aporta un ressò de *pathos* sentimental becquerià, i «ells», en qualsevol cas, remarca la personificació.

En la mateixa línia, a la segona estrofa, el repte de trobar un mot que rimi amb «cementiri» acaba repercutint en una cessió de protagonisme dels arbres als pensaments. A «Ier tra canti d'uccelli e tutti in fiore» és el·líptic el verb, el mateix dels versos anteriors, «siamo», que aquí, amb l'«Ier», esdevindria 'eravamo', també interpretable com 'erano', perquè la frase tant val per als arbres com per als pensaments. Potser no fóra just exigir a Carner, atesa la dificultat que li plantejava la rima, aquesta ambivalència sintàctica, però el cas és que, si a *Vignetta* n'afegia ell una que permetia d'adjudicar «amorosida» no sols a la vegetació sinó també a la persona, aquí elimina de l'ambivalència la vegetació, perquè el pronom feble de «tot va cantar-hi i tot va florir-hi» l'atribuïrem, si de cas, als pensaments, mai —gramaticalment parlant— a 'nosaltres'. Més endavant, potser per coherència amb aquesta decisió o —més probablement— per un error de lectura o tipogràfic,<sup>1</sup> la primera persona del vers 15 («accompagnamo») es transforma en tercera («acompanyen»), variació que implica un canvi de subjecte: al poema italià els arbres que parlen; a la traducció els pensaments o «la vida i l'amorós esplet». Només en aquest darrer sintagma la solució imposada per la rima (la rima amb «fred») reforça mínimament la vegetació, car «esplet» fa pensar primer de tot en collita abundant, però també té una viabilitat metafòrica ben consolidada, que és transmesa per l'adjectiu «amorós», de manera que aquesta troballa indiscutiblement genial el que reforça és el doble mecanisme. L'«esplet» desenvolupa, d'altra banda, el «tot» del vers anterior, més abstracte que el «tutti» en què pot haver-se inspirat i que el substantiu «uccelli», que és el que en realitat substitueix.

Si en la traducció de *Vinyeta* denunciàvem la falta de claredat sintàctica de «d'allà dalt» (2), un retret similar podríem fer a diverses de les solucions que acabem de comentar. La solució «i fan llur via; // ells tornaran» no reflecteix tan bé com «e fuggon via, / E tornan sempre» la impressió que al viatger li fan els arbres vistos l'un darrere a l'altre a la velocitat —suposàriem— del tren. Els verbs «cantar-hi» i «florir-hi», explicitant amb el pronom feble allò que en el vers original és el·líptic, compliquen l'enunciat italià —simple i sintètic— d'una manera considerable, perquè ens obliguen a entendre que els arbres parlen d'un cantar i d'un florir que no es produeix en ells, sinó en els pensaments, els quals al capdavant són tot u amb els arbres. Augmenta el grau autoexplicatiu de l'al·legoria, però perd eficàcia poètica. Si Carner va entendre el pla general dels dos poemes italians i va esmerçar esforços en l'elaboració retòrica, sobretot mitjançant cultismes («vernal», «hàlit», «sòpit») i la introducció d'hipèrbatons (*Vinyeta*, 5-8; *Departiment*, 1), també cal dir, doncs, que no va entendre un hipèrbaton de *Vignetta* i que va topar, sobre el terreny, amb d'altres recursos de la retòrica carducciana als quals tampoc no va saber donar una resposta prou satisfactòria. El que va desplegar a bastament van ser els seus impressionants recursos lingüístics, sobretot lèxics, que són els que li van permetre de fer, en canvi, en percentatges molt amplis de text, una traducció mètrica ajustada a la literalitat. En el joc d'equilibris entre mètrica, lèxic, afectivitat, retòrica, sintaxi i món exterior, els tres primers van gaudir, al capdavant, d'una certa preferència per part del traductor.

Que el tercer, l'afectivitat, guanyés clarament força respecte als textos originals, sobretot respecte a *Vignetta*, ens avisa —ja ho hem remarcat— d'un important factor de separació entre ambdós poetes. Un altre el marquen els alts i baixos que registrem en el quart element, la retòrica,

---

<sup>1</sup> Un argument a favor de l'error tipogràfic seria l'accent de sisena predominant en la traducció —i en l'original—, accent que aquest vers també tindria si diguéssim 'acompanyem'.

més segura i homogènia en el poeta italià, menys rellevant en la poètica carneriana, reticent a l'ostentació d'eloqüència sintàctica. Si hi afegim la representativitat molt relativa dels dos textos triats, no ens estranyarem, doncs, del nombre tan escàs de rastres de carduccianisme que emergeix de l'obra del poeta barceloní. Joan Estelrich afirmava, a la *Bibliografia Carducciana*, que fins i tot un poeta tan original com Carner havia imitat Carducci en els seus inicis,<sup>1</sup> i els especialistes en el primer Carner ho han confirmat: nosaltres, però, no acabem de distingir la petja de Carducci en *L'envejós* i en *El vi fatal*, les dues composicions en els quals l'assenyala Albert Manent.<sup>2</sup> Si de cas, l'entreveuríem en *L'enderroch*,<sup>3</sup> dinou estrofes de la Torre amb assonàncies als versos parells dedicades a una ruïna antiga i als esdeveniments que en la seva època va presenciar, més aviat un exercici —però— de classicisme en termes generals que no de carduccianisme en particular, reconduït en la cloenda a un missatge de *vanitas vanitatum*. El poema *Departiment*, número 378 de *Poesia*,<sup>4</sup> deu manllevar el títol a la traducció carducciana del 1925, però, fora del mot i del tema, no observem altres connexions entre ambdós textos, com tampoc no en detectem a altres composicions el títol de les quals ja és menys específicament carduccià: *Tardor romàntica*, *Cant de març*, *Preludi*.<sup>5</sup> Són poemes amb una intensa objectivació de la interioritat en o entre els elements naturals, que devia ser allò que interessà a Carner de *Dipartita*, però que ell ja desenvolupa amb una dinàmica de multiplicació dels correlats objectius i de constant imbricació entre sentiment amorós i contemplació paisatgística pròpia de poètiques posteriors. El canvi d'«abito gentile» per «cor lleial», a l'incipit de *Vignetta*, gairebé simbolitza, per si sol, aquesta voluntat d'integrar estètica i moral, exterioritat i interioritat, sensorialitat i conceptualitat, a tots els racons del poema.

#### 4.2. EUGENI D'ORS

Eugeni d'Ors havia estat, a «El Poble Català», el primer de posar Carducci al pedestal dels autors de culte. Ho havia fet el 18 de març del 1905 en l'article *El jubileu de Carducci*,<sup>6</sup> que erigia el poeta italià en l'únic model vàlid enfront de totes les altres versions passades i presents del classicisme. El veritable Renaixement, per a Ors, és el que s'està produint ara, i no pas el dels segles XV i XVI, massa sensual i erudit, ni el dels gèneres i la mètrica petrarquescs, aquí qualificats de «banals formes» en comparació amb la «noble energia» dels metres antics ressuscitats pel poeta bàrbar. Tampoc el dels contemporanis francesos i anglesos (Leconte de Lisle, Pierre Louys, Jean Moréas, Swinburne), perquè l'estetisme, l'arqueologisme i sobretot l'hedonisme voluptuosos queden, per a Xènius, fora de l'autenticitat clàssica. Si decideix que és amb Carducci que l'ànima antiga penetra realment en l'ànima moderna per a guiar-la i nodrir-la, superant la influència superficial o falsejada que exercia en els altres autors, és per la lliçó «moral» i «cívica» que imparteix el poeta italià. En aquesta operació de destriament Xènius s'anticipa als altres col·laboradors del diari, que durant molt de temps mantindran una adhesió indiferenciada a tot el tronc classicista europeu, i pren les distàncies de les branques parnassianes i decadentistes de la plèiade encapçalada per Zanné quan tot just comencen a treure els primers brots. L'únic poeta català que esmenta és Costa i Llobera: amb el seu

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 189.

<sup>2</sup> *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona, Edicions 62, 1969, pp. 20-21 i 117 (altres referències a Carducci a pp. 38, 58). *El vi fatal* es llegeix a Josep Carner, *Llibres de Sonets*, edició a cura de Jaume Aulet, Barcelona, Curial, 1991, p. 125; les estrofes sàfiques de *L'envejós* a *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, edició a cura de Loreto Busquets, Barcelona, Editorial Barcino, 1974, vol. I, pp. 105-106.

<sup>3</sup> *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903)*, cit., vol. I, pp. 90-93.

<sup>4</sup> Citat, p. 495.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 501, 568, 573.

<sup>6</sup> Cf. Corpus Documental, p. 29. Avui es pot llegir dins els *Papers anteriors al Glosari* recopilats per Jordi Castellanos (citats, pp. 318-319), el qual anota, pel que fa al títol: «Es refereix a la retirada de l'ensenyament del poeta Giosuè Carducci després d'un llarg període de davallada física a partir del 1899, en què una paràlisi l'afectà parcialment.» El mateix volum inclou dues composicions, *El diable a Mallorca* i *Sa magestat Satan* (pp. 18-19), publicades igualment a «El Poble Català» durant l'any 1905 (el 15 d'abril i el 21 d'octubre, respectivament), que algun crític ha relacionat amb l'oda *A Satana* de Carducci i amb els metasonets de *Rime nuove* (Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, citat, pp. 57 i 61-62), una relació —si de cas— molt genèrica.

nom es clou l'article, encimbellat implícitament, en virtut de la filiació carducciana d'algunes de les seves composicions, a la categoria d'equivalent local i d'exemple a seguir. En aquest punt —no cal dir-ho—, Ors encara es demostra més visionari, perquè, tret que tingués notícia de les *Horacianes* que s'estaven gestant a Mallorca, només parlava sobre la base, pràcticament, de l'oda *A Horaci*. Llegit a posteriori, sembla talment com si l'article saludés a la bestreta la publicació del llibre, o com si exhortés Costa a tirar-lo endavant, oblidant-se d'escrúpols excessius, perquè, si el nom del poeta mallorquí és precedit del tractament de «Mossèn», més amunt aquest segon Renaixement liderat per Carducci ha estat descrit com «una vida religiosa rediviva», religiosa en un sentit ampli d'austeritat, fe, sacrifici, prou ampli perquè el de Pollença i el de Valdicastello hi poguessin coincidir, models tots dos d'una poesia «cívica» però també «moral», que cantés «deslliurances» però també «principis» i «lleis». En la lletra del text, el lligam Costa-Carducci, establert tot just després del paràgraf relatiu a la mètrica clàssica, sembla que passi sobretot per aquest denominador comú, al qual Ors ha tingut cura —però— de donar un significat no exclusivament formal: aquestes formes redescobertes vénen carregades d'«harmonia» i d'«energia», de «secret» i d'«esperança».

Força desconcertant la tria del poema que és transcrit, només en italià, sota l'article: el sonet *In riva al mare*, del llibre II de *Rime nuove*. Mitjançant una al·legoria que estableix un paral·lelisme entre una tempesta marina nocturna i un 'jo' trasbalsat per sentiments d'ira que la raó (la lluna) no aconsegueix de frenar, Carducci analitza amb esperit d'autocrítica el seu caràcter irritable i polemista.<sup>1</sup> Va ser precisament per l'autocrítica que va ser triat? O simplement pel vers inicial, «Tirreno, anche il mio petto è un mar profondo», llegit descontextualitzadament com una professió de mediterraneisme? Una funció encara més genèrica i banal havia tingut la transcripció del mateix poema, també en italià, a «Pluma y Lápiz» el 6 de setembre del 1903, precedit d'articles sobre l'estiueig i d'il·lustracions de banyistes.<sup>2</sup> Potser el mateix Ors o algun redactor del diari es va recordar d'aquell número i el va anar a desenterrar. En qualsevol cas, sigui quina sigui la resposta, hauria entrat molt més en sintonia amb el contingut del text orsià una oda bàrbara.

Les *Odi barbare* seran, al cap i a la fi, el títol que el 1907 trobarem a la *Petita biblioteca de l'escolar desatent*, glossa en què Xènius elaborarà un llistat de textos literaris essencials de totes les èpoques i de totes les geografies per a qui s'avorreixi a les classes de determinades matèries. Entre els clàssics de rigor, antics i moderns, trobem els italians Vasari, Dante, Ariosto, Cellini, Manzoni i «Carducci, *Odi bàrbar*».<sup>3</sup> En una glossa anterior del mateix any, reclamant el 1907 un Premi Nobel català, o més exactament un *Weltempfinder*, és a dir, un punt de referència de prestigi internacional, Xènius comenta: «Així es discuteix avui si el més *Weltempfinder* dels actuals poetes és, mort Carducci, Emile Verhaeren...»<sup>4</sup> En la primera etapa del *Glosari*, doncs, si no trobem grans entusiasmes carduccians, tampoc no hi trobem grans desmentiments, i el 1907 podem afirmar que Carducci encara formava part del cànon orsià de clàssics no ja contemporanis, sinó universals i atemporals. Menys significativa és una altra llista del 7 de novembre del 1910, perquè ha estat confegida no directament pel glossador, sinó per un escriptor alemany: una enumeració «dels autors estrangers més influents en la formació espiritual dels homes d'aquest darrer període dins la literatura alemanya», enumeració que segons Ors «no difereix gaire de la que hauria pogut compondre-se en altres països», i en la qual es llegeixen: «entre els francesos Maeterlinck, Baudelaire, Verlaine, Huysmans i Anatole France; de l'Amèrica, Walt Whitman; de la Itàlia, Carducci i D'Annunzio; de l'Anglaterra, Wilde i Shaw».<sup>5</sup>

És, de fet, entre el 1909 i el 1911 que observem els primers senyals d'afebliment de l'admiració de Xènius pel lleó bolonyès. Al novembre del 1909 el Pantarca intervé en la polèmica generada pel recital als reis d'Eduard Marquina<sup>6</sup> i fa una generalització segons la qual, al seu parer, les arts plàstiques monàrquiques són estèticament molt superiors a les republicanes, però en

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 187.

<sup>2</sup> Núm. 149, p. 8.

<sup>3</sup> Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1910*, citat, pp. 564-566.

<sup>4</sup> *Weltempfinder* (*ibid.*, pp. 383-388).

<sup>5</sup> *Notes sobre la novíssima literatura alemanya* (*ibid.*, pp. 1500-1501).

<sup>6</sup> Cf. *supra*, pp. 314-316.

literatura passa a l'inrevés. Afegint que no desmenteix aquesta tesi l'oda de Carducci a la reina Margarida, n'està donant indirectament, doncs, un judici negatiu.<sup>1</sup> L'altre senyal ens duu a l'admiració —aquesta mai decaiguda— per Benedetto Croce, de la qual es troben mostres reiterades al llarg del *Glosari*. El 1911, en articles del 18 i del 20 de març, *Contra Croce* i *Salutació a Croce*,<sup>2</sup> Ors emprèn una mena de croada personal a favor del seu amic napolità (l'havia conegut en un congrés de filosofia a Heidelberg) tan bon punt té notícia d'una campanya que determinats sectors de la premsa italiana han engegat contra ell per —sembla— algun tipus de manifestació anticarducciana que havia fet el filòsof. El veritable motiu de la campanya —afirma Ors, citant també Giuseppe Prezzolini— són les enveges i els temors dels servils i dels mediocres envers l'erudit rigorós i independent que des del seu «entusiasme renovador» i des de la seva «elevació moral» es nega a doblegar-se a interessos polítics, envers el «gran conductor de les ànimes», l'educador i «formador de consciències» que sap transmetre a la joventut italiana «les palpitations dels temps i [...] els anhels dels homes nous». *Contra Croce* comença, però, al·ludint al pretext del boicot:

Ara va bé! Mitja Itàlia grafòmana contra Benedetto Croce!

Pretext: vindicar Carducci. — Però àdhuc el pretext apar disgraciós... — ¿Com? ¿Quins dogmes són aquests en què hagi de trobar-hi limitació la sagrada independència de crític? ¿Basta, per a què un valor literari devingui indiscutible, que sia inscrit en el santoral de la democràcia? ¿Tindrem sempre per intangibles els homes voltats de certa classe de popularitat? ¿El qui examina coses espirituals haurà d'aturar-se per altres respectes que no sien els de l'Esperit? ¿Entre quines gents som? ¿En quins temps vivim? — Els exemples de tiranies d'aquest ordre, des dels obscurs fins als més sorollosos, sovintegen ara alarmantment. L'un dia certs col·laboradors d'un periòdic de Tarragona se dediquen a cor a insultar-me baixament per haver-me permès negar el valor de tal escriptor tarragoní. A l'endemà, en escenari més vast, i ja no contra un humil glosador sinó contra un filòsof il·lustre, és *Le Cronache* d'Itàlia la qui aglutina una campanya d'odi, i dona forma a un veritable bloc d'escriptors, de petits envejosos, de patums del positivisme rerassagat, de pseudocientistes retòrics, de maçons bullidors, de professors i professorassos pedants, de periodistes impresionistes, per a combatre el gran Croce, reu de lesa majestat carducciana.<sup>3</sup>

Útilíssimes resulten no sols aquesta, sinó les diverses apologies de Croce per a destriar allò que Ors conserva del modernisme —el modernisme carduccia— i allò que en rebutja. Xènius té, com els modernistes, una vocació civil, de lideratge educador de la col·lectivitat, però per a ell aquesta tasca ha de tenir lloc en el marc de l'estat liberal i reformista i dins un programa de culturalització i d'ètica del treball, d'ordre i progrés social, de continuïtat amb la tradició, no d'aventures patriòtiques i rupturistes o d'exercici de l'oci i la faramalla. Per això el model és Croce, no pas D'Annunzio,<sup>4</sup> ni tampoc —gosariem afegir, encara que en menor grau— Carducci.

La rectificació expressa acaba arribant el 21 de gener del 1916 amb una glossa de títol ben expressiu: *Té, Carducci!*,<sup>5</sup> en la qual Ors no nega pas haver estat un gran admirador de Carducci: el que a ell mateix el sobta és, precisament, que aquesta admiració l'hagi abandonat tan de pressa. Recorda com va ser ja d'efímer, dos anys enrere, el plaer que va sentir en escoltar, a Madrid, una recitació de versos carduccians, i ara que li ve a les mans un volum del poeta italià no li ve de gust ni tan sols fullejar-lo. Cap altre text no diagnostica tan clarament com aquesta glossa, des de dins, mentre el fenomen encara es produeix, l'envelliment accelerat de l'ascendència carducciana a casa nostra. El diagnostica i, és clar, hi contribueix, anatematitzant i qualificant de decimonònics la poesia civil i l'esperit rebel, l'agressivitat i l'èmfasi verbal, el retorn a l'antiguitat, els metres clàssics: tant les urpes lleonines, doncs, com el classicisme exterior; tant aquella ira sectària que era denunciada en els atacs contra Croce com la demagògia enlluernadora de la qual era acusat D'Annunzio. La lliçó cívica havia superat aquell estadi i ara havia de seguir uns altres camins.

<sup>1</sup> *Breus consideracions sobre la relació entre les formes de govern i les arts*, 18/11/1909, dins Eugeni d'Ors, *Glosari 1906-1910*, citat, pp. 1175-1176, després dins Id., *Glosari 1908-1909*, citat, pp. 658-659.

<sup>2</sup> *Glosari 1910-1911*, edició de Xavier Pla, anotació de Jordi Albertí, Barcelona, Quaderns Crema, 2003, pp. 539-543.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 539-540.

<sup>4</sup> Cf. *La Itàlia del Croce i la Itàlia del D'Annunzio*, 27/05/1915, dins Eugeni d'Ors, *Glosari 1915*, edició a cura de Josep Murgades, Barcelona, Quaderns Crema, 1990, pp. 202-203, i *Una continuïtat*, 31/10/1916, dins Eugeni d'Ors, *Glosari 1916*, edició a cura de Josep Murgades, Barcelona, Quaderns Crema, 1992, pp. 233-234.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 172.



D'aquesta manera, el distanciament del Xènius de «La Veu de Catalunya» respecte al seu passat a «El Poble Català», puntejat per agres enfrontaments a la premsa amb Manuel de Montoliu o Gabriel Alomar,<sup>1</sup> tenia un corol·lari tardà en aquest distanciament respecte a Carducci, confirmat més endavant per l'absència del poeta bàrbar (també de D'Annunzio) del conjunt de 210 glosses a escriptors, artistes, científics, religiosos i polítics universals que es van anar publicant entre el 1918 i el 1919 i que foren aplegades en el volum *La Vall de Josafat*.<sup>2</sup>

#### 4.3. FARRAN I MAYORAL, TOMÀS GARCÉS

Un altre noucentista que aviat comença a gosar sacsejar el pedestal carduccia és, en l'ala més dretana del moviment, Josep Farran i Mayoral (1883-1955). La seva aversió al sentimentalisme,<sup>3</sup> a l'espontaneïtat caòtica i desordenada i a l'erotisme l'empenyen a condemnar des del romanticisme fins al surrealisme passant pel naturalisme i per l'esteticisme, contra tots els quals proposa una neteja general de les perversitats i agressions a què, segons ell, han estat sotmesos els valors de la religió, de la moral, de l'autoritat i de la pàtria. Per bé que no li dedica els estigmes virulents que adreça als Baudelaire, Wilde o D'Annunzio («folia sensual» i «moral perversa», entre d'altres),<sup>4</sup> tampoc Carducci no li mereix judicis gaire positius. En definir la seva concepció del classicisme (brandava la màxima «O Grècia o barbàrie»),<sup>5</sup> Farran i Mayoral deixa ben clar que no és la carducciana. Condemna, associant-los al romanticisme, la naturalitat i la deixadesa en l'escriptura, el desordre del pensament, la falta de cultura i de disciplina, però també els neoclassicismes, perquè, des del seu punt de vista, havent-se concentrat molt més en la cultura llatina que no pas en la grega, s'han limitat al conreu artificios de la imitació i del pastitx. Les formes rígides i solemnes, l'ambientació antiga no són —afirma— garantia de classicisme, i fins i tot poden amagar sentimentalisme i descurança romàntics. Són, si de cas, un classicisme de la forma morta, de la tècnica buida i matemàtica, practicada per uns artistes i uns escriptors que haurien d'aprendre de la Natura —o de l'art hel·lènic— a produir una geometria de formes perfectes, regulars i harmonioses, però vives. És així com, en aquest crític i en general en els noucentistes, la recerca d'un classicisme més profund en va excloure un de més superficial al qual va quedar adscrit Carducci, en el qual s'entenia que l'adopció —la imitació— de formes i temes clàssics no havia comportat i fins i tot havia empallegat la interiorització dels valors autèntics i renovables de la cultura grecollatina.

Podríem replicar que no necessàriament un classicisme havia de ser un obstacle per a l'altre, i que molts escriptors van continuar i continuen a hores d'ara entrelaçant-los tots dos, però això seria desviar-nos del problema. Quan Farran i Mayoral contraposa la literatura grega i la llatina subratlla, de la primera, la flexibilitat del cànon, l'elasticitat de les normes, que deixaven prou marge a la creativitat de l'individu, creativitat gràcies a la qual naixia l'obra bella. Una poesia com la carducciana —però afegim també la de Zanné i en part la del mateix Costa i Llobera— patia no sols de retòrica tronada, sinó d'unes coercions mètriques i d'un horitzó ideològic massa estrets per a uns intel·lectuals que buscaven un equilibri entre, d'una banda, norma i disciplina, i, de l'altra, la llibertat cada vegada més àmplia que ofería l'evolució de les poètiques postsimbolistes. En un extrem, combatien les negligències de l'espontaneïsm, l'interès per l'inconscient de les avantguardes. A l'altre, les camises de força de l'experimentalisme arqueològic. En un extrem, l'anarquia. A l'altre, la nostàlgia d'un món mític, obstacle per a llur aposta decidida a favor de la modernitat, d'un món nou:

<sup>1</sup> *Papers anteriors al Glosari*, citat, pp. 223-225 i 262-265; *Glosari 1908-1909*, citat, pp. 7-11; *Glosari 1910-1911*, citat, p. 487.

<sup>2</sup> Edició a cura de Josep Murgades, Barcelona, Quaderns Crema, 1987.

<sup>3</sup> Ja des dels temps d'«Estil»: *Les idees sentimentals*, any I, núm. 15, 30/08/1907, pp. 17-18.

<sup>4</sup> «La Revista», 1917, p. 365, i 1918, p. 168.

<sup>5</sup> J. Farran i Mayoral, *Política espiritual («El món de la Cultura», 1930-1932)*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1935, p. 193.

Estrofes sàfiques més o menys ben amidades, hexàmetres més o menys fantàstics, escultures més o menys arcaïtzants i quadres i dibuixos més o menys pastitxaires, són les plagues d'avui substituint les plagues d'antany.

Això després de les ignoràncies, les ingenuïtats i les casolaneries passades, semblaria una orientació vers el bon camí. Mes ¿no veiem més d'un cop sota aquestes formes emmanllevades, renéixer les casolaneries, les ingenuïtats, les ignoràncies que combatíem?

El clàssic per excel·lència no serà el copiator d'expressions antigues, sinó el creador de perfectes expressions noves. El qui, tot comprenent i assimilant-se l'ànima que creava el bellíssim món antic, n'aprenquí, amb ànima d'avui, a crear el món modern.

[...] La preferència envers els llatins [...] és naturalment marcadíssima en totes les literatures neoclàssiques i justifica en certa manera les acusacions d'artifici i retoricisme amb què sovint se les agredeix. Ja hem dit dels francesos. Tot el retoricisme de la clàssica literatura italiana i àdhuc de la moderna, en Carducci i fins en d'Annunzio, és fill de l'artificiositat llatina. [...] L'amor per la bella ordenació, la mesura, l'harmonia, l'expressió eufònica, la claredat, el predomini de la intel·ligència, la disciplina voluntària, són en el grec cosa vivíssima; mes com esperit creador, no com a retòrica glaçadora. Roma en canvi volgué fer-se una literatura; la seva puixant voluntat reeixí magníficament. Mes sovint, direm aplicant una fórmula nostra, és en ella una sèrie de gestos, ço que en els grecs era una actitud essencial.

Que sigui, doncs, en nosaltres, el classicisme una actitud i no una sèrie de gestos. Amem totes les disciplines, coneguem totes les tècniques, prenem per guies les més belles normes. Mes el bany espiritual en la Gran Salut de l'art hel·lènic ens doni un desig ardent de llibertat.<sup>1</sup>

Estranyament, a diferència d'altres col·laboradors de «La Revista» que no perdonaven a Diego Ruiz la seva intemperància i la seva marxa a Itàlia, Farran i Mayoral va lamentar sempre que el país no l'hagués sabut retenir, però ni tan sols aquesta estima pel metge-filòsof no va revertir en benefici de Carducci, que no va deixar de ser desdenyat, tampoc en aquesta circumstància, per allò que es considerava la seva espectacularitat de façana: «aquell genial andalús que era un poeta català formidable sota la seva exterioritat carducciana».<sup>2</sup> L'únic judici favorable al de Valdiscastello el trobem en una sèrie d'articles d'homenatge a Manuel de Montoliu, i va adreçat més a la seva tasca com a crític que no com a poeta: «I encara, entre els més perfectes i més humanament aguts, literats i poetes, trobem excel·lents crítics. Goethe el primer, i Coleridge i Merimée, i Wilde i Carducci, i ara mateix Valéry.»<sup>3</sup> Farran i Mayoral va atacar, en canvi, precisament a propòsit de Diego Ruiz, el concepte de poeta civil que el «genial andalús» havia formulat inspirant-se en Carducci. Ho va fer a «La Revista», al gener del 1916, en una ressenya de *L'Ofrena*, de López-Picó. Hi argumentava que el nou poeta civil col·labora en l'obra de civilització col·lectiva des d'una elegància i des d'una inquietud serena que no s'abandonen a ímpetus revolucionaris ni als impulsos del cor maragallians: com un científic o una institució, té una tasca ben circumscrita, en el seu cas el conreu d'una sensibilitat d'ordre intel·lectual, deslligada de compromisos polítics. No ens ha de sorprendre, doncs, que aquest important col·laborador de «La Revista» fos des del seus inicis molt devot de Goethe i de Juan Valera, i més endavant de Valéry:

Aquell pensador extraordinari, aquell filòsof qui un jorn fou nostre i qui esparpilla entre llampecs de geni, a tots els vents, una obra incomparable —Didac Ruiz vull dir— escrigué un petit llibre encès on, amb nervi no igualat, s'exaltava la missió del poeta civil. Si aquesta missió hi era ben exaltada, la personificació que En Ruiz feia del poeta civil —sempre el seu idolatrat Carducci— sembla poc avenir-se amb la personalitat fina, grave i serena, desdenyosa de l'anècdota política, del nostre López-Picó. No obstant, altres temps, altre accent en el poeta: i avui podem afermar, segurs d'una absoluta certesa, que el nostre poeta civil és ell. I la seva missió tan eficaç i més pura que la de mant poeta civil. Que sovint els poetes civils de mena tempestuosa se donen a cantar això que per mal mot se'n diu encara *ideals*; i quan en la ment dels poetes els ideals prenen el lloc de les idees, els poetes corren tremendament el risc de venir a ser amb el temps tristos col·laboradors dels pitjors programes polítics. Poeta, doncs, d'idees és nostre poeta; d'una idea: la Ciutat-Idea. [...] Mes, per obediència i amor a la Ciutat-idea, ja no lirismes d'encomi, ni sibil·lines frases, ni ronques paraules de combat; sinó imatges pures i perfecta poesia. És a dir, no ja torbació de lluita, sinó llum de realització. [...] Un estoic elegant, doncs, el nostre poeta civil. Fi com Mozart i grave com Beethoven. Un estoic elegant; és a dir, senzillament, un cristià.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Teatre i classicisme*, «La Revista», octubre 1916, pp. 13-14.

<sup>2</sup> *Record a Didac Ruiz*, «La Revista», 1919, p. 113.

<sup>3</sup> *Críticar i fer*, dins *Política espiritual («El món de la Cultura», 1930-1932)*, citat, p. 323.

<sup>4</sup> «La Revista», gener 1916, pp. 12-13, després dins J. Farran i Mayoral, *Labor dispersa (Articles – Pròlegs – Discursos)*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1928, p. 64.

Contra el concepte ruizià de poeta civil es declararà, a més de Farran i Mayoral, Tomàs Garcés (1901-1993), el qual donarà, el 4 de març del 1921, una conferència a l'Associació Catalana d'Estudiants que «La Revista» publicarà, parcialment, amb el títol *Notes sobre poesia*. El poeta ha de ser certament civil, poeta del poble, però ho pot ser de moltes maneres:

«Donem per acabada l'època dels ocells», escrigué Diego Ruiz.

I contra el poeta ocell posava un lluitador, un Conspirador, un Dictador espiritual: el Poeta civil, conductor de pobles.

Però, és que no poden conviure cabdill i soldat, el qui organitza el triomf i el qui cau en el pilot innumerable? L'obra del poeta civil té una major transcendència i responsabilitat, però la del poeta ocell —diguem-ne— resta, per sempre més, immortal com el fang i com les cançons. La poesia del Poeta civil es mesura més per les seves causes i efectes que no per ella mateixa: Carducci, per exemple, és avui que els ideals que el menaven ja s'han complert, una mica retòric. I, si esguardem l'obra de Maragall, trobarem una més pura llum de poesia en el *Per tu ploro* que en l'*Himne ibèric*. [...] Els poetes del poble poden ésser poetes civils o poetes ocells, poden promoure una revolució o fondre's simplement en el fang produint aquella poesia que segles endavant serà sang i pa col·lectius. El menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble. Només un home malalt pot apartar-se'n.<sup>1</sup>

En plena febre franciscana de tot el Noucentisme, encapçalada pel pare Miquel d'Esplugues i *La Vera Effigie del Poverello*, Garcés repetirà aquestes tesis a la «Revista de Catalunya» el maig del 1927, en un article sobre Sant Francesc un capítol del qual titula exactament igual que Salvat-Papasseit havia titulat el 1919 una de les seves proclames: *Concepte del poeta*. Garcés aquest cop no esmenta Carducci, però sí Diego Ruiz, i Salvat:

Moltes coses han estat escrites, a Catalunya, contra les malvestats d'una poesia òrfena de contingut. Hom ha caigut aleshores en l'absurde contrari. Diego Ruiz predicava l'adveniment del «Poeta Civil», cavallerívol, veritable cabdill de plaça pública, que clouria per sempre l'època idíl·lica dels ocells. El generós Salvat-Papasseit invocava l'eficàcia dels remes de la barca d'Homer, com si oblidés la beutat formal i precisa de les seves estrofes. És endebades: al poeta se'l coneix pels versos que escriu. I si Sant Francesc no hagués dictat l'*Himne de les criatures*, no li escauria tant el títol gloriós de joglar de Déu.<sup>2</sup>

Tot i adoptar una actitud menys intransigent que la de Farran i Mayoral, també Garcés mostra fortes reticències davant la poesia amb vocació d'acció política, precisament perquè es transcendeix a si mateixa i no pot ser, en definitiva, poesia pura, desavantatge crucial respecte a la que sí que ho pot ser, i cada vegada més acusat a mesura que va avançant el segle i el gènere es va fent més autoreferencial. Carducci, a més a més, arrossega sense remissió el pecat de la hiperretòrica. Totes dues són, en realitat, cares de la mateixa medalla: política i retòrica formen part d'un estrat de material que se superposa a la poesia i amenaça de desvirtuar-la, en tant que, per a desenvolupar-se, només ha de comptar amb els seus propis mecanismes perceptius i creadors.

Dit això, és un fet que, des del desacord, Garcés, pel fet d'ocupar-se sovint de Ruiz i sobretot de Salvat-Papasseit,<sup>3</sup> va contribuir a donar força continuïtat a l'etiqueta del «poeta civil», sense oblidar —a diferència de molts altres que també continuaven utilitzant-la— la seva matriu carducciana i ruiziana. La va tenir tan present, l'etiqueta, i durant tant de temps, que va caure en la temptació de posar-la també ell en pràctica, concretament al seu darrer recull, *Escrit a terra*, del 1985, on entonà una *Oda a Europa* que qualificà —literalment, i sense ironia— d'«assaig de “poesia civil”». En una cinquantena de versos, la majoria alexandrins blancs, el 'jo' viatger estableix associacions entre indrets o persones que contempla als diversos països, llançant un missatge d'esperança que no afronta, pròpiament, qüestions socials o polítiques més enllà d'una afirmació general d'unitat europea. El ritme pausat i harmònic d'aquesta Europa, el seu ample respir, evoca, certament, més el del «bove» que no pas el de *Nell'annuale della fondazione di Roma*, que tanmateix aconsegueix d'esmunyir-se en el decasíl·lab sàfic final per alçar el to de la cloenda. Fins i tot en els seus detractors, i fins i tot quan aquests detractors, a l'hora de fer poesia política, s'estimen més vehicular políticament un altre Carducci, el Carducci polític i la vella

<sup>1</sup> «La Revista», 1921, p. 119.

<sup>2</sup> *El violí prodigiós (Notes sobre la poesia de Sant Francesc d'Assís)*, «Revista de Catalunya», núm. 35, pp. 505-506.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 201-202.

retòrica, encara que curosament continguts, mantenen una capacitat de supervivència puntual, com si així se'ls volgués reconèixer el paper que han jugat i que poden continuar jugant en la història del continent i de la seva cultura:

Sense pressa, tranquil·la  
i segura, et perfiles en cent rostres, Europa.  
El teu respir, que ve de lluny, és ample  
com l'alenar del mar en platja oberta,  
i és un afany de llibertat i d'harmonia  
que té el volum i el pes d'un brau damunt les prades.

A poc a poc, com qui refà la gerra,  
com qui ajusta minúsculs engranatges,  
ací i allà, en les postes i en les albes,  
boires i fum esquinces.  
I et sento, si les mans allargo, i t'endevino,  
i ja és prop el dia  
que et veurem néixer, lluminosa, Mare.<sup>1</sup>

També en els treballs del Garcés italianista es barregen, envers el poeta de Valdicastello, la presa de distància i el tribut obligat. Quan el 1935 cura per a «La Revista» un dossier *Catalunya-Itàlia* on fa balanç de la forta empremta italiana en les lletres catalanes i reclama una Oficina de Relacions Culturals que faci possible un projecte de divulgació de la literatura catalana a Itàlia i de la italiana a Catalunya, no s'oblida del poeta toscà, que ja col·loca —però— en un passat indefinit:

Més d'una vegada m'ha temptat, i algun dia ho faré, d'escriure un estudi sobre la influència de Leopardi en la nostra poesia. ¿No trobaríem, també, la de D'Annunzio, en una sèrie de noms que culminaria amb Esclasans? ¿I Carducci no ha fet, alguns moments, escola a Catalunya?<sup>2</sup>

I en el mateix dossier, a més de traduir ell mateix poemes d'Ungaretti, Saba, Corrado Pavolini i Aldo Capasso, hi incorpora, sota l'epígraf *Commemoracions*, la traducció d'*El bou* de Miquel Forteza i dos Pascolis de Maria Antònia Salvà.<sup>3</sup>

Si tornem més enrere a la «Revista de Catalunya» de l'octubre del 1925, trobarem Garcés, aquest cop, traduïnt uns fragments del Carducci crític en un article sobre *Angiolo Poliziano i el Renaixement*. El traductor no s'està de remarcar els prejudicis de l'autor traduït envers l'Edat Mitjana, però el cas és que, per parlar de Poliziano, recorre als seus treballs d'investigació, i, al capdavall, li dóna la raó. Ell és el primer de tenir interès a remarcar la inflexió cultural que es produí a la Florència del segle XV, i en aquest sentit les paraules de Carducci —la retòrica de Carducci— són oli en un llum:

El Renaixement venia a l'endemà mateix del medievalisme. El canvi no era brusc, és clar. De les catedrals gòtiques als fins palaus italians, dels capitells de Bourges a Donatello, del *Roman de la Rose* al Poliziano, es mouen, acolorides tènueament, infinitat de transicions. El fet és, però, que en segle i mig encara no, el món havia fet un capgirell. Carducci, terriblement tendencios, val a dir-ho, explica on s'amagava el principi revolucionari. Segons ell, en la llum, en els llibres. Descriu la croada dels erudits: «vegeu-los, afrontant perills de llargs viatges, passant mars i muntanyes, peregrinant pobres i sols per contrades inhospitalàries». Què volen?: «alliberar els gloriosos pares, els autors antics, de les ergàstules dels germànics i dels gals». Perquè quan a Itàlia ja clarejava l'alba renaixentista, les altres terres d'Europa encara vivien entre la catedral i el castell. «I els barons a les altes torres i els servents de la gleva potser reien —escriu Carducci— veient passar aquells italians magres, amb la mirada fixa, amb l'aire somniós, i pujar afanyosos les escales enrunades d'alguna abadia gòtica i baixar-ne radiants amb un còdex sota el braç.» «Reien —segueix dient Carducci— i no sabien que d'aquell còdex n'havia de sortir la paraula i la llibertat, que havien d'aterrar aquelles torres i esmicolar aquelles cadenes.»

<sup>1</sup> Vv. 37-49, dins Tomàs Garcés, *Poesia completa*, edició a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, 1986, pp. 465-466 (subtítol a p. 464).

<sup>2</sup> «La Revista», gener-juny 1935, p. 151.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 155. El 1935 es complia el centenari del naixement de Carducci.

Carducci és tendenciós. Chesterton, un tendenciós de l'altra banda, ha demostrat que a l'Edat Mitjana no hi havia més crueltat ni més ignorància que en els altres temps. El canvi, no gens menys, fou extraordinari.<sup>1</sup>

#### 4.4. JOSEP MARIA CAPDEVILA, JOSEP MARIA LÓPEZ-PICÓ, AGUSTÍ ESCLASANS

Tomàs Garcés no és, ni de bon tros, l'únic italianòfil en què es fa explícit el distanciament de la generació noucentista respecte a Carducci. El director de «La Paraula Cristiana» i «El Matí», Josep Maria Capdevila (1892-1972), màxim representant —dins el moviment— de la convergència entre cristianisme, italianisme i mallorquinisme i admirador incondicional de Manzoni, escomet el lleó bolonyès pel cantó de l'artificiositat, però no tant de la seva retòrica com de les seves memòries antigues. Per exemple en aquest paràgraf sobre Rubió i Ors:

Les evocacions del pretèrit eren en el Gaiter més modernes i vives que no haurien estat aquelles evocacions de la mitologia que persistiren en un corrent de la poesia italiana de Foscolo a Carducci, i en la francesa d'Hugo a Gautier i Leconte de Lisle.<sup>2</sup>

Allà on més desenvolupa, però, la qüestió, és en la breu comparació que fa entre les *Horacianes* i les *Odi barbare* a la introducció de l'antologia *Líriques* de Costa i Llobera, l'any 1923.<sup>3</sup> Hi cita les «isole verdi» de *Fantasia* (v. 8) i hi parafraseja («Aquella Lídia que el poeta agermana amb els reflexos cerulis de l'Adda») l'estrofa recurrent d'una altra oda bàrbara, *Su l'Adda* (vv. 1-4, 37-40, 57-59):

Corri, tra' rosei fuochi del vespero,  
Corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido  
Fiume, e il tenero amore,  
Al sole occiduo naviga.

Tria dues odes en què el somieig porta el 'jo', en un cas, a un mar i a una platja grecs en temps d'Alceu, i, en l'altre, als diversos exèrcits que al llarg de la història han passat el pont sobre el riu. Capdevila, però, no ens explica per què aquestes memòries tenen «un fons arbitrari», ni s'hi refereix més que en termes genèrics: «ofrenes antigues», «memòries clàssiques». Les compara amb els idil·lis de la poesia pastoral, i en efecte, el quadre concret que dibuixa (illes verdes, Lídia, reflexos del riu) s'assembla més a un món idil·lic indefinit que no pas a un món específicament clàssic. Per a demostrar-ne la falsedat, però, es basa no en l'anàlisi de les memòries, sinó en el fet que són producte d'un somni. Dóna un valor absolut, simplement, al material textualment oníric de les *Odi barbare*. Orienta el lector cap a les dues composicions del llibre que més clarament tenen aquest caràcter, utilitza el mot «fantasies» (al qual ell afegeix «artificis»), diu «fluctuants com un ensomni» inspirant-se en un «naviga» que tant a *Fantasia* com a *Su l'Adda* guia efectivament el somieig, i parla d'«evocació vana» recordant potser la cloenda de *Nella piazza di San Petronio*, una altra oda en què la ment del poeta s'abandona a imaginar el passat de l'indret que contempla. Ara bé, les «isole verdi» formen part, sí, del contingut del somni de *Fantasia*, però no la Lídia en el cas de *Su l'Adda*, una Lídia que està realment navegant pel riu: el poeta l'observa, o navega amb ella, i a partir d'aquí comença a pensar en la història turbulenta d'aquell paratge ara tan plàcid. No és veritat, doncs, literalment, que, com diu Capdevila, aquella Lídia només sigui fruit de la imaginació del poeta. Quan li convé, s'aferra a la lletra del text i l'extrapola fins a convertir el somni de dins el

<sup>1</sup> «Revista de Catalunya», núm. 16, pp. 359-366, també publicat a Gabriella Gavagnin, *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936). Percorsi e materiali*, citat, pp. 951-952. Els fragments traduïts procedeixen de *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*, assaig consultable al volum XII de l'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, citat, pp. 140-141.

<sup>2</sup> Josep M. Capdevila, *Estudis i lectures*, Barcelona, Editorial Selecta, 1965, pp. 30-31. A p. 226, a propòsit d'un poema de Carner, la tesi és reiterada: «Aquesta mitologia és autèntica, no és completament il·lusòria, com la de les *Grazie* de Foscolo». Pel que fa a Carducci, una segona referència, més convencional, es llegeix a pp. 195-196.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 193.

poema en la poètica de l'autor. Quan no li convé, es desentén de la lletra del text i li aplica la condició onírica definidora, per a ell, de la poètica.

En realitat, allò que fa mal a Capdevila és l'anticristianisme de l'escriptor, i allò que no gosa dir —però no costa llegir-ho entre línies— és un dels arguments de l'anticarduccianisme clerical: que aquell món mític és fals perquè l'única mitologia que té valor de veritat és la cristiana. Amb tot, cal admetre que la seva escomesa coincideix, en els arguments que fa servir, amb un altre tipus ben diferent d'anticarduccianisme, el que actualment presideix la crítica italiana, a una bona part de la qual desplaça, en efecte, aquesta «scrittura in sogno», el «sogno romantico dell'inattuabile e dell'improbabile», la nostàlgia d'un món idealitzat, pseudohistòric, llibresc, els protagonistes del qual «non si confrontano che raramente con il mondo com'è».<sup>1</sup> Capdevila, partint com partia d'una prevenció tendenciosa envers Carducci, va defugir la desqualificació gratuïta i va buscar uns arguments estrictament literaris que potser no va justificar prou, però que posaven sobre la taula un dels grans temes de la crítica i de la literatura del nou-cents: l'alternativa entre el compromís amb el present i l'evasió de la realitat. Les *Odi barbabe*, i sobretot determinades *Odi barbabe*, l'ajudaven a decantar la balança sense haver d'introduir matisos. No ens els podríem estalviar en una visió de conjunt del llibre i —encara menys— del corpus poètic carduccian, i potser també els crítics italians, mediatitzats per altres tipus de prevencions (contra la retòrica, contra la idealització, contra la falta de concreció del compromís i de l'anàlisi de la realitat), són una mica injustos envers la qualitat del producte poètic. Pel que fa a Capdevila, només direm que els «vigorosos consells» de Costa i Llobera s'inspiren en bona part en el carduccianisme combatiu i *engagé*, el que anatematitza o exalta el present; que no arriben, en aquest terreny, a nivells de concreció i d'anàlisi de la realitat superiors als de Carducci, i que, si es compara la formulació poètica de les màximes costailloberianes i de les memòries bàrbares, les sobrevalorades *Horacianes*, amb les seves caigudes en la facilitat discursiva, lèxica i cultural, han d'ajupir el cap davant les *Odi*, més dúctils en el desplegament de les possibilitats estilístiques.

Poc abans de morir, l'any 1971, Capdevila va tornar a fer una valoració sobre Carducci. En una conversa amb Maurici Serrahima, reflexiona sobre el fet que d'un poeta acostumin a passar a la posteritat poques composicions, sovint només una. Són els crítics els qui fan la tria, i Capdevila aprova que sigui així, és a dir, que s'efectuï un control de qualitat previ que serveixi al públic d'orientació i li estalvi decepcions i pèrdues de temps:

És curiós que en morir Carducci, que aleshores havia semblat el poeta cívic de la Itàlia nova, el nostre Maragall, conscientment va passar sobre aqueixes conveniències de moda, i va escollir com a millor *l'Idillio Maremmano*, que comentà agraçosament. Quin ull va tenir! I després, a les antologies, sempre hem vist en primer terme aquell idil·li. En Maragall, a força de donar poca importància, sabia triar bé les seves coses.<sup>2</sup>

A *Idillio maremmano* el record d'un amor de joventut empeny el poeta a somiar la vida tranquil·la i saludable que hauria fet al camp, casat amb aquella noia que va estimar i voltat de fills, consagrat a activitats ramaderes i cinegètiques, preferibles a l'estudi i a les lluites polítiques en què es troba immers.<sup>3</sup> Records i somnis, un cop més, que impulsen Bárberi Squarotti, el crític que hem citat més amunt, a no transigir tampoc amb aquest poema,<sup>4</sup> mentre que d'altres<sup>5</sup> ponderen la sinceritat d'aquests records i somnis respecte als pseudohistòrics, en el marc d'una reivindicació del Carducci menys bàrbar, més intimista, més autobiogràfic. Capdevila concorda amb aquesta segona línia (els records de *l'Idillio* sí que tindrien «vida») des de posicions noucentistes contràries al poeta civil i sensibles a un ruralisme familiar i ordenat, però també des del seu cristianisme prioritari, que aquest tipus de records i de somnis no amenaçaven. Un Carducci autocrític: aquest era el que havia de passar *ai posteri*.

<sup>1</sup> Giorgio Bárberi Squarotti, *op. cit.*, pp. XV, XVI, XIX.

<sup>2</sup> Citat per Joan Carreres i Péra, *Josep Maria Capdevila. Ideari i poètica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 285.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 294-300.

<sup>4</sup> Giorgio Bárberi Squarotti, *op. cit.*, p. XXXVII.

<sup>5</sup> Giovanni Getto, citat, p. 30.

Ens preguntem si també pensava en l'*Idillio maremmano* Josep Maria López-Picó (1886-1959) quan, en una sèrie de retrats de dinou poetes vius que va fer per a «La Revista» l'any 1917, encetà el de D'Annunzio amb aquestes paraules: «Entre la salut pagesa de Carducci i l'emotivitat professional de Pascoli, admiràvem fa deu anys la impassibilitat de D'Annunzio com l'equilibri de la sobirania lírica».<sup>1</sup> L'adjectiu «pagesa» podria tenir, en aquesta frase, el matis pejoratiu que sovint el caracteritza en el lèxic dels noucentistes, que l'acostumen a emprar per a referir-se a l'etapa per a ells obsoleta de la poesia flouresca, de les imitacions horacianes, de les poesies patriòtiques, de la grandiloqüència, del ruralisme incivilitzat. O bé, llegida més positivament, a la llum d'un poema tanmateix ambigu com *Del dolor pagès*<sup>2</sup> i de la reiterativitat de l'adjectiu «viril» en l'obra de López-Picó,<sup>3</sup> aquesta «salut pagesa» situaria el carduccianisme de l'articulista en el deixant de les *Horacianes*, és a dir, dins la defensa d'una poètica 'mascle' enfront de les sofisticacions dels decadents i dels parnassians. Es llegeixi com es llegeixi, però, és un carduccianisme relegat al passat, com ho és el dannunzianisme, perquè l'article pràcticament repeteix amb D'Annunzio l'operació a la qual un any abans Eugeni d'Ors havia sotmès l'autor de les *Odi barbàres* a la glossa *Té, Carducci!*<sup>4</sup> Que en aquell passat quedava enterrada la memòria del poeta bàrbar ho demostren, en efecte, els ben minsos records que deixa en un corpus de poemes, proses i articles en què Itàlia té una presència geogràfica, artística i literària superior a la de qualsevol altra cultura.<sup>5</sup> Joveníssim, cap al 1905, i amb l'apadriment de Rubió i Lluch, Josep Maria López-Picó s'havia adreçat en una lletra reverenciosa a Menéndez Pelayo per a fer-li una sèrie de consultes relacionades amb les seves investigacions, la primera relativa a Manuel de Cabanyes, sobre el qual havia llegit tota la bibliografia disponible:

Deseo que Vd. se sirva indicarme si hay alguna otra fuente de consulta y los autores que tengo que estudiar para formarme un concepto exacto del clasicismo moderno.

Hasta ahora conozco á los poetas españoles de la escuela de Moratín, a Chénier entre los franceses, a Fóscolo y Carducci entre los italianos y al discutido Rafael Obligado entre los americanos.<sup>6</sup>

Quan escrigui un article sobre aquelles recerques, el 1907, la llista d'autors s'haurà ampliat, però no aprofundit. Carducci hi serà esmentat al costat de Goethe, Leconte de Lisle i D'Annunzio en una de les tres categories de «grans autors» classicistes, la dels de «fons obertament pagà».<sup>7</sup> Aquest fons li era aliè a López-Picó, com aliena li era la mètrica clàssica, atès que privilegiava, amb altres companys d'escola, la reelaboració culta d'aires populars. Va escriure, que ens consti, una sola alcaica, l'*Oda a Catalunya*,<sup>8</sup> pertanyent a aquesta primera època, citada per Joan Estelrich a la seva *Bibliografia Carducciana*.<sup>9</sup> L'esquema mètric s'acosta molt, en efecte, al de Carducci: octosíl·lab migpartit als dos versos inicials (irregulars, però, 54, 57, 58), amb un primer hemistiqui pla o agut i un segon hemistiqui esdrúixol; un tercer vers de vuit síl·labes accentuat sempre a la quarta i molt sovint a la primera i a la sisena; un quart vers de nou síl·labes amb accents de terceres. La diferència principal rau en l'estructura rítmica del tercer vers. Menys rellevant és la llicència de permetre's, als dos primers, finals aguts al primer hemistiqui; o la regularització de l'esquema accentual del quart vers, que Carducci no fa sempre.

Segurament va ser la necessitat d'una alta eloqüència en l'oda patriòtica allò que va decidir López-Picó a adoptar l'alcaica, que s'enceta amb el tema de la salutació, relativament freqüent en l'obra del poeta barceloní:<sup>10</sup>

<sup>1</sup> «La Revista», 1917, p. 354, reproduït a J.M. López-Picó, *Escriptors estrangers contemporanis*, Barcelona, Minerva, volum XXIII, s.d., pp. 14-15.

<sup>2</sup> Josep M. López-Picó, *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Editorial Selecta, 1948, p. 87.

<sup>3</sup> Vegeu, a títol d'exemple, *ibid.*, pp. 274, 298, 352.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 336-337.

<sup>5</sup> Vegeu sobretot *Les enyorances del món* (1923) i *Exercicis de geografia lírica* (1928).

<sup>6</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, citat, vol. XVIII, 1988, p. 307.

<sup>7</sup> *La personalitat poètica d'en Manuel de Cabanyes*, «Empori», vol. I, gener-maig del 1907, p. 199n.

<sup>8</sup> *Obres completes*, vol. I, citat, pp. 57-59.

<sup>9</sup> Cf. Corpus Documental, p. 189.

<sup>10</sup> *Obres completes*, vol. I, citat, pp. 353-363, 417.

Vull saludar-te, terra magnífica,  
que, precavuda, la gràcia pròdiga  
amb un esquerp cinyell de vinyes  
guardes i de suaus oliveres.  
A tots indrets, l'estrofa càlida  
vessa vibrant de gestes èpiques,  
àuria terra dels poetes  
que proclamen ton nom de regina.

La reialesa, d'antigues gèneres  
t'és pervinguda; mes tu l'anònima  
veu col·lectiva prefereixes  
que ansiosa d'amor et diu mare.<sup>1</sup>

Catalunya rep alguns dels beneficis que es guanyava Margarida de Savoia a l'oda *Alla Regina d'Italia* (1-8 i 33-44): el tractament de regina, l'antiguitat històrica, el parentiu que li atorga el poble, l'acció de l'estrofa i la vinculació amb els poetes i amb l'èpica, entre d'altres. És un material, però, genèricament útil per a fer un panegíric, que no fa palesa una apropiació real de Carducci, sinó més aviat de la tòpica carducciana, barrejada amb tòpica costailloberiana, de la qual provenen la majoria dels esdrúixols del poema, començant per «pròdiga» (2), inexistent en Carducci, però utilitzat en diverses ocasions a les *Horacianes*. En les estrofes que segueixen les que hem reproduït (el poema en té un total de quinze) Catalunya esdevé una donzella dansadora, però sobretot fa valer el seu perfil de mare en tant que font de prosperitat i guia moral. Sembla com si a López-Picó, a banda del material panegíric, li hagués interessat la novena estrofa de l'oda a la reina, aquella en què la «verginetta» li expressa una devoció de germana petita, perquè era aquesta perspectiva la que més s'acostava a la relació de maternitat que volia desenvolupar segons cànons més propis de Costa i Llobera. La temàtica moral s'infiltra, fins i tot, en l'Aurora mítica:

¿Veus com s'enlaira la jovenívola  
host remorosa? Tal la mirífica  
força del jorn empeny l'aurora  
quan la llum sos corsers esbarrien.<sup>2</sup>

També el tema viril, en realitat, arriba a López-Picó per via tan costailloberiana com carducciana, i s'expressa igualment en termes força tipificats, tal com podem llegir en un dels poemes sobre la Ciutat, dins l'escàs percentatge de textos o de passatges que podríem considerar poesia civil, petits tributs als antecedents enmig d'una vasta producció de molt diferent entitat, més abocada al paisatgisme i a la introspecció:

I quan de la feblesa  
n'aprenuin fortaleza  
per defugir les greus temptacions  
de femenines persuasions,  
[...]  
oferiré llavors, o Ciutat, als teus fills una palma  
com l'ala missatgera de noves victòries.<sup>3</sup>

Relegar determinats tons i gèneres volia dir relegar Carducci, simplement perquè el seu nom era associat, gràcies justament als clixés amb què se l'identificava, a aquell tipus de producció. I el relegament no es copsa solament en l'activitat poètica, sinó també en la producció crítica. Entre les nombroses col·laboracions de López-Picó a «La Revista», a banda del retrat de D'Annunzio del 1917, només albirem un altre esment al poeta italià el 1934, en un llistat d'autors aquest cop útils per a fer de guies en un hipotètic viatge a Itàlia:

<sup>1</sup> Vv. 1-12 (*ibid.*, p. 57).

<sup>2</sup> Vv. 21-24 (*ibid.*, pp. 57-58).

<sup>3</sup> *Invocació a la ciutat*, III, 11-14 i 29-30 (*ibid.*, p. 54).



No detureu la vostra avidesa de comprendre [...] fins que, sedejants de totalitat, des del mestratge líric de les antiquitats de Roma de Joaquim du Bellay o de les odes de Carducci, de Leconte de Lisle o de Costa i Llobera fins al guiatge cívic de Francesc Cambó, no gустeu les aigües de totes les fonts que nodreix el gran doll vital.<sup>1</sup>

L'eclipsi de l'astre carduccià al llarg dels anys deu, vint i trenta no el documenta només «La Revista», sinó tota la premsa en general. Si agafem, per exemple, la «Revista de Catalunya», postnoucentista i de vegades antinoucentista, el silenci sobre el lleó de Bolonya no es trenca ni en els debats sobre mètrica clàssica ni en la petita revifalla que hi viu el nom de Diego Ruiz gràcies a les freqüents col·laboracions dels gironins Carles Rahola i Prudenci Bertrana.<sup>2</sup> Les escadusseres referències a l'escriptor italià ens transporten, dues, a memòries del passat modernista,<sup>3</sup> i la resta al Carducci crític i erudit, aquestes segones —exceptuant l'article de Garcés sobre Poliziano—<sup>4</sup> importades per mediació de crítics italians: el resum d'un article de Croce per part de Rovira i Virgili,<sup>5</sup> el d'un de Giuseppe Lippe per part de Ferran Soldevila<sup>6</sup> o la publicació del curset sobre Boccaccio impartit al gener del 1922 a l'Institut d'Estudis Catalans per Arturo Farinelli, farcit de llargues cites dels estudis boccaccians del professor bolonyès.<sup>7</sup> Un panorama encara més desolador descobrirem a «La Nova Revista» (1927-1929) o a «Revista de Poesia» (1925-1927). A «Ofrena» (1916-1918) i «Almanac de la Poesia» (1914-1936) l'única nota carducciana la posa l'infatigable i omnipresent Miquel Ferrà amb la traducció d'un poema per a cadascuna, en dates reculades de la història de l'una i de l'altra revista (1916 i 1917 respectivament).<sup>8</sup> També a «Catalana» (1918-1926) tant la traducció de Ferrà com les dues d'Agna Canalías veuen la llum als primers anys: més endavant només s'hi afegixen els «recorts personals» d'Antoni Rubió i Lluch sobre Costa i Llobera, amb la seva evocació de les primeres lectures carduccianes.<sup>9</sup>

Més excepcions, certament, es produeixen a Mallorca, tanmateix força saltuàries. Al «Correu de les Lletres» (1920-1922) l'única mostra de carduccianisme és *El bou* de Guillem Colom.<sup>10</sup> A l'«Almanac de les Lletres» (1921-1936), a banda de la *Història d'una oda de Carducci* de Joan Alcover (1921), només collim un parell d'esments en sengles articles de Gabriel Alomar: *Contemplació des de Fiesole* (1924) i *Joan Alcover* (1927).<sup>11</sup> A «La Nostra Terra» (1928-1936), que obre el ventall cosmopolita sense tancar els vells horitzons, a banda de les tres odes bàrbares traduïdes el 1930 per Joan Pons i Marquès,<sup>12</sup> només hi hem sabut localitzar tres esments: dos al gener del 1929, l'un en una ressenya anònima dels llibres de *Ritmes* d'Agustí Esclasans<sup>13</sup> i l'altre en

<sup>1</sup> *Invitació al viatge*, «La Revista», juliol-desembre 1934, p. 16.

<sup>2</sup> 1926 és l'any de la polèmica generada per la novel·la *Jo! Memòries d'un metge filòsof* (1925), de Bertrana, que es basava en el sojorn de Ruiz a Girona. A la novel·la Carducci tan sols és recordat en un punt del capítol XI: «Monsieur Charles Dupin, el crític, arribà acompanyat del pintor. A desgrat d'una exagerada finesa, era franc i cordial. Intimàrem tot seguit, i abans de sopar havíem regirat la història de la literatura francesa, russa i castellana. Dupin es mostrà un poc desdenyós pels italians, que vaig defensar amb apassionada eloqüència. Va concedir-me que Carducci era una poeta formidable, però refusà resoltament d'Annunzio» (Barcelona, Edicions 62, 1990<sup>3</sup>, p. 113). Carducci és, també, al capítol VIII, el nom d'un gos, el qual no sembla que tingui cap altre vincle amb l'escriptor (*ibid.*, p. 87).

<sup>3</sup> Una pàgina dels *Camins de França* de Puig i Ferrer, en el lliurament del mes de desembre del 1926 (núm. 30, p. 573, cf. *supra*, p. 286), i la ressenya, firmada per Lluís Via, de les traduccions horacianes de Zanné acabades d'arribar de Buenos Aires (núm. 40, octubre 1927, pp. 446-448, cf. *supra*, p. 253n).

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 340.

<sup>5</sup> *Professors, filòsofs i poetes*, núm. 7, gener del 1925, pp. 103-104.

<sup>6</sup> *Introducció al provençal*, núm. 23, maig 1926, pp. 578-581. Lippe, per demostrar als seus lectors la facilitat amb què poden aprendre el provençal, compara els versos «*Amor de terra londhana, / per vos tots lo cors mi dol*» amb la traducció que en fa Carducci dins el poema de *Rime e ritmi* que dedica a *Jaufré Rudel*: «*Amore di terra lontana, / per voi tutto il cuore mi dol*» (vv. 11-12).

<sup>7</sup> Diversos números dels anys 1925-1928. Després sortirà en volum: Arturo Farinelli, *L'obra de Giovanni Boccaccio (Conferències)*, traducció de Maria Maltese D'Alòs-Moner, Barcelona, 1929.

<sup>8</sup> Cf. *supra*, p. 140.

<sup>9</sup> Cf. *supra*, pp. 140n, 318, i Corpus Documental, pp. 191-192.

<sup>10</sup> Cf. *supra*, p. 154.

<sup>11</sup> Cf. *supra*, pp. 134-136, 216, 122n.

<sup>12</sup> Cf. *supra*, pp. 155-158.

<sup>13</sup> Cf. *infra*, p. 348.

un resum —també sense firma— d'un parlament de Josep Maria de Sagarra sobre Costa i Llobera,<sup>1</sup> i el primer de tots el mes anterior, al desembre del 1928, en una rememoració de la figura de Pons i Gallarza per part d'Antoni Pons:

En Pons i Gallarza tenia a l'ànima el sentit clàssic, no com un impuls de resurrecció formal a la manera de Carducci, o com ha assajat després, esplèndidament, en Costa i Llobera, sinó com a norma íntima, aplicable a tota mena d'assumpes, de metres, d'estrofes. Concentració, puresa, sobrietat de línies essencials...<sup>2</sup>

Potser algun dels esments (aquest darrer, o el d'Alomar del 1927, o fins i tot l'article de Joan Alcover sobre l'oda monàrquica) és relacionable amb la reacció anticarducciana dels noucentistes, però el cas és que aquesta reacció no és explicada en cap moment a Mallorca i que en la seva fal·lera traductora els mallorquins sempre se'n recorden —en un moment o altre— de Carducci. Van alimentant, en definitiva, la recepció carducciana, no pas amb un èmfasi especial o superior al que posen en altres autors estrangers, però sí superior al que fan palès, envers el de Valdicastello, els escriptors del Principat. A Mallorca Carducci encara formava part del cànon, en bona part perquè el vell cànon hi va mantenir, respecte al nou (Valéry, Freud, les avantguardes), una gran longevitat.

Val a dir, però, que, al Principat, la reacció anticarducciana tampoc no es fa explícita en la majoria de les revistes a què ens hem referit. S'hi reflecteix en forma d'un oblit progressiu i inapel·lable, mentre que és sobretot a «La Revista» que es llegeixen opinions antitètiques vinculables als residus d'aquell vell cànon que incloïa Carducci i al naixement d'un cànon nou que —aquí sí explícitament— ja l'exclou. La davallada —certament ràpida— no va ser, és clar, fulminant i unànime. Per a alguns col·laboradors Carducci no ha perdut l'autoritat aconseguida en les dècades anteriors:

El vers és una forma acústica. La seva bellesa, doncs, radica en l'harmonia. [...] Rebutjant la polimetria, bandejant les combinacions musicals, s'abomina de la lírica choral grega, de les estrofes horacianes, de la millor producció trobadoresca, de *La Campana* de Schiller, de bona part de la moderna lírica francesa, de Carducci, de *La serra* d'En Joan Alcover, i de tantes i tantes joies de la literatura universal. Qui serà gosat de fer-ho?<sup>3</sup>

I ell, enamorat d'En Maragall, era també un enamorat de Carducci i de la forma acabada, conscient i serena, afinada per la llima i enfortida pel treball de l'artista<sup>4</sup>

I el 1920 hi va haver algú que va considerar oportú comunicar, entre les abundoses notícies de publicacions i revistes italianes, la següent: «Cal esmentar: L'estudi crític de Benedetto Croce sobre Giosuè Carducci.—(Bari, 1920.)»<sup>5</sup>

La reacció, però, ja hem vist que arriba ben aviat amb les intervencions de Farran i Mayoral el 1916 i el 1919 i amb la de Tomàs Garcés el 1921. Més endavant, quan, després d'algunes vacil·lacions inicials, es vagin imposant les reserves envers Mussolini, les proclames feixistes a favor de Carducci i contra Manzoni tampoc no li faran gaire favor al primer, com demostra el 1928 una nota sense signar, d'una ironia mordaç, titulada *Sota el signe del feix*:

La refosa de tot un poble, com en un nou bateig de civisme, comporta la revisió dels valors literaris, per a situar-los, dignament i amb honor, a l'hora nacional que passa. És així com la Itàlia feixista crida a l'ordre els noms dels grans morts. I és així, també, com els noms dels vivents són expulsats o situats al marge de la comunitat. Grans noms, bé. Però a condició que damunt d'ells brilli amb noblesa la senyal del feix. «La conquista dello stato» (15 juliol 1928, triem un exemple) estudia, amb ull feixista, la figura del Carducci, plaçant-la a plena llum davant la nova generació. I la cobreix d'un vel opac, amb el nom del Manzoni. «Libro e moschetto, fascista perfetto». La perfecció fascista, posant a

---

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 116.

<sup>2</sup> *Mateu Obrador Bennàsser (Esbós biogràfic)*, núm. 12, p. 479.

<sup>3</sup> Lluís Nicolau d'Olwer, *Musicalitat*, juliol 1916, pp. 5-6.

<sup>4</sup> Josep Maria de Sagarra, conferència a l'Ateneu Barcelonès sobre Josep Pijoan, 1921, pp. 179-182.

<sup>5</sup> 1920, p. 338.

la balança l'obra dels dos grans literats, mesura intel·ligentment; i esculleix, pes per pes, sota l'ègida de Curzio Malaparte, la millor part del benefici, de cara a la Itàlia nova.<sup>1</sup>

Un altre factor que el 'lleó' tenia en contra eren els nous vents poètics que bufaven des d'Itàlia: «Poeta d'instint que més recollí la deixa elegíaca del Leopardi que la inspiració civil del Carducci», llegim l'octubre del 1916 en la breu necrologia de Guido Gozzano.<sup>2</sup> No s'ha de negligir, en aquest sentit, la influència que podien exercir en l'evolució de la recepció carducciana les valoracions dels crítics italians que eren traduïts a la revista. Tres en detectem dins l'any 1921, circumstancials però força reveladores, en textos d'Enrico Thorez, Scipio Slapater, i Renato Serra,<sup>3</sup> la primera negativa («Si Carducci no hagués estat cegat a la visió de la moderna realitat, hauria pogut addicionar un darrer capítol, tot xiroi i ioler, a la *Della varia fortuna di Dante*»), la segona positiva (contra l'espontaneisme) i la tercera ambivalent, car Serra, comentant la situació present de la cultura italiana, es congratula, d'una banda, de l'homogeneïtzació de l'italià escrit, un italià «entre carducià i dannunzià despullat de les peculiaritats personals i devingut instrument comú de l'ús», elevat i net d'estrangerismes, i, de l'altra, aplaudeix la interdisciplinarietat entre les arts i les ciències, pràcticament inexistent en els temps de Carducci. Enzo Palmieri, en un text traduït el 1931,<sup>4</sup> posa Carducci, D'Annunzio i Pascoli com exemples d'escriptors vitals contra els lletraferits doctrinaris o anacrònics. El 1929, en canvi, en un fragment d'Alberto Consiglio, Papini era alabat com «el que plantejà a la Itàlia, sospesa entre el pseudo-classicisme de Carducci i l'Europa ressentida a través de D'Annunzio, el problema de l'uropeisme».<sup>5</sup>

Si tornem, però, al front dur dels col·laboradors de la revista, ens hem d'aturar en Agustí Esclasans (1895-1967), que el 1925, en una sèrie de petites glosses d'autors estrangers titulades *Recó de biblioteca*, liquidava Carducci amb poques paraules:

Carducci: El patriotisme és una cosa molt interessant, és clar; sobretot pels patriotes... Pels poetes, en canvi, és un mer passatemp supèflu. Llegint Carducci em vénen intencions de dir-li: —Perdoneu, senyor patriota; avui ja és tard; torneu demà al matí; la caixa només està oberta de 10 a 12.<sup>6</sup>

Anteriorment, per a combatre l'espontaneïtat i empènyer els poetes a estudiar, havia fet servir almenys en una ocasió un dels eslògans posats en circulació per Diego Ruiz:

Estudiar, estudiar, estudiar; meditar, meditar, meditar: són paraules de Carducci. Sempre i cada dia, l'estudi i la meditació de les obres dels clàssics... i dels moderns, fins al cansament.<sup>7</sup>

I una sola referència espigolem a l'autobiografia *La meva vida*, concretament al segon volum, en un llarguíssim llistat de noms que, segons Esclasans, informen el classicisme d'unes seves *Elegies* que ara ha rellegit al cap de temps d'haver-les escrites.<sup>8</sup>

Que Esclasans es recordi tan poc de Carducci és, però, un fet especialment extraordinari si tenim en compte que parlem de l'autor que va castigar els lectors de «La Revista», a partir del 1928 i fins a la guerra civil, amb tota una sèrie de «llibres de Ritmes» i amb els correlats assagístics en què exposava la doctrina poètica que en presidia l'escriptura. Fou, la seva, la resposta més extremada a aquell reclam d'una versificació pròpia per al català que des de la primeria del segle feien diversos crítics (Montoliu, Ors, Martí Casanova) a cavall sempre del mot «ritmes» (descobrir uns ritmes nous, o els ritmes genuïns de la llengua), entès amb un esperit de regularitat i de sistema que en l'obra d'Esclasans va arribar a la seva expressió més grotesca. És el mot dels *Rime e ritmi*, i el del recull de Zanné, és a dir, el de la mètrica clàssica en general, però el de la mètrica carducciana

<sup>1</sup> 1928, p. 50.

<sup>2</sup> Octubre 1916, p. 16.

<sup>3</sup> 1921, pp. 91, 92 i 125-126.

<sup>4</sup> 1931, pp. 132-135.

<sup>5</sup> 1929, Pp. 109-110.

<sup>6</sup> 1925, p. 149.

<sup>7</sup> *El secret d'una tarda de diumenge*, 1923, p. 80.

<sup>8</sup> *La meva vida 1920-1945*, Barcelona, Selecta, 1957, pp. 193-194.

en particular, un mot en la difusió i en l'especialització del qual Carducci i els seus seguidors havien contribuït d'una manera determinant. Esclasans, partidari d'una forma nova, rebutja amb desdeny les adaptacions de la mètrica antiga: «Bàrbars per complet, passi; bàrbars a mitges i amb refinaments que fan somriure, no passa ni pot passar de cap de les maneres.»<sup>1</sup> En el supòsit que hagués estat generós amb Carducci, com a màxim li hauria concedit el que concedeix a Costa i Llobera: que fa no «reproduccions en guix» sinó «en marbre i en bronze», però reproduccions al capdavant, no produccions,<sup>2</sup> poesies «vives pel fons» però «per la forma [...] obra de museu».<sup>3</sup> En el supòsit que no ho hagués estat, hauria parlat directament de «tortugues arqueològiques»,<sup>4</sup> d'imitació servil, d'«obra morta».<sup>5</sup> Ara bé, si en aquest punt el seu classicisme concorda amb el dels noucentistes, en d'altres enllaça més aviat amb el de Montoliu i Costa i Llobera, perquè Esclasans s'oposa en bloc a la literatura popular, a la paraula viva i a la rima, i no desdenya, en la seva defensa de la llengua literària enfront de la llengua parlada, una certa dosi de retòrica. Subratlla que ell parla de «la qüestió dels ritmes catalans», no «de la qüestió dels ritmes clàssics»,<sup>6</sup> però el cas és que parla de la qüestió dels ritmes, i que aquest mot es contraposa a rima, com ja s'hi contraposava en els postulats de Montoliu, que s'emmarcaven —recordem— en el moment àlgid, arreu d'Europa i d'Amèrica, de la revolució mètrica modernista, no gens desvinculada dels assaigs d'adaptació de les estrofes clàssiques. Quan trobi el seu vers, format per «cinc grups o peus de tres síl·labes, una àtona, altra tònica i altra àtona», argumentarà que és «el ritme més elegant, més pompós, més noble i més viril», termes —els dos últims— que ens retornen a una òrbita carducciana.<sup>7</sup> També ens hi remet en alguns dels retrets que, per part d'altres crítics, rebrà la praxis del sistema ritmològic en ressenyes no sempre negatives, però totes tenyides d'una sensació d'excés en l'èmfasi verbal, en el devessall de símbols i d'imatges, en les cadenes d'al·literacions i jocs retòrics, en l'abrandament heroic, en l'alè còsmic i mitològic, en la rigidesa marmòria, en una impondència musical que ofega les idees: un carduccianisme —podríem dir— barrocamment exacerbat, ben poc en consonància amb les poètiques contemporànies. No és estrany, doncs, que quan algun d'aquests crítics tregui del calaix el nom del poeta italià, gairebé insensiblement estableixi una connexió entre els versos d'Esclasans i els anys de més alta febre carducciana a les lletres catalanes:

Riquesa de motius, també. I aparició, en aquest darrer llibre, de temes, ben resolts, de poesia civil. El metre folgat, que Esclasans adopta, escau a l'àuria tonada política. Diego Ruiz, en els seus temps heroics, hauria trobat en Esclasans —neoclàssic, com Carducci— una flor de la seva teoria.<sup>8</sup>

N'Esclasans no fa en el seu llibre una revolució de la rítmica, sinó que hi combina metres usuals. Amb tot, benhaja aquest noble afany que el mou a voler renovar les formes literàries com Carducci i el nostre Costa i Llobera; tot el que sia explorar mereix atenció i respecte.<sup>9</sup>

En alguns aspectes, com en l'admiració per Riba i Valéry i en general per la poesia pura més intel·lectualista, Esclasans avançava fins al centre de la gran poètica postsimbolista del segle XX. El petit comentari antipatrioter de la glossa anticarducciana del 1925 és, en aquesta línia, un document que deixa al descobert l'opinió de diverses generacions literàries: les de tot el noucentisme i el postnoucentisme. En altres aspectes, en canvi, que són els que expliquen —deixant de banda la proverbial megalomania del personatge—<sup>10</sup> la seva escassa projecció, Esclasans va contracorrent: són, sobretot, la sistematicitat neocadèmica, dogmàtica, i la pompositat retòrica. Des del punt de

<sup>1</sup> Ressenya de *Pindàriques modernes*, de J.M. Casas de Muller, a «Revista de Poesia», juny del 1926, p. 73.

<sup>2</sup> Ressenya de *Vint cançons*, de Tomàs Garcès, a «La Revista», 1923, pp. 40-41.

<sup>3</sup> *Bibliografia retrospectiva. Mn. Costa i Llobera: «Horacianes»*, «La Nova Revista», desembre 1927, p. 350.

<sup>4</sup> Ressenya de *Pindàriques modernes*, citat, p. 73.

<sup>5</sup> *Concepte de la poesia*, «La Revista», 1929, p. 67.

<sup>6</sup> *Bibliografia retrospectiva. Mn. Costa i Llobera: «Horacianes»*, citat, p. 350.

<sup>7</sup> *Concepte de la poesia*, citat, p. 68.

<sup>8</sup> Tomàs Garcès, *Prosa completa*, vol. II, citat, p. 162.

<sup>9</sup> Ressenya sense firma, «La Nostra Terra», núm. 13, gener 1929, pp. 394-395.

<sup>10</sup> Albert Manent, *Agustí Esclasans, un escriptor sense reialme*, dins Id., *Semblances contra l'oblit. Retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Destino, 1990, pp. 77-88.

vista de la poesia pura, no s'ha allunyat prou de Carducci i del temps de Carducci. L'*incipit* de la ressenya favorable de Montoliu al *Primer llibre de Ritmes*, en què el crític deixa veure per un moment el seu desacord amb determinades inflexions de la poesia noucentista, ens pot donar la clau dels vincles tant del ressenyador com del ressenyat amb un passat al qual pertanyia —precisament— Carducci: «D'uns anys ençà hom pot observar en la nostra lírica una tendència marcada vers la interiorització, vers el misticisme. L'Esclasans no és interior, no és místic».<sup>1</sup>

Pel que fa a la ventada rítmica, com era previsible, tothom sanciona la monotonia i l'escassa agilitat d'aquest esquema de cinc peus amfíbracs que es va repetint a l'infinit sense variacions<sup>2</sup> i que ja tenia precedents —assenyala algú— en Rubén Darío<sup>3</sup> i en les *Églogues* de Joan M. Feixas.<sup>4</sup> En dates recents, Jaume Medina tampoc no té dubtes a l'hora d'identificar el tetradecasíl·lab d'Esclasans: «¿què és aquest vers [...] sinó un hexàmetre (o la correspondència catalana de l'hexàmetre greco·llatí) al qual falta la primera síl·laba tònica?»<sup>5</sup> De fet, coincideix amb una de les variants de l'hexàmetre carduccià, la de «senario» més «novenario», amb l'accentuació típicament carducciana del «novenario»: de segona, de cinquena, de vuitena (de vuitena, onzena i catorzena en el còmput total del vers). Versos exactament idèntics als d'Esclasans serien, per exemple, el tercer i el novè de *Mors*: «E l'ombra de l'ala che gelida gelida avanza»; «Immobili quasi per brivido gli alberi stanno». L'única diferència consisteix en la cesura-pausa després de la sisena síl·laba, que en Esclasans no és obligatòria. El que no sistematitza Carducci, en canvi, és l'accentuació dels peus inicials, ni la composició sil·làbica, car sobretot la mesura del primer hemistiqui acostuma a variar dins de cada composició. No sols d'una manera genèrica, doncs, sinó en la mateixa concreció del vers proposat, podem dir que Esclasans hiperregularitza una proposta mètrica que procedia, potser no únicament, però també de Carducci.

#### 4.5. CARLES RIBA I JOSEP M. LLOVERA

L'arrelament de Riba a la gran branca del modern classicisme europeu i els seus vincles inicials amb l'Escola Mallorquina han propiciat que els crítics hagin evocat de vegades el nom de Carducci, però sempre en consideracions relatives al marc contextual,<sup>6</sup> mentre que, a l'hora d'especificar lectures, han estat assenyalats Pascoli i Leopardi<sup>7</sup> i, a propòsit del *Primer llibre d'estances*, el mateix Leopardi i l'stilnovisme.<sup>8</sup> El mateix Riba declararà haver estat molt influït per Dante.<sup>9</sup> Del *Primer* al *Segon llibre d'Estances*, però, la influència italianitzant s'afeblirà a favor de l'acostament a la poesia pura.<sup>10</sup> L'escriptor farà una llarga estada a Itàlia, però no en sortirà cap producció que ens permeti de considerar-lo un italianista, i dels centenars de pàgines que traduirà n'hi haurà ben poques d'italianes: molt jove, l'any 1909, confessava a un company d'universitat que havia traduït poemes de Carducci i de D'Annunzio, dels qual no tenim, però, cap altra notícia.<sup>11</sup> Miquel Dolç sí que veu ben clara la petja que van deixar en la seva poesia, al costat dels Rilke, Hölderlin, Valéry i

<sup>1</sup> *Breviari crític IV 1929-1930*, citat, p. 27.

<sup>2</sup> Un conjunt de trenta mil versos componen les *Obres completes d'Agustí Esclasans. Poema de Catalunya (Ritmes), Sistema de Ritmologia de Catalunya*, 15 voll., Barcelona, 1950-1957.

<sup>3</sup> Manuel de Montoliu, *Breviari crític IV 1929-1930*, citat, pp. 31-32.

<sup>4</sup> Domènec Guansé, «Revista de Catalunya», setembre 1929, p. 248.

<sup>5</sup> Jaume Medina, *L'hexàmetre i el distic elegíac en la poesia catalana*, «Els Marges», núm. 14, setembre 1978, pp. 16-17. Medina ressegueix en aquestes pàgines les polèmiques que Esclasans mantingué amb Josep M. Llovera els anys 1926 i 1927.

<sup>6</sup> Joaquim Molas, *Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, «Els Marges», núm. 1, maig 1974, p. 14; Arthur Terry, *La poesia de Carles Riba*, introducció a Carles Riba, *Obres completes. I. Poesia*, edició a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62, 1988<sup>2</sup> [1984], p. 8.

<sup>7</sup> Josep M. Capdevila, *Carles Riba, crític* (1937), dins Id., *Estudis i lectures*, Barcelona, Editorial Selecta, 1965, p. 266.

<sup>8</sup> Arthur Terry, *op. cit.*, pp. 8-9 i 12.

<sup>9</sup> Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, vol. II, p. 46.

<sup>10</sup> Arthur Terry, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> Lluís Valeri, *In memoriam. Carles Riba y yo*, «Destino», 25/07/1959, pp. 39-40, article reproduït per Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, citat, vol. I, pp. 161-162.

Mallarmé, l'«experiència vital» italiana i grega, però respecte a Carducci marca unes distàncies no gaire diferents de les que el Noucentisme resumia en la dicotomia entre un classicisme d'aparat i un classicisme profund:

Malgrat tot, és possiblement l'obra poètica de Carles Riba el testimoni més intens i més pur de la presència de l'antiguitat clàssica dins l'esperit del nostre escriptor. No volem pas dir que Carles Riba hagi estat un assimilador voraç del tresor literari grecoromà, a la manera de Giosuè Carducci o de Llorenç Ribera, amb els prestigiosos ornaments de l'erudició, amb calcs deliberats de pensaments, fórmules o motius. Ell va pouar dins el classicisme allò que el fa etern, universal i vàlid com a suprema referència: l'ordre, la ciència del verb, el valor estètic, l'experiment de l'ànima, la idea.<sup>1</sup>

Són, però, les mateixes paraules de Riba, del Riba crític, les que ens informen, amb més detall que en cap dels noucentistes dels capítols anteriors, dels motius pels quals considera el de Carducci un classicisme poc vàlid, o, en qualsevol cas, menys vàlid que el que ell defensa. En les tres cites següents, per començar, són bandejats el classicisme no conciliat amb el cristianisme, el classicisme nostàlgic i el classicisme basat en els valors de la força i la vigoria:

Després de l'intent, íntimament fracassat, de l'Acadèmia de Cosme de Mèdicis a Florència de cercar una conciliació partint del platonisme, les solucions se succeeixen gairebé sempre a base d'adoptar posicions que evitin el problema o que el resolguin d'una manera violenta.

Tal seria l'actitud d'aquells per als quals l'Humanisme es redueix a l'estudi de les humanitats, al tracte familiar dels antics —i això es troba en Petrarca—, o a un afany il·limitat de saber —Rabelais—, o és una manera d'ésser que es porta en la sang —Chénier i el nostre Carner d'*Els fruits saborosos*—, o, en fi, a un refugi en l'Antiguitat considerada com una força superior al món present i específicament anticristiana —Carducci.<sup>2</sup>

A Mallorca, la renaixença literària, que comença seguidament a la de Catalunya (c. 1840), prengué tot d'una, per nombroses causes d'ordre històric i social, una orientació classicitzant i acadèmica. Virgili i Horaci han estat els seus principals patrons amb Fray Luis de León i amb els neoclassicistes italians fins a Carducci. Un lluminós sentiment cristià ha temperat i fos tan diverses influències.<sup>3</sup>

Cabanyes, el singular aislado, cuyo mensaje hace y vivifica el gran poeta de las *Horacianas*, tampoco vio en el mundo antiguo un paraíso más ingenuo donde evadirse, ni una vasta ilusión de más fuerza en la que acrecentar, con nuevo temple, la fuerza propia, sino un ideal supremo de belleza, dignidad, verdad y gloria. Mas no para detenerse en él, sino para ir más allá, a través de él, hacia una realización de *virtus* suprema, de libertad absoluta. Con Costa y Llobera, toda vaguedad desaparece: la realización se hace en la Gracia, y en ella todo se acuerda. [...] Nos daría angustia pensar un solo instante que, si para sus innovaciones rítmicas partió de modelos de Carducci, se considerase, como él, un bárbaro que balbuceaba, torpe, cadencias preciosas; cristiano integral, con respecto al mundo antiguo se sentía un superador, no un intruso, por consiguiente, en lo tocante a la lengua y sus posibilidades, un discípulo y un continuador con dignidad de heredero legítimo.<sup>4</sup>

Res, doncs, de velles grandeses, de retorns al passat, d'imperioses involucions heroiques, anticristianes o —si es vol— romàntiques. Si mai Riba, des del seu catalanisme, retrà gratitud a l'exemple patriòtic de Carducci i del Risorgimento, ho farà en virtut del recobriment, de la renaixença:

Setze nobles odes formen el seu recull d'*Horacianes*, publicat en 1905. Un sol aspecte en remarcaré: fins a ell, la consideració moral de tipus horacià s'havia fet més aviat parlant a un home massa genèric o massa anecdòtic; Costa i Llobera, que tant com d'Horaci parteix de Cabanyes i de Carducci, s'adreça a una pàtria que es recobra, li recorda com és

*filla de Roma per la sang, pel geni,  
clara i robusta com sa mare antiga,*

<sup>1</sup> Miquel Dolç, *Carles Riba dins el món clàssic*, «Germinabit», núm. 65, agost-setembre 1959, pp. 44-46, després dins *Id., Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*, citat, pp. 11-16 (vegeu pp. 15-16).

<sup>2</sup> *Humanisme i poesia*, 1932, dins *Obres completes. IV. Crítica*, 3, edició a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 126.

<sup>3</sup> *L'humanisme a Catalunya*, 1940 (*ibid.*, p. 181).

<sup>4</sup> *La escuela poética mallorquina*, 1953 (*ibid.*, p. 258).

[...] I, davant la vostra pròpia renaixença, oh italians!, ¿com un català d'Espanya no es demanaria, amb viva expectació, quins gèrmens ens portarà encara el vent d'Itàlia, mare de les nostres renaixences?<sup>1</sup>

Poc aportarien de nou, però, aquestes tesis si no fossin aprofundides dins de l'esforç extenuant que va fer Riba per a omplir de contingut els clixés definidors del classicisme, a propòsit dels quals va parlar, entre d'altres conceptes, d'afirmació de la raó «per damunt de l'apassionada psicomàquia», d'una literatura feta des de la intel·ligència i sobre un raonament i un discurs, d'un art que «estructura el concret i conscient», del menyspreu o la por envers la fantasia transfiguradora de la realitat, d'un horacianisme no «espanyolescament [...] exaltat» sinó temperat per «les normes de seny i de gust», de la «*pietas* envers les coses», d'un «ritmo cómodo, un estilo todo cosas», i d'una vida que a la poesia hi és «captada, contenida, pero sin orgullo de conquista».<sup>2</sup> La insistència en la *pietas*, en allò concret, en les coses i en la relació del subjecte amb les coses ens condueix a un àmbit de reflexió que recorre tota la modernitat poètica europea des de la fal·làcia patètica romàntica fins al correlat objectiu de T.S. Eliot. Allò que desagrada a Riba de Carducci i dels castellans del 98 és una relació massa romàntica amb el paisatge i amb les coses, una relació de possessió i de conquesta. És aquesta la clau de la diferència que estableix entre «dintre» i «entorn»:

Trobaria, en fi, tota una línia de poesia, horaciana o no en l'estil, però impregnada d'aquella *pietas* envers les coses tan horaciana, tan pròpia, en suma, d'una ànima que restaura tot l'ordre de les humanes realitats entorn del seu propi recobriment. Dic *entorn*, noti's bé, no *dintre*. És el sentit que té, per exemple, l'oda admirable del barceloní Ponç i Gallarza a una olivera de la seva Mallorca d'adopció: sobre el seu penyal, ella resta viva, «dosser sagrat d'eternitat serena», arbre amic per als homes que passen i moren i es succeeixen. En canvi, els poetes de la generació castellana anomenada del 98, que després del desastre recorren desesperadament «*la espaciosa y triste España*», per a dir-ho amb mots de la més horaciana de les odes de Fray Luis de León, cercant endins del paisatge la idea d'Espanya en perill, ens donen, amb una energia plàstica de l'expressió que de vegades té d'Horaci, i més sovint té de Carducci, una natura en moviment dins l'home, més que dins la història:

*Tu hondo mar y tus montañas  
llevo yo en mí mismo,  
copa me diste en los cielos,  
raíz en el abismo,*

diu el gran Unamuno a la seva Biscaia natal.<sup>3</sup>

En Carducci i Unamuno emana del poeta una «energia plàstica de l'expressió» que s'ensenyoreix de la natura, la qual esdevé «natura en moviment dins l'home». La cosa és absorbida per l'ànima, no és respectada —adorada, perquè la *pietas* és un sentiment religiós— en la seva pròpia espiritualitat. En la contemplació pura, en canvi, l'ànima es lliura a la cosa. El poeta resta buit, diu Riba de Sagarra en la ressenya del seu *Primer llibre de poemes*,<sup>4</sup> perquè s'ha donat tot ell enfora. Certament, després de Kant tots sabem que la percepció és condicionada pel subjecte perceptor, però s'ha de fer el possible per tal de minimitzar aquest condicionament, en tant que només prescindint del jo i donant-se a les coses se'n podrà copsar la bellesa i la veritat. Quan compara el bou carduccià amb la vaca maragalliana i amb un bou que apareix al llibre de Sagarra,<sup>5</sup> allò que Riba rebutja del primer són, de fet, els dos primers versos: la primera persona del «T'amo» i del «m'infondi», el fet que Carducci ens digui el sentiment que el bou produeix en el 'jo'. Exagera una mica, quan diu que a partir d'aquest moment «el bou ja no llaura i bruela damunt el camp silenciós», que ja no és el bou real, sinó el bou mediatitzat per la visió del 'jo', un 'jo' que —podríem replicar— es lliura nu als efectes de la visió, però que per a Riba no s'ha després prou de si

<sup>1</sup> *Horaci en les literatures ibèriques*, 1935, dins *Obres completes. III. Crítica*, 2, edició a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 144.

<sup>2</sup> *Obres completes. III. Crítica*, 2, citat, pp. 142-143, i *Obres completes. IV. Crítica*, 3, citat, pp. 168-171, 253.

<sup>3</sup> *Horaci en les literatures ibèriques*, citat, p. 143.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 166.

<sup>5</sup> *Mater lacrimarum*, signat el 1914, ara consultable a *Obres completes. Poesia*, Barcelona, Editorial Selecta, 1962, pp. 53-67: és un llarg poema narratiu que s'atura a descriure, en un passatge determinat, la mort d'un bou, no gens vinculable a Carducci, com no ho és —en general— la producció de Sagarra.

mateix. El poeta ha de ser, com la Pythie de Valéry, com el Gerontion d'Eliot, un ésser dessubjectivitzat, un mèdiu que permeti a les coses d'executar-se poèticament totes soles, com fan Maragall i Sagarra davant els seus animals respectius, per bé que el 'jo' en el primer comet l'error de fer un comentari, i comentar que el «gesto» és «tràgic» ja implica una interposició. No és estrany que, en aturar-se en l'obra de Gabriel Alomar, Riba parli de crisi en l'escola mallorquina i agraeixi la presència salvadora de Carner. És com si estigués de nou parlant de Carducci:

Al contrario de Alcover, no preconizaba Alomar una contemplación de las cosas, sino una fecundación viril de ellas: transfigurarlas divinizándolas. Así, el arte, que establece una relación misteriosa entre las cosas y nosotros, tendría una función, más que educativa, liberadora: «los hombres no se abandonarán a la naturaleza —decía Alomar—, antes bien aportarán a ella una fuerza más, la propia energía, al objeto de domarla y disponerla». De tan clásico, todo ello, rebasa ya lo clásico [...] La forma, en la poesía de Alomar, se exaltó, como era lógico, perdió serenidad y contención. Difícilmente se podía, después de Alomar, volver atrás, a los principios y cánones de los maestros fundadores, imponiase una conciliación con la poesía catalana continental, en la que, por el genio renovador de José Carner, se había filtrado y asimilado lo más puro de aquéllos.<sup>1</sup>

És indubtable que Carducci roman lluny del grau d'objectivització al qual aspirava Riba, però hauria merescut un tractament diferenciat respecte als poetes del 98. El Carducci d'Unamuno, el Carducci de les traduccions castellanes i catalanes —les carnerianes incloses—, accentuen allò que hi ha de percepció emotiva i patètica en la relació carducciana amb la natura. En el conjunt i en la lletra de l'obra de l'italià, l'alternativa entre l'«entorn» i el «dintre» es resol molt sovint, en canvi, a favor de l'«entorn», sense interioritzacions i en un moviment d'expansió i de difusió —el del bruel d'*Il bove*— que no suscita sinó un plaer dels sentits a la superfície de les coses i del mateix espai. Potser no són les coses les que executen la seva bellesa totes soles, però tampoc no tenim un 'jo' que les conquereixi, sinó que n'és conquerit. La transfiguració divinitzadora no acostuma a inocular misteri, en Carducci, perquè es mou dins els marges d'un panteisme protagonitzat per déus familiars, i sovint serveix precisament per a objectivar la contemplació i per a excloure'n el 'jo'; sí que exalta l'expressió, però no sempre en detriment de la serenitat, perquè no pateix pas de «psicomàquia». Carducci demostra prou gust per allò que és concret i conscient i prou «*pietas* envers les coses» per a poder ser considerat un classicista de debò. Dissentiríem parcialment, en aquest sentit, dels crítics actuals que tendeixen pràcticament a anul·lar les diferències que el separen dels romàntics. Riba, com aquests mateixos crítics, també com Josep Maria Capdevila, té al cap primordialment el somni nostàlgic, recalitrant, d'una Antiguitat heroica i idealitzada, però també cal constatar, en aquest punt, que el somni arrenca de la contemplació de les coses, de l'exercici dels sentits, i no involucra mai el 'jo' en tant que personatge.

Fins a quin punt, en el cas de Riba, aquestes opinions podien derivar d'un coneixement parcial i massa tòpic de la poesia carducciana es fa difícil de dir. Més aviat les atribuiríem a la pruija per defensar una alternativa ben concreta, la que dels mallorquins arribava fins a ell passant per Carner. És cert que només en el fragment sobre *Il bove* entra a analitzar un poema carduccia, però també ho és que almenys en un parell d'ocasions ens sorprèn amb cites ben puntuals del Carducci crític, cites que no havien gaudit d'una circulació àmplia:

Hi ha poetes que del concepte van al vers i a la paraula: aquests són, de la paraula, els creadors, a través d'una tortura sovint. D'altres, del vers van al concepte: aquests bé poden ser els maleïts per Carducci: «Odio il verso che suona e che non crea»... En altres, per fi, la mateixa música del vers ja és la paraula; com en la font, que el mateix doll és aigua i cant i frescor i fluïdesa. Aquest és per ventura el líric més pur, el *mèlic*.<sup>2</sup>

Boccaccio no féu tant, ni de molt. Per això, la seva immoralitat és relativa. És una immoralitat per omissió: la immoralitat de tots els grans còmics (Carducci el posava al mig de la distància entre Aristòfanes i Molière)<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *La escuela poética mallorquina*, citat, p. 262.

<sup>2</sup> «*Noves cançons*» de Joan Arús. *Notes al marge*, «La Revista», 31/07/1916, pp. 12-13, ara dins *Obres Completes. II. Crítica, 1*, edició a cura d'Enric Sullà, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 174-175. La frase citada va ser utilitzada en diverses ocasions per Carducci (per exemple a la *Prefazione* de les *Torsioni poetiche* de Vincenzo Monti), però en realitat venia de Foscolo: «Sdegno il verso che suona e che non crea» (*Le Grazie*, I, 25).

<sup>3</sup> *Obres completes. IV. Crítica, 3*, citat, p. 68.



Si l'adjectiu «bàrbar» tenia, en el text sobre Costa i Llobera, l'accepció d'humilitat amb què s'havia fet famós, en una altra ocasió és utilitzat en un sentit molt tècnic, per a assenyalar l'adaptació de metres clàssics en funció de com sonaven en la tarda llatinitat:

Una altra innovació, aquesta de paternitat obscura si no múltiple, però feliç pel seu èxit, fou la de l'estrofa sàfico-adònica, adaptada, entengui's bé, no segons el ritme original, sinó segons el seu so, diguem-ho amb Carducci, bàrbar; barbàrie que en ple segle XVII va fer definitivament clàssica Villegas, fixant els accents en les síl·labes quarta i octava.<sup>1</sup>

També el capítol mètric, en principi, convida a establir poques connexions entre Riba i Carducci més enllà del conreu comú, sobretot, del díptic elegíac. Tots els metricistes coincideixen a diagnosticar en els diversos assaigs ribians una clara superació de les propostes carduccianes de Zanné i Costa i Llobera. En general, en la debatuda qüestió de les adaptacions de l'hexàmetre, s'acostuma a fer una distinció neta entre l'opció que consisteix a ajuntar dos versos més curts, separats —doncs— per una cesura-pausa fixa, i l'opció més purament accentual, menys rígida tant en el nombre de síl·labes com en la posició de la cesura. La primera és la de Carducci; la segona, la de Riba. Ja hem comentat més amunt quines constriccions addicionals implicava això, en la pràctica, en el cas de l'hexàmetre carduccià: com que el segon hemistiqui acostuma a ser un octosíl·lab (comptant a la catalana) amb accents de segona, cinquena i vuitena, el resultat, respecte a un hexàmetre com el de les *Elegies de Bierville*, és que el de Carducci fa obligatòria la cesura enmig del tercer peu i l'accentuació dactílica no sols del penúltim peu, sinó també de l'antepenúltim, el quart. No hi trobarem, als díptics elegíacs carduccians, versos com «Com a l'atzar el bus dins l'obaga volta marina» (*Elegies de Bierville*, VI, 1), en què el quart peu és trocaic, o com «ebri encar de mirar-se en el maig turbulent de les coses» (X, 3), amb sinalefa entre «mirar-se» i «en». Com que el primer hemistiqui acostuma a acabar en paraula plana (però no sempre: vegeu *Le due torri* o *Courmayeur*), el tercer peu també acostuma a ser dactílic. En resum, l'estructura es tanca d'una manera més coercitiva i tendencial entorn de la cesura més habitual (*penthémères*) i del ritme característic de l'hexàmetre, per bé que als primers peus (al primer hemistiqui) s'utilitzen indistintament troqueus o dàctils.<sup>2</sup>

Sense pretendre de subestimar aquestes divergències, hem de dir, però, que segurament per a Riba no eren especialment radicals. El 14 d'abril del 1957 Rinaldo Froldi, un hispanista italià que havia conegut al Congrés de Segòvia, li feia saber que havia començat a traduir les *Elegies de Bierville*, n'hi enviava quatre de traduïdes i li plantejava una sèrie de dubtes:

A parte las dificultades interiores, hay también unas dificultades formales enormes. [...] En mi traducción recurrí al sistema «barbaro» de Carducci, juntando pentasílabos o senarios o eptasílabos con novenarios en los exámetros y pentasílabos o senarios o eptasílabos con eptasílabos en los pentámetros. En la mayoría de los casos el sistema ha quedado así: 7 + 9 (exámetro) 7 + 7 (pentámetro).

Claro que la «medida» más extensa de las palabras italianas respecto a las catalanas me ha muchas veces obligado a una simplificación y, como consecuencia, a una mayor concentración de la expresión. Ud. juzgará los resultados<sup>3</sup>

Riba respon, l'1 de maig, a les qüestions plantejades pel seu corresponsal. Li fa molt de goig veure's traduït a l'italià:

Creo como Ud. preferible la traducción en verso y el recurso al sistema «bárbaro» de Carducci; lo esencial en esos poemas es el despliegue de la frase según el ámbito del díptico y en él, cuando no más allá de él, prolongándolo.

<sup>1</sup> *Horaci en les literatures ibèriques*, citat, p. 136.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 248.

<sup>3</sup> Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, vol. III, 1993, p. 357n. Vegeu cartes anteriors, dels anys 1952 i 1953, a vol. II, 1991, pp. 598 i 598n, i vol. III, pp. 79-80. Sobre Rinaldo Froldi, professor durant molts anys a la Universitat de Bolonya, especialista en el Segle d'Or i en el XVIII castellans, vegeu Maurizio Fabbri, *Un 'hombre de bien'*, dins Patrizia Garelli i Giovanni Marchetti (edd.), *'Un hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, vol. I, pp. XI-XV; i la bibliografia dels seus escrits a pp. XXI-XXVIII.

En hoja aparte le pongo precisiones sobre la intención de algunos pasajes; espero le serán útiles en la revisión última de sus versiones.<sup>1</sup>

En la correspondència posterior no es torna a tocar aquesta qüestió.<sup>2</sup> Després, el carteiig s'interromp, i malauradament les versions del professor Frolidi, excel·lent traductor de l'*Animal de fondo* de Juan Ramón Jiménez, han romàs inèdites. El que és rellevant, però, per al tema que ens ocupa, és que Frolidi, davant la complexitat dels díctics elegíacs de les *Elegies*, proposa el sistema de Carducci. Tradueix, pràcticament, la famosa frase de la carta de Carducci a Adolfo Borgognoni: «Nel fare gli esametri seguono una certa mia regola: la prima metà è un senario o un settenario o anche un quinario, la seconda è un novenario; per i pentametri è un quinario e un settenario, o due settenari.»<sup>3</sup> La combinació majoritària 7 + 9 i 7 + 7 és, també, la que predomina en Carducci. No era pas aquest el sistema de Riba, però —això és l'important— Riba l'accepta. Hauria pogut explicar a Frolidi les diferències entre l'un i l'altre. Així li hauria facilitat la tasca, perquè l'hexàmetre i el pentàmetre ribians —ja ho hem vist— són més flexibles. Potser no hi va caure, en el fet que les combinacions que Frolidi li detallava se separaven, en més d'un aspecte, dels seus versos. Potser va donar per bo el sistema entenent «bàrbaro», encara que Frolidi no fes cap referència a esquemes rítmics, en un sentit d'accentual o sil·labicoaccentual. O potser va pensar que no era viable entrar en aquestes qüestions per carta, que ja era prou mèrit que el traduïssin en vers com per afegir complicacions a l'assumpte. Sigui quina sigui la resposta, no li va semblar cap aberració que Frolidi traduís el seu poemari més cèlebre amb el díctic de Carducci, que, per tant, per a ell conservava un cert grau de prestigi i de validesa.

Ajuda, almenys en part, a confirmar aquesta hipòtesi un breu comentari que localitzem en un dels articles més emblemàtics del debat que s'havia produït els anys vint entorn de l'adaptació dels metres clàssics. Ens referim a *Cap a l'hexàmetre rítmic català*, del doctor Josep Maria Llovera (1874-1949), publicat a «La Paraula Cristiana» l'any 1926. Tot l'article és un al·legat contra l'excés d'uniformisme isosil·làbic i accentual de molts adaptadors. Llovera, com Riba, segueix el model alemany. Ara bé, no s'està de citar un dels lemes de les *Odi barbàre* per a defensar genèricament la possibilitat de l'adaptació:

Nosaltres, francament, entre l'exemple triomfador i estimulador de Klopstock, Voss, Stolberg, Goethe, Schiller, [...] i el *no li queda més remei*, del crític nostre, d'altra banda; ens decantem, resolts, del costat d'aquell estol de gegants de la mètrica neo-clàssica, i fervorosament repetim la invocació de Campanella, que Carducci posa per *motto* al segon llibre de les *Odi Barbàre*:

*Musa latina, vien meco a canzone novella,  
PUÒ nuova progenie el canto novello fare.*

Sinó que, molt més sovint que la *Musa latina*, invoquem la *Musa di Omero*, que fou mare seva, imponderablement més rica, més melòdica i més inspiradora.<sup>4</sup>

I tot seguit, entrant en matèria, per a demostrar que l'«ondulació més dolça» de l'hexàmetre que ell defensa i practica és factible en les llengües romàniques, utilitza, entre d'altres, aquest argument: «Poc temps fa (mercès a una indicació de l'esmentat Carles Riba) trobarem que Carducci traduïa rítmicament l'hexàmetre d'una faisó semblant, amb més flexibilitat, ens sembla, que Romagnoli.»<sup>5</sup> No es pot dir, doncs, que tinguessin un baix concepte de la mètrica carducciana. Si se'n van apartar va ser, simplement, perquè consideraven que no reproduïa amb fidelitat els patrons grecollatins. L'any 1927 Josep Maria Llovera escriu una sèrie d'articles, *Dels ritmes clàssics*, a «La Veu de Catalunya». Al primer hi tradueix un llarg fragment extret d'un assaig d'un estudiós italià, Ettore

<sup>1</sup> Carles-Jordi Guardiola, *op. cit.*, vol. III, p. 354.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 366 i 460-462.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 71.

<sup>4</sup> «La Paraula Cristiana», gener-juny 1926, p. 510.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 513.

Stampini, sobre les *Odi barbare*.<sup>1</sup> El fragment exposa les diferents reaccions que es van produir a Itàlia davant l'experiment mètric carduccià. Llovera no pren partit obertament, però deixa clara la seva simpatia pel quart dels grups enumerats per Stampini: els que s'oposen a la mètrica bàrbara no des del rebuig o des de la indiferència envers les adaptacions de formes clàssiques, sinó, ben al contrari, des de la disconformitat amb allò que veuen com un falsejament d'aquelles formes, en tant que Carducci no distribueix els accents en funció de com es distribuïen en llatí les quantitats, cosa que sí va fer «el geni de Klopstock». Encara més aclaridor és Llovera en el setè article de la sèrie, que no arribà a publicar-se però ha estat recuperat per Jaume Medina.<sup>2</sup> La sàfica llatina, llegida marcant els ictus, és a dir, fent el temps fort a la síl·laba llarga, té un ritme absolutament diferent que si la llegim marcant els accents, que també hi tendeixen a mantenir una regularitat, en aquest cas de tipus iàmbic. És aquesta segona lectura la que regula l'esquema accentual de la sàfica de les llengües romàniques, i en general tota la mètrica bàrbara. Això darrer Llovera no ho diu, però se sobreentén en l'article anterior, i, de fet, tot i que els rebutja tots dos per reivindicar-ne un que faci un dàctil al tercer peu (accent de cinquena, no pas de quarta), valora més positivament el vers sàfic de Costa i Llobera que el de Carducci, pel fet que el mallorquí, atent a la síl·laba llarga inicial del sàfic llatí, mira de fer-la sempre tònica, mentre que Carducci tan aviat la fa tònica com àtona: dit en altres paraules, el poeta italià, admetent amb més facilitat l'accent de segona, potencia més el ritme iàmbic, desvirtuador del veritable ritme sàfic.

No cal dir, arribats a aquest punt, que tampoc l'alcaica de Llovera no s'assembla gens a la 'bàrbara', com no s'hi assembla en altres aspectes que ja s'escapen del terreny mètric. A «La Veu de Catalunya», els dies 17 de setembre i 4 d'octubre de l'any 1926, el metricista hi publica dues metaalcaiques de collita pròpia, *L'estrofa alcaica* i *Consagració*:<sup>3</sup> a la primera, tota una rèplica de la metàfora del vol del pròleg de les *Horacianes*, només hi esmenta Alceu i Klopstock, als quals vincula el futur dels poetes catalans que conreïn l'exímia estrofa; la segona és, literalment, una consagració cristiana de l'estrofa en qüestió. A les seves versions d'Horaci els anteposarà, temps a venir, un poema introductor, una llarga corrua d'hexàmetres en què enumerarà tots els poetes de totes les literatures que han conreat mètrica clàssica, i aquí sí que hi trobarem l'esment de rigor:

Veig d'Itàlia al Parnàs humanistes, Fagella, Stampini  
i sobretot Romagnoli, amb esforç igual. I no esmento  
de Carducci les Bàrbares Odes, labor exquisida,  
imitada amb no menys brillantor, per Costa i Llobera.<sup>4</sup>

El distanciament tècnic i ideològic no exclouïa un sentit de comunió amb les *Odi barbare*, dins una empresa que havia implicat generacions de classicistes. Però hem d'insistir en la diferència que l'any 1926 establia Llovera, per indicació de Riba, entre Carducci i Romagnoli, perquè demostra que, de tots els assaigs d'adaptació, no eren els carduccians els que quedaven més lluny de les provatures dels poetes i traductors catalans dels anys vint. Si més no en qüestió de flexibilitat, i si més no pel que fa a l'hexàmetre, el distanciament tècnic no era tan ostensible, detall fonamental per a col·locar en la seva posició exacta la mètrica bàrbara i per a no confondre-la amb la d'aquells imitadors que la van enrigidir.

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 194.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 195.

<sup>3</sup> Consultables a Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, citat, vol. II, pp. 384-388.

<sup>4</sup> Josep M<sup>a</sup> Llovera, *Als poetes dels Jocs Florals*, dins Id., *Versions de l'obra completa d'Horaci i de quinze rapsòdies de la Iliada d'Homer*, volum I, Sabadell, Acadèmia Catòlica, 1975, p. 18. Aquests que citem són els versos 234-237 d'un total de 348. El poema és signat l'any 1946.

#### 4.6. JOSEP PLA

Com és ben sabut, l'escriptor espanyol que més va citar i esmentar el poeta de Valdicastello, que més devoció li va demostrar, va ser Unamuno. És també, per aquest motiu, l'autor en qui més s'ha estudiat el carduccianisme.<sup>1</sup> L'escriptor basc s'apropia, amb Carducci, d'un model de literatura sana i viril contra tota forma de decadentisme i d'excés d'emotivitat, i salva el principal punt de fricció possible, l'anticristianisme, reduint-lo a una justa rebel·lió contra la religiositat oficial i exterior. Celebra la mètrica bàrbara com el triomf d'una discursivitat i una imatgeria vigoroses damunt la sensualitat i la facilitat de la rima, que és, en canvi, adient per a orelles primitives i per a poetes necessitats d'ajudes exteriors; i en efecte conrea sovint l'estrofa sàfica, la de les dues odes que va traduir: *Miramar* i *Su Monte Mario*.<sup>2</sup> Comparteix amb Carducci un caràcter esquerp, orgullós, desdenyós, i fa valer el seu exemple dins la funció regeneracionista que ell mateix s'ha atorgat dins la cultura espanyola; per tant, incorpora sobretot el Carducci civil, desvetllador de consciències, fustigador de mesquineses, forjador de la pàtria. En molts aspectes (voluntarisme, antidogmatisme, ressorgiment nacional) és el mateix carduccianisme de l'esquerra modernista catalana, però, és clar, posat al servei d'una pàtria diferent, cosa que va propiciar contínues picabaralles: Unamuno, altres intel·lectuals del 98 i diaris com «El Imparcial» acusaven els catalans d'esperit de tribu, d'egoisme localista i regressiu, d'estretor de mires; els catalans veien en Unamuno un esperit antimediterrani, una poesia fosca i tenebrosa, un producte paradigmàtic del misticisme castellà, massa «agònic» per a ser compatible amb la serenitat horaciana. Van protagonitzar polèmiques amb ell Diego Ruiz, Gabriel Alomar, Josep Pijoan... No li van faltar amics a Catalunya (Maragall pare, Maragall fill, tot el sector lerrouxista), i va tenir una presència important, mitjançant la premsa i mitjançant les seves visites a Barcelona, sempre envoltades d'expectació, en els debats culturals del país. En general, però, tant els modernistes com els noucentistes el van posar en quarantena, sovint amb una ironia benèvola que volia, d'alguna manera, subratllar una de les mancances del professor de Salamanca. En la curiosa biografia *El senyor Moragas («Moraguetes»)*, d'Artur Bladé i Desumvila, la mort, l'any 1958, del gos del protagonista el duu a evocar una lectura de poemes que Unamuno va fer el 1908 al taller del pintor Ramon Casas:

El futur autor de *La agonía del cristianismo*, després de llegir la traducció al castellà de *La vaca cega* de Maragall i de *l'Oda al monte Mario* de Carducci, anuncià, amb un deix de solemnitat a la veu: *Elegia a la muerte de un perro*<sup>3</sup>

En el divertit relat de la visita que va fer a Unamuno a Salamanca, Josep Pla explica que el filòsof Creixells, que l'acompanyava, no va aconseguir arrencar ni una sola paraula de metafísica al professor, entestat a recitar-los de memòria poemes de la mística castellana, dels autors catalans, de Guerra Junqueiro, de Pascoli i de Carducci.<sup>4</sup> La ironia de tot el text i alguna observació sobre el fet que Unamuno considerés Carner superficial i que només li interessessin les coses profundes deixen traspuar una antipatia que es farà del tot transparent en un article molt posterior en què Pla el qualificarà de petit burgès gasiu, histriònic, irascible, i rebatrà l'unamunisme de Jordi Maragall. Els modernistes mai no havien arribat a aquest extrem, però, és clar, Pla ja era ideològicament molt lluny del regeneracionisme tant català com castellà de començaments de segle. En l'agror de la polèmica, pràcticament acusa Unamuno de plagiar els seus models, entre els quals Carducci.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Cf. *infra*, pp. 462-465. Vegeu especialment els treballs de Vicente González Martín, que aporta nombrosos detalls i bibliografia sobre la matèria. El text més útil per a fer-se una idea del carduccianisme unamunià és l'article necrològic *A propósito de Josué Carducci*, publicat a Buenos Aires el 26 de març del 1907 i recollit el 1912 dins *Contra esto y aquello*.

<sup>2</sup> Vegeu, sobre les sàfiques unamunianes, Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 408-409.

<sup>3</sup> Barcelona, Pòrtic, 1970, pp. 394-395.

<sup>4</sup> Josep Pla, *Madrid, 1921. Un dietari*, dins Id., *Obra completa*, Barcelona, Edicions Destino, vol. III (*Primera volada*), 1966, pp. 500-501.

<sup>5</sup> *Sobre Unamuno, per acabar* (1965), dins Josep Pla, *Obra completa*, citat, vol. XXXIII (*El passat imperfecte*), 1977, pp. 448-449.

Ara bé, el nom del poeta italià, com és fàcil preveure, allà on apareix més sovint, dins l'obra de l'escriptor empordanès, és enmig del recull d'impressions, d'informacions i d'anècdotes que sobre els temes més diversos farceixen les cròniques dels viatges per Itàlia, en particular les pàgines del volum *Itàlia i el Mediterrani*. Criticant l'excessiu creixement demogràfic del país, Pla recorda com era d'agradable Bolonya unes quantes dècades enrere, quan tenia unes dimensions relativament petites, de ciutat de províncies,

amb restaurants i cafès que no tancaven mai, amb una gran vida teatral, amb llibreries magnífiques, amb aquelles tertúlies inacabables, una d'elles presidida per l'immortal poeta i professor Carducci, animada per una vida universitària tan intensa...<sup>1</sup>

Però en aquest llibre sobretot a Carducci se li atribueix l'origen d'una moda de vestir:

Pirandello fou un home una mica més alt que l'altura mitjana normal, d'ulls clars, amb un bigoti i una barbeta, cobert per un barret d'ales amples, una corbata de llaç i uns vestits perfectament correctes i potser lleugerament professorals. El poeta i professor (de Bolonya) Carducci havia creat una manera de vestir que molts intel·lectuals imitaren i a la qual, segons els biògrafs, el dramaturg també s'habitua. Era una manera de vestir, potser diferent de la burgesia corrent, però sense cap fatuïtat. D'Annunzio havia portat la seva manera de vestir fins a un grau de diferència, de petulància i de fatuïtat, que arribà al punt més alt. Carducci no fou mai un bohemí, Pirandello encara menys.<sup>2</sup>

Pirandello vestia com un literat provincial i el barret a la Carducci. No havia llegit mai cap llibre del literat més eminent.<sup>3</sup>

El local tenia l'enfargament típic del turisme important i reticent. El dramaturg portava un barret llonguet d'ales amples i anava vestit com un professor —com el professor Carducci, de Bolonya, en el seu temps.<sup>4</sup>

En textos que rememoren els temps del Modernisme, Carducci és esmentat a propòsit de la gran quantitat i varietat de poetes que es van donar a conèixer a la revista «Joventut»:

Hi ha poetes que hi aporten sonets, és a dir, figures literàries més aviat elaborades, i altres que escriuen amb més llibertat. Hi ha poetes que segueixen autors estrangers —Carducci, Heredia, Hugo, etc.— i poetes que, més espontanis, tenen una lectura més precària.<sup>5</sup>

També és invocat a propòsit del títol *Proses bàrbares*, de Prudenci Bertrana, que, és clar, a més d'un crític ja havia fet pensar en les *Odes bàrbares*. Tothom, però, havia desistit de trobar una connexió entre l'un i l'altre llibre davant la disparitat absoluta que els separava. Pla l'estableix, la connexió, per la via de la poètica «mascle», i potser té raó quan diu que Bertrana va pensar en Carducci, però descura —ell o Bertrana— la correcció filològica quan associa a aquesta poètica el terme «bàrbar», que en Carducci vol dir, sovint amb un matís pejoratiu, 'estranger', i no entra en joc en les diatribes contra la poesia sentimental o carrinclona:

Un altre dels seus èxits es titula *Proses bàrbares*. Però, ¿per què bàrbares? ¿Per què bàrbares, en un país tan arcaicament civilitzat, tan romanitzat? Era un petit món que es volia modernitzar. Bertrana, la curiositat del qual no fou mai res d'extraordinari, devia haver sentit parlar de Carducci, poeta i professor de literatura a Bolonya, que utilitzà molt l'adjectiu bàrbar en els seus escrits. Uns i altres, i sobretot Carducci, anaven contra la literatura finolis, cursi i burgeseta que es feia aquells anys. Era la que volia la classe dirigent o imperant.<sup>6</sup>

En un article en què, davant la proliferació de la sequera a tot el planeta, afirma que aviat per conèixer les fonts caldrà recórrer a la literatura, Pla inclou *Alle fonti del Clitumno* en un breu llistat

<sup>1</sup> Giacomo Leopardi, dins Josep Pla, *Obra completa*, citat, vol. XXXVII (*Itàlia i el Mediterrani*), 1980, p. 165.

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, *ibid.*, p. 249.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>4</sup> *Notes sobre Itàlia*, *ibid.*, p. 312.

<sup>5</sup> *Història de la revista «Joventut» (1900-1906)*, dins Josep Pla, *Obra completa*, citat, vol. XXXII (*Prosperitat i rauxa de Catalunya*), 1977, p. 284.

<sup>6</sup> *La Girona del meu temps i la d'avui* (1973), *ibid.*, p. 551.

de poemes sobre aquesta temàtica, al costat de l'horaciana *Vora una font*, de Costa i Llobera.<sup>1</sup> En una altra ocasió transcriu les paraules que escrigué Carducci per a la tomba de Mazzini:

Al vespre, tertúlia al Centre Fraternal. Fum espès, bravada d'àcid úric, olor de la raça llatina, humitat resclosida. Sensació d'incomoditat. No s'hi està bé. Però de sobte algú recorda —no puc precisar qui— l'epitafi de Mazzini, escrit per Carducci. L'he copiat. Diu així: «L'uomo che tutto sacrificò, che amò tanto e tanto compatì, che non odiò mai.» Després d'haver escoltat aquestes paraules, retrobo la paciència. El cafè no em sembla tan sòrdid ni la superfície de la gent tan aspra. En moments determinats —i aquest ha estat un d'aquests determinats moments— aquesta classe d'escrits fan un cert efecte. Es podria dir que aquesta literatura —i concretament aquest epitafi— és una literatura gratuïta. Tant se val. En moments determinats, justos, fa una gran, indiscutible efecte.<sup>2</sup>

Com es pot observar en el conjunt de cites que hem reproduït fins aquí, Pla no es va ocupar mai específicament de Carducci, al qual es referí tangencialment dins textos centrats en altres escriptors o en temes més generals: Unamuno, Pirandello, Bertrana, els poetes de «Joventut», la literatura sobre fonts o d'epitafis. Malgrat que tots els fragments són tocats o embolcallats, en major o menor mesura, per la ironia entre amable i maliciosa característica de l'estil planià, transmeten, en general, respecte envers una figura venerable, que en l'imaginari col·lectiu ha deixat una empremta de prestigi com a poeta i com a home públic, una empremta de la qual el periodista es fa ressò i que no té intenció d'escatimar-li. En algunes de les cites sembla que es limiti, en efecte, a fer de caixa de ressonància d'aquest imaginari col·lectiu. En d'altres expressa una opinió més personal, en general favorable: es guanya les seves preferències, enfront del bàndol espontaneïsta de «Joventut», el dels poetes més cultes que llegien, entre d'altres autors, Carducci; enyora el temps de les seves tertúlies a Bolonya; diríem que aprova la lluita contra la literatura «finolis», i que realment li agrada l'oda *Alle fonti del Clitumno*. El vestuari no l'acaba de convèncer: professoral, provincial, potser massa gris i tradicional; però en qualsevol cas més val la discreció carducciana i pirandelliana que no l'excentricitat de D'Annunzio. És la darrera cita la més ambigua: només en condicions excepcionals Pla està disposat a transigir amb una literatura —la dels epitafis— massa solemne, massa emfàtica. Un defecte que també li retreia a Unamuno i —podríem suposar— als poetes que Unamuno, arribant a moments de gran «elevació», recitava, i que és confirmat en un altre escrit en el qual l'elogi és per a Manzoni:

En l'època en què Manzoni escrivia s'havia guanyat molt caminant cap a la naturalitat i al to menor, però els prínceps de l'època eren encara el senyor Walter Scott i Lord Byron. La gent demanava sublimitat i afectació. Entre la gent de bé triomfava l'estil que podríem anomenar jesuític setcentista, creat pels jesuïtes i pels capellans castellans i italians d'aquella època, barroc, eufemístic i buit, literalment asfixiant i formalístic. L'estil satànic, que Carducci, a Bolonya, començava de cultivar, per tractar de donar un to literari al *Risorgimento*, tenia tan poca autenticitat com l'estil casuístic: era fet d'imprecacions, d'inflors verbals, d'excursions històriques i de paraules que volien resoldre els problemes a força d'ésser altisonants. Entre aquests dos corrents, la línia de Manzoni no podia ésser altra que una pausada ironia, que una bondadosa ironia. En el moment de formular-la i fer-la intel·ligible, la gent del seu país se sentí interpretada, explicada i tocada en la seva mateixa fibra. És per això que Milà i Manzoni són dos valors inseparables en els seus més recòndits matisos.<sup>3</sup>

Quan de debò es decideix a fer una valoració directa i sense embuts de l'escriptura carducciana, Pla tanca files, doncs, amb els noucentistes en l'atac a l'arqueologisme històric i al registre hiperretòric del lleó. Dóna suport, en l'evolució de la llengua literària, a l'avenç d'un registre mitjà, àgil i modern, descarregat d'arcaïsmes i de literatura sobrera: el de Manzoni, però també —podríem afegir— el de Pirandello, i des d'aquesta perspectiva l'afirmació més amunt citada segons la qual el sicilià no havia llegit cap llibre de Carducci (sens dubte falsa) sonaria gairebé com un compliment. Pla es desmarca, a més a més, de l'agressivitat verbal carducciana per aplaudir allò que tant ell com els noucentistes havien convertit en objecte de culte: la ironia, aquella ironia que els falta a

<sup>1</sup> *Primavera: les fonts*, dins Josep Pla, *Obra completa*, citat, vol. XX (*Les hores*), 1971, p. 163.

<sup>2</sup> Josep Pla, *Obra completa*, citat, vol. I (*El quadern gris*), 1977<sup>3</sup> [1966], p. 385. L'epitafi, titulat *Per il passaggio della salma di Giuseppe Mazzini*, no forma part de cap poemari pròpiament dit; es pot llegir al volum XIX de l'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, citat, pp. 3 i 18.

<sup>3</sup> *Cartes d'Itàlia*, dins Josep Pla, *Obra completa*, citat, vol. XIII (*Les escales de Llevant*), 1969, p. 220.

Unamuno, a Carducci, o que Carles Riba es queixava de no trobar en Papini, autors tots ells massa transcendents. L'article posa Manzoni fins i tot més amunt de Leopardi, car el milanès sap amagar la desesperació del seu pessimisme i exercir una conformació «digna, secreta, tocada d'un finíssim humorisme», dissortadament ofegada a la Itàlia actual —denuncia Pla— per les plagues del dannunzianisme i del futurisme-feixisme. La ironia deixa veure així un clar rerefons ideològic, de moderació conservadora, sens dubte, però —ahora— d'escepticisme antiheroic. Tant en aquest punt com en la *questione della lingua*, l'autor del *Quadern gris* fa una aposta per les que seran les línies de força principals de la poètica de la resta del seu segle.





## 5. TRADUCTORS BARCELONINS AL CASTELLÀ

### 5.1. FRANCISCO DÍAZ PLAZA

Abans del canvi de segle, un catedràtic de llengua italiana de l'Escola Superior de Comerç de Barcelona, Francisco Díaz Plaza, no sols traduí quatre poemes de Carducci, sinó que també li donà espai en els seus llibres pedagògics. El 1893 curà una *Crestomatia italiana* empès per la voluntat d'alleugerir l'aridesa de l'ensenyament gramatical de la llengua, que aconsella d'acompanyar no pas amb llistes de frases avorrides i descontextualitzades, com fan la gran majoria dels manuals, sinó precisament amb lectures entretingudes de fragments variats tant pel que fa a assumptes com a estils.<sup>1</sup> Divideix la tria de textos en tres seccions de dificultat progressiva: la primera de prosa contemporània (segle XIX), la segona de poesia contemporània (és aquí que es troba Carducci, el dissetè d'un total de vint-i-dos poetes) i la tercera de prosa i poesia dels segles anteriors, en ordre regressiu de Metastasio fins a Villani. Un breu apèndix amb mostres de documentació comercial<sup>2</sup> té una funció tan sols complementària, perquè es considera que el gruix de les classes s'ha de centrar en la lectura, el comentari i la traducció de la crestomatia literària, en la qual es diposita l'esperança de contrarestar la feixuguesa tècnica. La reproducció en italià dels textos de cada escriptor és precedida d'un retrat en blanc i negre i d'una biografia en castellà, i la segueixen, a peu de pàgina, unes notes no gaire nombroses, també en castellà. Carducci és representat, a les pàgines 248-252, amb sis composicions, la *Ballata dolorosa* de les *Rime nuove* i cinc 'odes bàrbares': *Fantasia*, *Nella piazza di San Petronio*, *Nevicata*, *Alla Regina d'Italia* i *Primo vere*.<sup>3</sup> Tot i que queda per sota dels clàssics consolidats del segle XIX, la tria resulta prou abundosa comparativament amb l'espai mitjà concedit al conjunt dels escriptors antologats.

Francisco Díaz Plaza també és autor d'un *Curso elemental teórico-práctico de lengua italiana*, del qual hem consultat la segona edició, del 1896. Es tracta bàsicament d'una gramàtica en la qual cada punt és exemplificat amb breus cites literàries, en prosa o en vers, d'autors de totes les èpoques. De fet, els que més repeteixen, al llarg del llibre, són els antics, Dante i Petrarca, per bé que un Pellico i un Manzoni també hi són utilitzats en diverses ocasions. Una sola, en canvi, per a D'Annunzio, De Amicis, Mazzini o Carducci, del qual es reproduïen els dos versos inicials d'*In una chiesa gotica* per tal d'il·lustrar la conjugació de «sorgere» i en general dels verbs en '-orgere' (altres dues cites són l'una de Dante i l'altra de De Amicis):

Comprende esta clase los verbos que en el infinitivo terminan en –orcere y –orgere, todos [...] se conjugan de un modo análogo al siguiente [...]

Ejemplos

[...]

Sorgono e in agili file dilungano  
Gl'immani ed ardui steli marmorei.

Surgen y en ágiles filas aléjanse  
Recios y altísimos tallos marmóreos.

CARDUCCI.<sup>4</sup>

Joan Estelrich informa, a la seva *Bibliografia Carducciana*,<sup>5</sup> d'un «estudi extens» publicat per Díaz Plaza el 1907, amb motiu de la mort de Carducci, en un «Boletín de Ciencias y Letras» que no hem sabut localitzar. Pel que fa a les traduccions, el 1893, el mateix any de la *Crestomatia*

<sup>1</sup> *Crestomatia italiana, dispuesta, ilustrada y anotada por D. Francisco Díaz Plaza*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1893, pp. IX-XI.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 395-404.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 14-15.

<sup>4</sup> Barcelona, Imprenta «Cervantes», 1896<sup>2</sup>, p. 203.

<sup>5</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 187.

*italiana*, a la «Revista Contemporánea» de Madrid sortia, al número del quinze de març, *A orillas del Tirreno*. Al cap de quatre anys, el 1897, el professor de l'Escola de Comerç treia al carrer tot un llibret de versions de poesia italiana, sota el títol *La lira itálica*, en què apareixen, precedits d'una breu nota biogràfica,<sup>1</sup> aquest i altres tres textos carduccians, que no sabem si també havien vist abans la llum a la premsa: *Fantasia*, *Miramar*, *Llanto antiguo*. Només la *Fantasia* repeteix, del llistat de la *Crestomatia italiana*. Ara bé, tot i que la reducció de sis a quatre composicions per força havia de comportar sacrificis en el ventall temàtic, no es produeix una uniformització absoluta. El tema fúnebre, que allà representaven *Ballata dolorosa* i *Nevicata*, ara és recollit per dos textos més famosos, *Miramar* i *Llanto antiguo*. Es perden, però, dos textos també molt emblemàtics, *Nella piazza di San Petronio* i *Alla Regina d'Italia*. El segon era difícilment substituïble. Pel que fa al primer, la nostàlgia del classicisme queda coberta amb la *Fantasia*. Cau, amb *Primo vere*, el Carducci primaverat, per bé que en queden rastres en algun dels altres poemes. Entra, en canvi, un autoretrat del Carducci geniüt i irascible, *A orillas del Tirreno*, una faceta no contemplada en la tria anterior.

No va ser la llargada de les composicions allò que va determinar els canvis, perquè cap dels poemes de la *Crestomatia* tenia el nombre de versos de *Miramar*. Sí que va poder influir-hi la mètrica, perquè són esquivades l'alcaica (*Alla Regina d'Italia*) i els díctics elegíacs (*Nella piazza di San Petronio*, *Nevicata*), i ara és traduïda, en canvi, una sàfica (*Miramar*). A la *Crestomatia* hi llegiem un sol poema rimat i cinc odes bàrbares; a *Lira itálica* dos poemes rimats i dues odes bàrbares, totes dues escrites en modalitats estròfiques conegudes per la tradició espanyola: sàfics adònics i, pel que fa a *Fantasia*, estrofa de la Torre. Que a Díaz Plaza se li feia estranya la mètrica bàrbara ho confirma el fet que, en realitat, són tres els poemes rimats, perquè a l'estrofa de la Torre el traductor introdueix assonàncies als versos parells. Certament, si ens mirem la *Fantasia* carducciana, en descobrim, d'assonàncies, però accidentals i asistemàtiques: «anima»-«naviga»-«ammàina» (2, 4, 15), «passano»-«cantano» (8, 20). Que se'n produís una als versos parells de la primera estrofa degué animar, però, el traductor a ampliar aquesta rima a la resta de la composició.

No va fer el mateix a *Miramar*, perfecta sàfica en versos blancs, on tots els hendecasil·labs tenen accent de quarta i de sisena o de vuitena i els adònics accent de primera.<sup>2</sup> Perfecte sonet també *A orillas del Tirreno*, que només varia, respecte a *In riva al mare*, la disposició de les rimes als quartets, en el text castellà encreuades, en l'italià encadenades. Cap diferència, ni en aquest punt ni en l'isol·labisme, entre *Pianto antiguo* i *Llanto antiguo*. És *Fantasia*, doncs, la que més s'aparta del model original, no sols per les rimes, sinó també pels finals de vers: Díaz Plaza fa una estrofa de la Torre a l'espanyola, amb finals no pas esdrúixols com en Carducci, sinó plans, cosa que també ajuda a corroborar la seva escassa predisposició a emprendre aventures mètriques massa arriscades.

Traductor tendencialment literal, resol les dificultats mètriques eliminant material que no considera imprescindible i incorporant-ne de nou pertanyent al principal camp semàntic del text que està traduït. Així, davant *In riva al mare*<sup>3</sup> suprimeix, amb bon criteri: «anche» (1), «o grande» (2), «a tondo» (3), «picciol» (4), «anche» (5), «e quà e là» (6), «in van» (11), «negre» (13). Alguns d'aquests termes o sintagmes cauen per a satisfer la mesura sil·làbica del vers, però la majoria deixen lloc a la paraula en rima: «fieras» (2), «furibundo» (4), «iracundo» (5), «sintieras» (6). El «sintieras» ve a fer una rima fàcil amb «vieras», però no tan fàcil és la de les altres tres incorporacions, ben funcionals a l'autoretrat, és a dir, al camp semàntic de la còlera. L'adjectiu «iracundo» compensa la transformació de «L'ire tue», al vers 13, en «tus oleadas», quasirepetició de les «olas» del tercer i de l'onzè vers («flutti» i «onde» a l'original). També «fieras» és objecte de repetició, encara que amb una funció gramatical diferent, al segon i a l'onzè; i «contempla» al desè i al catorzè, car en aquest darrer vers tradueix «illumina». Tres forts empobriments, doncs, per a un text que en italià només repetia «rena»-«arene» (7, 11). També criticariem —diguem-ho de passada— les solucions literals «cede» (2) i «breves» (4).

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 15.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 315-317.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 273.

Altres contribucions properes al camp semàntic esmentat són l'amplificació de la preposició «Tra» en «Revuelto en» (5), la paràfrasi «monstruo marino» per al «cetaceo» (7), la reformulació de «Boccheggiar ritto dietro» en «ávido [...] seguir» (7-8) i la curiosa concreció, no imposada per raons mètriques, del genèric «venti» en «cierzo», és a dir, en un vent amb proverbial fama de fort i violent. Certament, podem jutjar excessiva la sobrecàrrega adjectival, però, al capdavant, el recompte total dóna disset adjectius a la traducció contra quinze al text italià. Tampoc no seria just lamentar la pèrdua de sintagmes adverbials com «a tondo» o «e quà e là», en tant que moltes de les iniciatives que pren el traductor secunden perfectament l'estructura al·legòrica. És cert, tanmateix, que les relacions espacials són les que més queden perjudicades pel conjunt d'operacions dutes a terme. L'ull del traductor es desplaça d'un lloc a l'altre, però negligeix la relació entre els diversos llocs. Es perd, ja al segon vers, amb «o grande», la idea d'amplitud. No se'ns diu on són els «lidi» respecte als «flutti» («a tondo», 3), ni on són els cetacis («quà e là», 6), localitzacions que en l'original circumscriuen i materialitzen aquella amplitud. També la preposició «da», als versos 5 i 9, implica una posició respecte a una altra cosa, i en cap dels dos casos no és traduïda amb un 'des de' o similar. Al vers onzè, finalment, la preposició «a» té més aviat un sentit de 'contra' que no pas de «bajo». L'empobriment, en tot aquest àmbit, no és tan acusat com en el de les repeticions, però no deixa de posar de manifest —més que més en aquest cas que som davant un traductor molt correcte— l'escassa atenció que normalment mereixia aquesta prouja de mesurar l'espai tan rellevant en la poètica carducciana.

A la versió de *Fantasia*<sup>1</sup> constatem com, al vers 7, el traductor s'estima més mantenir «cándidas» i convertir, en efecte, un espai entre dos indrets en una juxtaposició: «tra cielo e mar» esdevé «en cielo y mar». Entre les pèrdues registrem, d'altra banda, l'adjectiu «ardui», al vers 9, que actua en el seu sentit literari de 'situat en posició elevada', si bé cal admetre que el complement «su le cime» («en la cumbre») que el precedeix ja facilita la informació. En contrapartida, remarquem que en aquest poema Díaz Plaza hi incorpora espacialitat pel seu compte, quan interpreta l'adjectiu «strane» com «luengas» (4), i moviment en l'espai quan, per a fer l'assonància als versos parells, tradueix «ridente» amb «envía» (6). Pel que fa al primer, convé aclarir que en general, el professor barceloní acostuma a ser més conceptual que el bolonyès: «carezzevoli» / «amantes» (3), «boccheggiar» / «ávido» (*A orillas del Tirreno*, 7-8), «percossa e inaridita» / «agotada y herida» (*Llanto antiguo*, 10). No falten casos, però, en què es produeix el fenomen contrari, com aquest «luengas» o les «oleadas» que tradueixen «L'ire» al final d'*A orillas del Tirreno*. Observem també, pel que fa a materialitat, que «l'asta», aquí a *Fantasia* al vers 21, és resolta amb «El hierro». Es tracta, en definitiva, d'un traductor de tendències contraposades, cosa que cal valorar positivament, com una versatilitat força equilibrada que no cedeix fàcilment a tics personals i que s'adapta a les necessitats i a les oportunitats que ofereix cada context. Consideració que també és vàlida per al registre: el puja amb «boga» («naviga», 4-5), «luengas» («strane», 4) i «lides» («battaglie», 23); el baixa a «azulada» («cerulee», 6) i «occiduo» («poniente», 5). De vegades peca —confirmem— d'hiperliteralitat («cándidas», 7, i «espléndido», 22) i de condescendència excessiva amb solucions que repeteixen lexema: «fulgor» (afegit al vers 5) i «fulgurantes» («lampeggiano», 9), «sol poniente» («sole occiduo», 5) i «al sol» («ne l'ocaso roseo», 10), aquesta segona motivada per l'addició de «muestran» al vers 10. Petites taques —conclouríem— en una fluïdesa sintàctica i rítmica molt reeixida, que ens fa lamentar l'escassa circulació que devia tenir el volum *La lira itálica*.

Les facilitats mètriques van ajudar a obtenir els resultats més bons a *Llanto antiguo*,<sup>2</sup> on no es produeix cap repetició cacofònica. De fet, Díaz Plaza és, de tots els traductors del poema, el que aconsegueix de fer el nombre menor de variacions respecte a la lletra del text original sense caure, en aquest cas, en hiperliteralismes. El sinònim «lozano» per a «verde», al tercer vers, el comparteixen tres traductors. En aquesta primera estrofa la principal variació es troba a la relativa inicial: «a cui tendevi» esdevé «a quien diste». És, en realitat, l'únic punt feble de tota la traducció, perquè el nen ja no fa el mateix gest: en Carducci allarga la mà cap a l'arbre, s'entén que sense aconseguir-

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 323.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 277.

lo; aquí li dóna la mà com si fos una persona. El gest simple del text carduccià, expressat amb un imperfet ple de força evocativa, que deixa en suspens el gest en el record, és complicat amb una personificació: ens imaginem un joc en el qual l'infant, per iniciativa pròpia o de l'adult que parla, li suposa vida humana a la planta. El «tendevi» implica, a més, un moviment en l'espai que es fa molt menys visible en «diste».

En principi, independent del canvi de gest és el canvi d'aspecte verbal: Díaz Plaza hauria pogut escriure «dabas», però es va estimar més «diste». Això no va crear, en qualsevol cas, cap conflicte amb el «Rinverdi» del vers sisè, que el traductor tingué la precaució de conjugar al present: va homologar així el temps dels versos sisè i setè, però poques opcions tenia si havia de prescindir del complement «or ora», que indicava que aquell passat era molt recent. Per a la rima, en aquest vers sisè, Díaz Plaza introdueix un ingredient que no trobem al text original: «el aura». Dos versos més avall, tradueix la preposició «di» amb un «con», que aquí també anteposa a l'aura: opta, en definitiva, per incorporar un tercer mitjà als dos amb els quals la primavera revitalitzava el magraner: la llum i la calor. La solució, certament, empobreix la sintaxi, perquè ara ja no són solament homologats els temps verbals, sinó també el tipus de complement, però cal reconèixer, com fèiem davant *A orillas del Tirreno*, que Díaz Plaza sap, si ha d'incorporar material nou, en quin camp semàntic ho ha de fer: en aquest cas, el dels agents energètics més bàsics. El terme «aura», a més, té l'avantatge de no ser gens aliè al vocabulari carduccià.

Menys respectuós va ser al vers 10. Poc adient el participi «agotada» per a una mort prematura, i massa abstracte «herida»: Estelrich («Hollada, aridecida») i fins i tot Giner de los Ríos si passem per alt l'error de comprensió que comet al vers anterior («Tronchada y ya marchita») van ser més efectius. En «agotada y herida» no veiem ni la sequedat ni els cops, i sobretot el segon és més propi de persones que no de plantes: Díaz Plaza va defallir, aquí, en la seva sensibilitat al·legòrica. Va ser el millor, en canvi, quan va dir «postrera» per a «Estremo»: evita tant l'hiperliteralisme en què incorren Estelrich i Giner de los Ríos com la baixada de registre que implica la solució «Última» de Lázaro Ros. La solució «estás en tierra fría, / estás en tierra negra», de la darrera estrofa, demostra, de tota manera, que per poc que la solució literal fos viable, tendia a adoptar-la.

## 5.2. HERMENEGILDO GINER DE LOS RÍOS

### 5.2.1. *A Satanás i Nuevas Rimas*

Polític del republicanisme lerrouxista, regidor en diverses legislatures a l'Ajuntament de Barcelona, catedràtic d'institut i autor de llibres de text i manuals de múltiples disciplines (ètica, psicologia, lògica, retòrica...), dramaturg i traductor del francès i de l'italià, Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923) és recordat, a efectes d'italianisme, sobretot com a traductor i receptor de De Amicis.<sup>1</sup> No se l'acostuma a relacionar amb el nom de Carducci, i tanmateix és el traductor del primer dels pocs volums exclusivament carduccians que s'han publicat en castellà, el recull *Nuevas Rimas y Odas Bárbaras* dels editors Granada y Compañía, que sortí a Barcelona el 1915 amb 214 pàgines i 88 poemes traduïts. Al pròleg<sup>2</sup> hi descobrim que Giner de los Ríos havia estat, en la seva joventut, estudiant del Col·legi d'Espanya de Bolonya i que havia anat a les classes de Carducci, concretament cap als anys 1874-1875. De fet, va parlar del poeta italià, a la premsa espanyola, abans i tot que Valera, a la primera d'una sèrie de *Cartas sobre la instrucción pública en Italia* que va publicar a la «Revista de España». La carta en qüestió va sortir al número del mes de maig del 1877:

¡Cuán provechoso no sería para nuestra España, que así como vienen a aprender nuestros artistas a este suelo clásico de las artes, viniesen los literatos a estudiar el movimiento literario y los pensadores a conocer el filosófico y científico, de

<sup>1</sup> Vegeu un llistat parcial d'aquestes traduccions a María de las Nieves Muñiz, *Ensayo de un catálogo de las traducciones españolas de obras literarias italianas en el siglo XIX*, dins Brigitte Lépinette i Antonio Melero (edd.), *Historia de la traducción*, Universitat de València, 2003, pp. 145-147.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 167-169.

mucha mayor importancia de lo que generalmente se cree por ahí. ¡En Turín, hay un Moleschott; en Florencia, un Schiff; en Bolonia, un Carducci, un Biondi i un Capellini; en Pisa, un Gabba; en Nápoles, un Vera; en Roma, un Mamiani!...<sup>1</sup>

Si aquesta referència no es pot considerar especialment rellevant, tampoc no ens consta que Giner de los Ríos es recordés gaire sovint, en els seus treballs posteriors, del seu vell professor. A l'*Antología* de Joan Lluís Estelrich del 1889 hi aporta dos poemes de De Amicis,<sup>2</sup> i el volum del 1915 —tal com ell mateix fa avinent al pròleg— va ser un encàrrec, una iniciativa dels editors. Sí que va tenir un cert protagonisme, però, amb motiu de la mort del poeta italià. En aquell moment ocupava el càrrec de primer tinent d'alcalde de l'Ajuntament de Barcelona, i va ser ell el qui va demanar que l'alcalde transmetés el condol de la ciutat al seu homòleg bolonyès i al rector del Col·legi Espanyol.<sup>3</sup>

La iniciativa de Granada y Compañía —explica Giner de los Ríos— consisteix en la publicació d'unes obres completes de Carducci, que s'enceta amb aquest primer volum. Atribueix igualment als editors, en «Una última explicación al público»,<sup>4</sup> la decisió de no seguir un ordre cronològic i de començar per la primera meitat de *Rime nuove* i d'*Odi barbare*, decisió determinada per la voluntat de satisfer els desigs de la «generalidad», però que potser ja amagava dubtes sobre la continuïtat del projecte, que no va anar més enllà. Ja hi havia, en la decisió dels editors, un càlcul orientat a no tirar endavant si l'èxit del primer volum, amb els versos més coneguts, no cobria les expectatives? O bé la interrupció es va decidir a posteriori, per aquests mateixos o per altres motius? Inicialment Giner de los Ríos havia d'assumir tota la feina, però els seus compromisos polítics van limitar la seva participació a la traducció d'aquest volum: la resta de la poesia carducciana la traduirà —anuncia el flamant diputat— Eduardo Marquina. No hem trobat enlloc cap rastre d'altres volums ni de traduccions carduccianes de Marquina fora de les tres que va fer a «La Publicidad» el 24 de febrer del 1907.<sup>5</sup> També el dramaturg es va fer enrere reclamat per altres prioritats? Sigui quina sigui la resposta, el projecte i la seva suspensió serien simptomàtics d'un moment de la recepció en què Carducci tocava el cim del seu prestigi alhora que ja estaria començant a davallar.

Certament, ara que sabem que el projecte es va suspendre, és fàcil dir que hauria estat més útil una antologia que hagués inclòs importants poemes d'altres reculls o de la part exclosa dels dos reculls presos en consideració. De *Rime nuove* no podem deixar de trobar a faltar les sèries *Ca ira* i *Primavera Elleniche*, els dos idil·lis (*Idillio di maggio*, *Idillio maremmano*) o textos puntuals com *Classicismo e romanticismo* i *Davanti San Guido*; i, del llibre segon de les *Odi barbare*, composicions tan conegudes com *Fantasia*, *Ruit hora*, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, *Egle*, *Primo vere* o *Su Monte Mario*. Si calia triar uns blocs determinats dins els reculls carduccians, la selecció, però, va ser encertada, en termes tant de varietat com de representativitat i fama. Potser el llibre primer i el llibre segon de les *Odes* estan més igualats, però sens dubte traduir la segona meitat de les *Rime nuove* en comptes de la primera, amb el pes que hi té el filó llegendari i arromançat, no hauria estat una bona idea, o —diguem-ho d'una manera més exacta— no hauria estat una idea que s'ajustés al rol que se li havia donat a Carducci dins el cànon, perquè tanmateix és injusta l'absència total d'aquell filó, absència que ja no es produirà en el *Carducci* de l'editorial Cervantes.<sup>6</sup>

Es va trobar, doncs, la millor solució per a un plantejament editorial contradictori en si mateix: obres completes i el Carducci millor o més emblemàtic. Ara bé, la contradicció, conduïda amb importants dosis de negligència, va provocar tota una colla de desgavells d'ordre filològic. Es

<sup>1</sup> *El Colegio de Bolonia. Centón de noticias relativas a la Fundación Hispana de San Clemente por los ex-colegiales D. Pedro Borrajo y Herrera y D. Hermenegildo Giner de los Ríos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de M. Minuesa de los Ríos, 1880, p. 329.

<sup>2</sup> *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, citat, pp. 618 i 622.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 117-118.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 171.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, pp. 300-306.

<sup>6</sup> Cf. *infra*, pp. 397-398.

devien fer servir les *Poesie* completes publicades per Zanichelli el 1902 i reimprimides en diverses ocasions al llarg dels anys i de les dècades següents, car n'és reproduït el títol general a l'encapçalament de la portada: «POESÍAS DE GIOSUÉ CARDUCCI MDCCCL-MCM». Sota aquest títol general es llegeix el número romà «I» corresponent al número del volum dins la col·lecció projectada. Sota, en cos gran, i en tres línies, «NUEVAS RIMAS / Y / ODAS BÁRBARAS». Sota, en cos més petit, i també en tres ratlles: «TRADUCCIÓN EN VERSO CASTELLANO / Y PRÓLOGO POR / H. GINER DE LOS RÍOS». I al peu l'editorial, l'adreça i l'any: «F. GRANADA Y C<sup>a</sup> / EDITORES / CALLE DE LA DIPUTACIÓN, 344 / BARCELONA.—MCMXV». No sols tenim un primer volum que no ho és cronològicament, doncs, sinó que, a més a més, sembla que el llibre contingui les *Rime nuove* i les *Odi barbare* completes.

L'índex és al començament, entre la portada i el pròleg, i els títols dels poemes hi són agrupats en cinc seccions numerades, però és difícil que el lector s'hi pugui orientar correctament. La I té, sota el número romà, un títol general centrat en majúscules, «NUEVAS RIMAS»; la II un títol general en versaletes, «SONETOS»; la III cap epígraf, directament els títols dels poemes; la IV un títol en versaletes, «A SATÁN»; la V un títol en majúscules, «ODAS BÁRBARAS», però sota només ve el *Preludio*, i a continuació un títol en versaletes, «LIBRO PRIMERO», abans del llistat de la resta d'odes. En realitat, les tres primeres seccions (I, II, III) corresponen a les tres primeres seccions de *Rime nuove*, per tant, el títol «NUEVAS RIMAS» hauria de precedir el número «I», no pas seguir-lo. També desorienta el títol menor «SONETOS», que no és carduccià.

El volum castellà imita, de l'italià, la foliació explicativa, és a dir, el filet al marge superior damunt del qual és escrit, a pàgina tant parell com senar, el títol del recull, centrat, i el número de pàgina, a l'extrem. Aquesta foliació podia ajudar el lector més que no l'índex, ja que llegim «NUEVAS RIMAS» fins a la pàgina 128, i «ODAS BÁRBARAS» d'aquest punt endavant. La gran arbitrarietat rau en l'ús de la foliació «NUEVAS RIMAS» a les pàgines 122-128, les d'*A Satán*. L'himne satànic no forma part, a les *Poesie di Giosue Carducci*, ni de *Rime nuove* ni d'*Odi barbare*; és un text independent, així que hauria hagut de tenir foliació pròpia i d'aparèixer, a l'índex, amb el títol en majúscules, no pas en versaletes. S'opta, doncs, no sols per traduir-lo sense avisar de la seva inclusió ni a la portada ni a la nota final del pròleg, sinó també per adscriure'l arbitràriament a *Rime nuove*. D'altra banda, a les *Poesie* les *Odi barbare* segueixen *Rime nuove*, però entremig no hi ha pas *A Satana*, que és situat molt més enrere, entre *Levia gravia* i *Giambi ed epodi*. Si s'hagués respectat l'ordre que els textos triats ocupaven en l'original carduccià, *A Satana* hauria hagut d'encapçalar el llibre. Els editors o el traductor van voler que fes, com feia entre aquells dos reculls, un paper de pont? Va ser considerat un text massa provocador perquè el lector se'l trobés a les primeres pàgines? Sigui com sigui, va quedar col·locat entre *Nuevas rimas* i *Odas bárbaras* i adscrit a *Nuevas rimas*, alhora que la decisió de traduir només el llibre primer de les *Odi barbare* feia que el volum es clogués amb les dues odes dedicades a la reina Margarida. A les *Poesie*, de fet, entre *Alla Regina d'Italia* i *Il liuto e la lira* s'intercala una oda que no és de temàtica reial, *Courmayeur*, la qual aquí inverteix la posició amb *Alla Regina d'Italia*, una inversió hipercorrectora que posava 'ordre' i que comportava —tant si es va fer amb voluntat ideològica com no— implicacions rellevants.

Un altre agreujant és que, com en el volum original, els poemes són encapçalats per una numeració romana, que no s'atura —aquesta és la diferència— al final de cada recull. Si s'haguessin seguit els criteris de *Poesie*, s'haurien numerat els textos de *Rime nuove* i després s'haurien deixat sense numerar *A Satán* i les odes, o bé —d'acord amb el que es fa en altres reculls— la numeració hauria recomençat de zero. Aquí, en canvi, després del poema LX de *Rime nuove* el poema *A Satán* és numerat LXI, el *Preludio* LXII, *Ideal* LXIII i així successivament fins a LXXXVIII, *El laúd y la lira*. Aquesta arbitrarietat dóna al llibre una aparença unitària superior a la que té: molts lectors devien pensar que havia estat concebut així per l'autor, no pas pels editors o pel curador.

Són imitades, de l'original italià, les il·lustracions, tant pel que fa a la col·locació, a la part superior de la pàgina on es troba el primer poema d'una secció, com pel que fa a la forma i al contingut: un rectangle de motius vegetals simètrics. Són un total de set gravats, a pàgines XI, 27,

35, 75, 121, 131, 135, tots diferents excepte el de les pàgines 35 i 135, repetit. Si els comparem amb els de *Poesie*, aquí el dibuix és emmarcat amb filet (un rectangle pròpiament dit), i dins hi són entortolligades no fulles d'acant sinó tiges amb fulles i flors o fruits, que formen un conjunt menys espès i més variat i exuberant. Les il·lustracions originals fan pensar en un fris grec; aquestes remetent a una natura silvestre o de jardí, una simetria d'ordre natural més adequada —suggeriríem— per a un volum dannunzià o en general per a un classicisme més modernista.

Giner de los Ríos tradueix les notes d'autor, que —als blocs triats— es limiten a les de la tercera secció de *Rime nuove* i a les del llibrer primer d'*Odi barbare*.<sup>1</sup> Ara bé, ell hi afegeix, a més a més de tretze pàgines de pròleg,<sup>2</sup> les seves pròpies notes, totes a peu de pàgina i totes acompanyades de la indicació «(N. del T.)», excepte la primera, la de la pàgina 31, que té pàgina pròpia com les notes d'autor i és encapçalada pel títol «NOTA DEL TRADUCTOR» (les d'autor es titulen, ras i curt, «NOTAS»).

Dels seixanta poemes traduïts de *Rime nuove* tenen notes del traductor tot just deu textos: *A la rima*, *Al soneto*, *Homero* (I, II i III), *Fiésole*, *San Jorge de Donatello*, *Ahora y siempre*, *En Mayo*, *En Carnia*.<sup>3</sup> Es tracta sempre d'una sola nota, amb dues excepcions: tant a *Homero* III com a *En Mayo* en comptem tres. Cap no en té *A Satán*. De les vint-i-set 'odes bàrbares' traduïdes, en canvi, la majoria són anotades, concretament divuit, amb un nombre de notes que oscil·la entre una i sis. Les nou odes sense anotar són: *Preludio*, *A la aurora*, *En el aniversario de la fundación de Roma*, *Ante las termas de Caracalla*, *A la victoria*, *Alejandría*, *Saliendo de la Cartuja de Bolonia*, *Una noche de San Pedro* i *Miramar*. Tantes o més referències culturals i històriques, i d'una igual o superior dificultat per al lector, contenen aquests poemes com els anotats, així que també la feina anotadora es revela força arbitrària. De vegades gairebé sembla que hom la deixi córrer pel volum de feina que comportaria. És el que passa als dos-cents versos d'*A Satana*, davant dels quals el lector es troba totalment desemparat. Per aquest poema, precisament, començarem la nostra anàlisi d'una petita mostra de traduccions del llibre.

No és, la de l'himne satànic,<sup>4</sup> una versió gaire il·lustrativa perquè el pentasíl·lab impedeix al traductor d'actuar segons les seves directrius habituals, però justament per això té un interès especial. Giner de los Ríos fa, com sempre, poques supressions («ardito», 18; «sol», 41; «memore», 95; «fra'», 159; «uman», 164) i pocs afegits («mancebo», 28; «cerca», 45), però la mesura del vers combinada amb la necessitat de la rima —només es permet de fer-la assonant en comptes de consonant— no es plega al seu gust per la hiperliteralitat, cosa que l'obliga, d'una banda, a accentuar la manipulació de la sintaxi i, de l'altra, a buscar més equivalències que en les altres composicions. Pel que fa a la sintaxi, detectem les seves maniobres més característiques: la supressió d'articles (5, 78, 87, 104, 129, 169 o 171, 176, 198), amb les corresponents conseqüències estilístiques (5, 104, 169 o 171); la transformació de plurals en singulars (36, 39, 61, 81-82, 91, 177, 200) o de singulars en plurals (18, 85-87, 184), amb conseqüències estilístiques (81-82) i semàntiques (incomprensible el «rey del fenómeno» que tradueix «re de i fenomeno» al vers 39; poc 'mascle' el plural «gritos» al vers 184); l'afegitó (96, 166) o la supressió de la conjunció copulativa (3-4, 10, 46, 63, 67-68, 141, 157, 165, 181); el sacrifici d'anàfores (53-56, 171-172, 179-180), i la reducció —més puntual— d'una sintaxi composta en un llistat paratàctic (57-64). Especial incidència en aquest text tenen les alteracions aleatòries de les relacions sintagmàtiques, derivades de canvis d'ordre o del desdeny en l'ús de les preposicions: a la quarta estrofa (13-16) els que es casen, al text original, no són els «montes», sinó el sol i la terra de l'estrofa anterior, error que demostra la poca pràctica dels escriptors espanyols a l'hora d'allargar les al·legories; l'adjectiu «alerta» del vers 149 queda per força adscrit a «viento», no pas a «grito»; el subjecte dels verbs «pugna e prèdica» (157) ja no és la «ribellione» (156), sinó «fra' Girolamo Savonarola» (159-160); als versos 177-178 el canvi d'ordre dels verbs crea un contrasentit, fins al punt que es pot interpretar

<sup>1</sup> *Poesías de Giosuè Carducci MDCCCL-MCM*, I (*Nuevas Rimas y Odas Bárbaras*), Barcelona, F. Granada y C<sup>a</sup> Editores, 1915, pp. 117 i 213-214.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. XI-XXIII. Cf. *Corpus Documental*, pp. 167-171.

<sup>3</sup> *Poesías de Giosuè Carducci MDCCCL-MCM*, citat, pp. 31, 35, 37, 39, 41-42, 49, 50, 70, 85-86, 112.

<sup>4</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 247-255.

que el monstre s'amaga sobre l'abisme i flota a la profunditat dels antres; però el principal desgavell té lloc als versos 113-116, on s'acaba entenent no pas que el monjo s'amaga a la Tebaida de tu (Satanàs) que ets a les coses, sinó que el monjo s'amaga de tu a les coses, i que tot això passa a la Tebaida: «A la Tebaide / te ne le cose / fuggendo, il monaco / triste s'ascose» // «En la Tebaida / huyendo el monje / de ti, en las cosas, / triste, se esconde». El lèxic de la dotzena estrofa no és gaire clar, però allò que la fa del tot incompreensible és el punt final del vers 44, que havia de ser una coma. No gaire més entenedora la següent, arran d'una mala lectura de «cui» (51), convertit en un pronom de persona. A la catorzena la conservació d'un relatiu i la supressió dels altres dos provoca diversos canvis d'antecedent (53-56). A la setena, l'afegitó «mancebo» al vers 28 no és seguida de la coma preceptiva. Tampoc no és respectat el punt i coma del vers 62, cosa que propicia una interpretació absolutament errònia dels versos 63-64, on «scuoti» és llegit en sentit negatiu i «menti» no és assignat al subjecte correcte: «scuoti le menti» esdevé «hiere sus mentes».

Si en algun punt el traductor fa palesa una certa dificultat amb l'estructura al·legòrica, més d'un cop no sap veure l'hipèrbaton o no l'elabora correctament: «Brilla de' grappoli / nel lieto sangue» // «Brilla en racimos, en sangre alegre» (49-50); «de l'alma Cipride / risorto amante» // «si amor resurge / de Cipris bella» (75-76); «del chioistro torpido / oltre i cancelli» // «del torpe claustro / tras de sus rejas» (109-110).

Menys nombroses les errades lèxiques. Al vers 61 Giner de los Ríos veu en «rei» el plural de 're'. Al 56 no llegeix bé el context i malinterpreta «proroga» com «alarga», donant al verb el sentit contrari del que li pertoca. Més justificable és que no entengui els difícils versos sobre la figura d'Abelard: «O dal tuo tramite / alma divisa» // «O por tu senda / al alma guías» (117-118). No tant que agafi «rogo» com una mena de fals amic: «E voi, che il rabido / rogo non strusse» // «y a los que inútil / el ruego fue» (145-146).

L'error del vers 61, sumat a l'afegitó que es registra al 193 («O ribellione, / O forza vindice / De la ragione» // «rey vengador, / fuerza rebelde / de la razón»), fa que el nombre de recurrències del mot «rey» pugi de les quatre del poema original (20, 39-40, 62), totes recollides literalment, fins a sis en la traducció. Amb més èmfasi que en Carducci Satanàs és aquí saludat com un rei que substitueix uns altres reis. Observem també que l'«età piú bella» esdevé l'«edad más noble» (134), i que a l'*incipit* Satanàs no és el «principio immenso» de l'ésser, sinó el «sumo principio». Enfront d'aquest aristocratisme, en canvi, als versos sobre la «plebe» és sacrificat l'adjectiu «memore» (95) i explicitada la pobresa amb la solució «y en chozas pobres» («nei casolari», 96). En general, a més a més, Giner de los Ríos alça lleugerament el voltatge de violència del llenguatge: «insista» / «intime» (48), «scuoti le menti» / «hiere sus mentes» (64), «a terra sparse» / «echó por tierra» (92), «turbe frementi» / «turbas con fiebre» (140), «Gittò la tonaca / Martin Lutero; / Gitta i tuoi vincoli, / Uman pensiero» // «Rompió los hábitos / Martín Lutero: / rompe tus vínculos / ¡oh, pensamiento!» (161-164). També aquí, tanmateix, es produeixen contradiccions, perquè «turbas con fiebre» sí que pot accentuar els ressons revolucionaris, però l'error de comprensió «hiere sus mentes» circumscriu la lluita —com dèiem— a un rei contra uns altres reis, mentre que l'original al·ludia al desvetllament de la consciència del poble; i si «rompió» pot suggerir 'cadena', és eliminat l'adjectiu generalitzador «uman». El «grido» del vers 184 admet l'accepció de proclama, consigna, missatge, que es perd en el plural «gritos»; paral·lelament, la paraula clau que marca la consigna, «ribellione», és atenuada en «rebeldía» i «rebelde» (156 i 194) i té menys protagonisme als versos 155-160, on ja no és el subjecte de la segona frase i a la primera ho és de «surge», no de «brontola», verb que s'enllaçava amb el tema del crit. La personificació de la rebel·lió i la seva identificació amb Satanàs perden terreny a favor del «rey vengador», que és, doncs, el qui ha d'actuar. Dit en altres paraules, l'acció col·lectiva perd terreny a favor de l'acció individual. Un rei per als pobres, més que no pas uns pobres en rebel·lió. No és pas casual, llavors, que una de les reiteracions lèxiques que introdueix el text castellà sigui la del verb «guiar», que tradueix «mena» als versos 131-132 i que més amunt és utilitzat a l'hora d'inventar-se una solució davant l'aparent incompreensibilitat dels versos 117-118: «O dal tuo tramite / alma divisa» // «O por tu senda / al alma guías». Quan es troba en el tràngol d'haver de fer volar la fantasia, el traductor no pot evitar de pensar en l'Anticrist, és a dir, en un nou Crist, un guia salvador. Tornem a ser, al capdavant, davant la tràgica



dialèctica del messianisme modernista, en l'oscil·lació entre l'excel·lència del líder i la redempció de la col·lectivitat, una oscil·lació que es decanta més —en aquest cas— pel primer pol. Que és un líder i un rei, però, poc aristocràtic, proper al poble, quedaria indirectament corroborat pel tractament que rep l'arcàngel Miquel a la setena estrofa, qualificat de «mancebo implume», ben bé com si fos un noi del carrer (Giner de los Ríos malinterpreta «spennato» al vers 29 i afegeix de collita seva «mancebo» al 28), i en l'estil per l'actitud ambigua del traductor envers el registre retòric, una actitud tan aviat sol·lícita i eficaç (valguin d'exemple els versos 81-84 o 133-136), com —d'altres vegades— gairebé còmicament aliena a la proposta carducciana: «imene arcano» / «boda oculta» (14), «beò» / «bebió» (71), «ferveano» / «hervían» (77), «torpido» / «torpe» (109), «corusco e fumido» / «humea cálido» (173).

L'error de comprensió del vers 56, «alarga» per a «proroga», mereix un comentari més contextualitzat. Giner de los Ríos adopta sense voler un punt de vista cristià: accepta que la vida tingui amor i dolor, l'important és que sigui llarga. Carducci, en canvi, des d'un plantejament de *carpe diem*, n'acceptava la fugacitat i allò que en valorava era que fos joiosa, plena d'amor, i que el dolor trigués com més millor a arribar. La solució és indescartable del verb «no muere» del vers 52, que accentua l'original «non langue» i queda immediatament connectat no —com el «non langue»— amb el «languido» del vers 45, sinó amb el fals amic «restaura» del vers 54. S'introdueix en el text, en definitiva, una perspectiva d'eternitat. Ja al vers 34, «planeti spenti» era traduït «planetas muertos», i a l'estrofa següent «Ne la materia / che mai non dorme» esdevenia «En la materia / que nunca muere» (37-38), mentre que el «dorme» era desplaçat una mica més avall: «rey del fenómeno, / rey que no duerme» (39-40). Si el «vive» del vers 41 es perfila, doncs, com un viure que «nunca muere», més vàlid és això encara per a l'altra recurrència del verb, el «vissero» del vers 67, que, relatiu a l'art clàssic, el traductor resol amb «eternizaron» (67). Al vers 75, a més a més, Giner de los Ríos no copsa la referència a l'episodi de la resurrecció d'Adonis, però deixa un «resurge» literal i conjugat al present. No sembla casual, per tant, que al text italià el verb «morir» no aparegui ni una sola vegada i a la traducció, en canvi, les tres que hem esmentat, sense comptar altres solucions que al·ludeixen a la mort a un nivell implícit o reminiscent: «tra la davidica / nenia ed il pianto» // «entre el Davídico / fúnebre canto» (125-126); «compagnia nera» / «compañia negra» (130). En resum: el Cristianisme mor d'acord amb la seva natura fúnebre mentre Satanàs i el classicisme fan valer llur aptitud per a ressuscitar i/o viure eternament, és a dir, recuperen la condició immortal i religiosa que els atorga la tradició però no Carducci, o que Carducci mira de deixar en un segon terme, més preocupat pel *carpe diem* en la vida terrena i per la identificació de Satanàs amb la raó i la ciència. Només una lectura de l'original que portés fins a conseqüències segurament excessives el «risorto» del vers 76 i l'«inalzati» del 167 donaria validesa a la versió de Giner de los Ríos.

Relacionables amb aquesta lectura, o en general amb les dificultats dels traductors espanyols davant el classicisme, serien, finalment, les lleugeres pèrdues de llenguatge físic i sensitiu a favor de llenguatge abstracte: «palpita» / «es» (15-16); «a Geova in mano» / «de Jehová mismo» (32); «Tu spiri, o Satana, / nel verso mio» // «El verso mío / Satán, inspira» (57-58); «empiendo» / «siendo al par» (99); «a la vista» / «en sus miras» (108); «brontola» / «surge» (155); «e splendi e folgora» / «Fulgura espléndido» (165).

Entrant ja en *Nuevas Rimas*, la versió de Giner de los Ríos del poema d'obertura, *Alla Rima*, és la més fluixa de les tres que coneixem en castellà,<sup>1</sup> per bé que no la comptariem entre les pitjors del llibre. Hi detectem pocs errors de pes, tant dels que condueixen a un *nonsense* («sobre» al vers 14, «su» en lloc de «tu» al vers 39) com dels que sense perjudicar gaire el text d'arribada fan palesa una mala lectura («accordi» llegit com a substantiu i no com a verb al vers 10; «hiende el terreno» al vers 18, com si els camperols encara estiguessin treballant). Amb tot, la gran quantitat de rimes que requeria la traducció mètrica deixa ben al descobert la descurança amb què són afrontats els problemes. El traductor, en comptes de treballar amb la unitat sintàctica i semàntica completa, no s'aparta de la via fàcil de mantenir les paraules en rima que pot traduir literalment i de resoldre

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 64-65, i Corpus Documental, pp. 259-261.

apressadament les altres tot ajustant la resta de la frase a aquests termes finals. En realitat, no és que Marco i Estelrich desaprofitin les paraules en rima traduïbles, però ja en el percentatge (30 i 32 enfront de les 38 de Giner) hi demostren menys subjecció, i sobretot exhibeixen una reflexió més atenta i una contextualització més depurada a l'hora de resoldre les no traduïbles. A Giner de los Ríos li resulta força indiferent que les seves substitucions desviïn l'horitzó semàntic o connotatiu, i així «ablandarte [...] coqueteas [...] con amor [...] embelesos» (2-8) frivolitzen la relació entre l'escriptor i la rima, «rancho» (13) americanitza l'ambientació, Babieca és rebaixat a la categoria de rocín (31), «cantores» provoca un canvi innecessari en el subjecte de la frase (41) i «humilla» sona massa negatiu (50). Té moments brillants, com «bajel»-«Rudel» (43-44), solució que no se'ls va acudir ni a Marco ni a Estelrich, o tota la penúltima estrofa, en la qual la literalitat —només interrompuda per la substitució de «ti saluta» per «noble hada»— es revela més eficaç que no les aventures empreses pels altres dos traductors. Tornem a l'arbitrarietat, però, a la darrera, amb una sintaxi coixa als versos 62-63 («Tú me eres / cual ellos, sacra al poeta») i la massa lleugera supressió de l'article a l'important vers penúltim, el 65.

En *Al soneto*<sup>1</sup> Giner de los Ríos renuncia a uns quants elements puntuals, no gaires: «Prigion» (6), «aspre note» (6), «Pugnò» (8), «gran» i «urlando» (13). Els imperatius mètrics els resol, als versos 6 i 8, transformant un dels adjectius en adverbi en '-mente' i afegint «y colores». Les opcions més criticables són el capció «fácilmente» del primer vers i la pèrdua de la sintaxi original del primer tercet en favor d'una parataxi menys rítmica. Fa perdre força a les tesis del text, també en el terreny sintàctic, la traducció de l'«onde» final com una adversativa, amb l'agregant que la frase anterior ja és també adversativa. És estrany, acostumats com ens té a la literalitat, que el traductor no respecti —sí que ho fa Estelrich— la rima «reclamo»-«amo» als tercets. La solució «y para el goce, y el dolor secreto» segurament s'inspira en unes observacions de Carducci relatives a aquest vers, observacions que acostumen a reproduir els exegetes italians: «Si allude a' sonetti nei quali Shakespeare canta oscuramente amori e dolori che sono un mistero agli stessi suoi storici e commentatori».<sup>2</sup> Giner de los Ríos va voler fer més transparent la frase, i això corrobora, doncs, que quan no és literal tendeix a baixar el llistó retòric, una tendència que aquí, entre aquest vers, el «magín» (2), els dos adverbis en '-ment' en rima (1, 6) i la doble adversativa (13-14), afecta força el conjunt del poema, sense llevar-li correcció, però sí qualitat estilística.

En el terreny semàntic, es produeix, en aquest *Al soneto*, un cert endolciment general arran del «goce» del vers 11 («richiamo» té més aviat un sentit de plany) i de les supressions que hem enumerat, que eliminen els components de dolor dels versos dedicats a Tasso i a Miquel Àngel. És lícit llegir una contraposició entre el «lievemente» del primer vers i els termes «aspre» i «Pugnò» de la segona estrofa, però en cap cas fins al punt de fer desaparèixer els segons i de resoldre el primer en un «fácilmente». Res de la lluita de l'artista no queda en la traducció, al contrari, a la primera estrofa gairebé sembla que el sonet sigui alabat per les facilitats que ofereix, i aquesta lectura encara és adobada pel «fluir» del quart vers («Colga» a l'original). Que el traductor tendeix a eliminar tensions o contradiccions queda encara més clar al poema següent, *El soneto*, al darrer vers del qual «memore innovo» esdevé «recuerdo evoco», una mena de record al quadrat que, escatimant-li actualitat al sonet, té l'efecte contrari del que volia Carducci, un efecte que tampoc no hauria agradat gaire als sonetistes del Modernisme.

A *El soneto*,<sup>3</sup> a diferència d'Estelrich,<sup>4</sup> Hermenegildo Giner de los Ríos manté tots els pretèrits perfets i, per tant, als quartets una de les dues rimes és masculina. Això, perfectament legítim, pràcticament li deixa les mans lliures per a triar qualsevol verb, circumstància que fa, per tant, del tot intolerable la repetició d'«infundió» als versos 3 i 6. Una errata del tipus de les que tant sovintegen al llibre (falta una coma al vers 5) i una de les aleatòries supressions d'articles que no hi sovintegen menys (al vers 7) acaben de malmetre l'estrofa. Si passem als tercets, la sintaxi de la frase dels versos 10-11 és incompleta, com si al traductor li hagués passat per alt que l'original diu

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 262.

<sup>2</sup> Mario Rettori, *op. cit.*, p. 258.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 263.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 66-67.

no pas ‘cinse’, sinó «cinsel», i tampoc no és gaire clara la de la darrera estrofa, on interpretem que «cólera y arte, aroma y arreboles, recuerdo» són tots cinc complements directes d’«evoco». Només valoraríem positivament, en aquest text, la nota cromàtica d’«arreboles», per bé que, al cap i a la fi, el terme no deixa de ser un metònim de «soles» (11), amb el qual rima.

A *Coloquio con los árboles*<sup>1</sup> la comparació amb la bona traducció de Baráibar<sup>2</sup> fa empal·lidir la feina de Giner de los Ríos, que comença bé però en un determinat moment es deixa anar a les solucions ràpides. Als quartets opta per fer rimes en ‘-amo’ i ‘-aria’, algunes prou meritòries, però la quarta, als versos setè i vuitè, ja fa tot l’efecte d’un expedient d’emergència: «falsaria» fa pleonasma amb el «miente» del vers anterior i «que cruël llamo» sembla que surti d’un exercici escolar. Als tercets, per si no fos poc criticable que dues de les tres rimes siguin l’una en ‘-ura’ i l’altra en ‘-uro’, es repeteix el mateix adjectiu respectivament en gènere femení i masculí als versos novè i tretzè. De dubtosa comprensibilitat, d’altra banda, el «pensamiento en tumulto envanecido» final. Aquest és un clar exemple de traducció que amb unes quantes correccions posteriors hauria pogut oferir resultats més acceptables.

A *El buey*<sup>3</sup> —l’únic que va sortir a la llum en un volum tot ell carduccià— la faceta política del traductor es deixa veure de seguida, al sentiment «de paz y de labor» (no ‘de vigor’) del segon vers, ben alineat amb la idea d’una col·lectivitat pacífica i treballadora com la que projectava el socialisme utòpic. Tot i que menys radicalment que Siles,<sup>4</sup> també Giner de los Ríos intervé fort sobre la sintaxi: trenca l’estructura distributiva (per tal de poder utilitzar la més versemblant preposició «bajo» al vers 5?), renuncia al polisíndeton al vers 10 i aïlla l’últim sintagma amb la puntuació final del vers 13. L’efecte de conjunt és el d’un ritme massa trossejat. Pel que fa a desviacions semàntiques, les principals tenen lloc a final de vers, arran —com és habitual— de les imposicions de la rima. En aquest cas: afegitó de «profundas» (2); «al amo en luz inundas» per a «rispondi» (8); «fiera» per a «nera» (9); «con encanto» per a «ampio e quieto» (13), i «ideal» per a «divino» per tal de respectar l’hendecasil·lab (14). Prevalen, doncs, els afegitons i les substitucions de caire intensificatiu, en detriment també aquí de la cohesió semàntica del text, la qual irradia en noves direccions («fiera» és fins i tot contradictori respecte als adjectius de la mansuetud) i, en qualsevol cas, s’empobreix (solucions fàcils: «profundas», «con encanto»). En definitiva: també aquest bou «fiero» i «ágil» (Giner, com Siles, s’equivoca i atribueix l’adjectiu «ágil» no a l’«opra de l’uom» sinó al bou) que «al amo en luz inunda» posseeix unes qualitats que li són desconegudes al de Carducci.

A *Virgilio*,<sup>5</sup> s’opta per explotar la família de derivats de ‘fundir’, però amb una sintaxi molt equívoca i capciosa: dir que el riu «en la luz infunde / rayos» o que el cant del rossinyol «se confunde / en la fronda con la amplia melodía», com si la melodia no fos la del rossinyol, crea uns nivells de confusió poc justificables. La quarta d’aquestes rimes és resolta amb un ús molt forçat de «se hunde» (8), i tot seguit, al vers 9, la peculiar traducció «madre natura» es fa fins i tot difícil d’interpretar. En conjunt, el text queda, doncs, força desvirtuat per les solucions expeditives. En surt especialment perjudicada la delimitació espacial: no és traduït cap «entre» (3, 4, 13), el complement locatiu de «difunde» queda implícit (2), desapareix l’amplada del riu («brevi sponde») en favor de l’adjectiu «larga» (4), no sabem ni d’on ve ni on va l’«amplia melodía» (6) i l’«aura» en comptes de moure’s dins l’arbreda emprèn el vol (13). Giner de los Ríos copsa el moviment («difunde», «infunde», «amplia», «difuso»), però es relaxa a l’hora de definir els seus punts d’origen i d’arribada. Actua, doncs, de manera similar a Víctor Oliva,<sup>6</sup> i tendeix com el vilanoví a suggerir un punt d’arribada indefinit i, per tant, potser infinit, sobretot al vers 13. En les traduccions d’Oliva havíem constatat un gust pel moviment ascendent, detectable —per exemple— en la reformulació de l’adjectiu «imminente» del vers 2: «s’aixeca». Aquí Giner de los Ríos diu «alta», cosa que

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 264.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 35-36.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 266.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, p. 36.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, p. 270.

<sup>6</sup> Cf. *supra*, p. 224.

confirma la sintonia entre ambdós traductors, però molt més rellevant és que ell aquest moviment l'imprimeixi al vers 13 («alzando [...] el vuelo») tot deixant de banda un lèxic estrictament sensorial («grandi [...] fresca [...] sospira»). Queda clar, un cop més, que la interiorització de la cultura idealista o cristiana feia impossible que molts traductors s'atinguessin amb rigor a un classicisme en el qual la relació entre terra i cel no pressuposava una transcendència mística. Giner de los Ríos no pot sostreure's, en el punt en què l'al·legoria és a punt d'explicitar el seu sentit traslatici, a la temptació de normalitzar-la fent l'alabança del poeta clàssic en termes d'elevació: li costa acceptar que el vers virgilià sigui com un ventet que bufa entre els arbres, així que manté el terme «aura», elimina l'adjectiu «fresca» i fa que aquesta «aura» s'envoli vers uns punts suspensius.

De les cinc rimes de *Santa Maria degli Angeli*,<sup>1</sup> Joan Lluís Estelrich n'aprofita només dues ('-ola' als quartets i '-orte' als tercets); Giner de los Ríos quatre. Això, certament, li permet al segon de ser més literal al vers 3, però determina solucions més aviat pintoresques als versos 1 i 4, i oportunistes a 11 i 12. El punt on més grinyola la traducció és, però, l'embullada sintaxi de la frase admirativa del segon quartet. Suposem que cal entendre: '¡Ay, que julio, canto de amor y llano labrado me den los trazos de tu habla, y que los abrazos del cielo me den trazos de tu faz y tu aureola!'; però el lector interpretarà més fàcilment: '¡Ay, que julio, canto de amor y llano labrado me den los trazos de tu habla y me den los abrazos del cielo, los abrazos de tu faz y los abrazos de tu aureola!' La pèrdua de l'article de «canto» al vers 5 representa un destorb suplementari per a la lectura.

A *Justicia de poeta*<sup>2</sup> Giner de los Ríos demostra bon criteri traductor i lector en les poques supressions que fa (un adjectiu al vers 2, un altre al 4, la repetició de «man» al 8) i en la modificació de «pe' cerchi» a favor d'«en lo más hondo» al vers 13, deslluïda per l'error flagrant que comet al vers anterior, on torna a caure en la facilitat d'entendre «rei» com un plural no de 'reo', sinó de 're'. Es va plantejar quin sentit podia tenir aquesta «afrenta de los reyes»? Va interpretar-la com una exteriorització de republicanisme carduccià, o més aviat percebia «de los reyes» com un genitiu objectiu? El que és indiscutible és que la negligència, un cop més, es va imposar. I un cop més es va imposar, també, la tendència a contradir, sense arribar a anul·lar-la, però sí a atenuar-la, la intencionalitat del poema. La ira d'aquest Dante implacable és introduïda en el text original al vers sisè, on Giner de los Ríos, com farà també Estelrich,<sup>3</sup> canvia «la pupilla nera» per «la vista austera». Però en Estelrich «aguda» i «clavaba» compensen d'alguna manera la pèrdua de ràbia derivada d'aquest canvi (remarquem també «se arrojaba sobre ellos» per a «sí gli abbrancava» al vers 10), mentre que en Giner de los Ríos l'adjectiu «ardiente» es presta a diverses interpretacions, i, per acabar de neutralitzar la ira, el sintagma «dulce él de amor cantando», que al text original complementa «s'incontrava», al text d'arribada tant pot tenir com a verb principal l'«hallaba» del vers 4 com el «fijaba» del mateix vers 5. Dit d'una altra manera: és ben factible entendre que Dante posa als dolents l'exemple de la seva austeritat i que els el posa amb dolçor amorosa, o amb la mateixa dolçor que posa en els seus cants d'amor. Si el lector copsa i reté el matís violent que volen tenir «fijaba» (però res no impedia de dir 'clavaba'), «flecha», «de hito en hito» i «paraba» (verb afegit pel traductor), potser després al primer tercet no s'estranyarà que Dante es torni tan agressiu; si fa, en canvi, la interpretació que hem suggerit, li pot semblar fins i tot que l'actitud del segon quartet sigui un gest de traïdoria i de fingida amabilitat que prepara el càstig posterior.

Els hipèrbatons dels versos 11 i 13 i solucions extravagants com «fijaba» (5) i «paraba» (7) o «les hervía el semblante» (10) podrien fer pensar en una voluntat de mantenir alt el registre, però en realitat formen part de les respostes ràpides i poc meditades amb què el traductor resol els problemes. Notem, per exemple, que els dos hipèrbatons són pràcticament un calc l'un de l'altre i que el primer té una irregularitat: «en el» hauria de ser «del». Si ens fixem en una estrofa com la primera, perfectament correcta, i la comparem amb la d'Estelrich, ens adonarem que la supressió de «pensoso» al vers 2 i d'un dels dos adjectius «niquitosa e prava» al vers 4, a favor —respec-

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 271.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 272.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 67.

tivament— de la forma de gerundi de «peregrinando» i de la fórmula «clase de», marquen més aviat la tendència contrària, cap a un to més didàctic.

En *A un jumento*<sup>1</sup> les deficiències es concentren sobretot en el primer tercet. El vers 11 queda deslligat de la lògica sintàctica: ha desaparegut «emulo di» i hem de sobreentendre —pel que sembla— una preposició ‘en’, que hauria valgut més fer explícita. Més amunt, no hi havia cap impediment mètric per a traduir literalment l'article indefinit del vers 9, substituït aquí per un possessiu que, tot i que es pot referir a Aràbia, entra en conflicte amb «de Job». Al vers 14 se sent la manca de l'article, suprimit com sempre sense escrúpols per tal de complir amb la mètrica. Cal admetre, però, en aquest poema, un criteri assenyat en la substitució d'adjectius a final de vers, sense desviacions semàntiques rellevants o contraproductes: «gagliardo» per «atrevido» (6), «fuggente» per «vehemente» (7), «stanca» per «aborrecido» (8), «pugnace» per «sin riendas» (12). Aquests dos darrers són adscrits a un substantiu diferent del que els correspon al text original, i de resultes d'això són reforçats, d'una banda, la negativitat del «flagella» relatiu al record, que rep l'adjectiu «aborrecido» (7-8), i, de l'altra, amb «huir sin riendas» i amb l'«atrevido» del vers 6, la projecció heroica de l'animal, també suggerida pel text italià, per bé que menys romànticament, amb menys èmfasi en el desig de llibertat.

A *Primavera clásica*<sup>2</sup> Giner de los Ríos és, en conjunt, més literal que Cayetano de Alvear<sup>3</sup> tot respectant igualment l'esquema mètric i pràcticament sense perdre components (l'adjectiu «vivo» del vers 12). Quan no ho és, porta també aquí —i també com Alvear— el text cap a un terreny més romàntic («parlar del ave al viento», 14; «cerviz enhiesta», 19) i més becquerià (la rima «¿siente?»-«ardiente», 10-11, i el verb «temblar», 12). Si la traducció no reïx és, en qualsevol cas, i un cop més, per causa de les negligències: al vers 20 la solució «¿a ver?» prosaïtza el to, i a la segona estrofa la decisió de mantenir la rima «senos»-«serenos» («seni»-«sereni») acaba en un *nonsense* («sonríe por los senos») i en un solecisme («yo pido a tus serenos / ojos, un sol brillar»), tot plegat en perjudici —també— de l'estructura comparativa que, per tant, tampoc Giner de los Ríos no és capaç de restituir satisfactòriament.

Excepcionalment, les versions de *Panteísmo* i *Pianto antico* afluïxen parcialment la tensió mètrica. No és una pràctica habitual dins aquesta secció del llibre: en els sonets només és modificada, com a màxim, la disposició de les rimes als quartets o als tercets (sense sortir generalment dels esquemes canònics), i en la resta de les formes estròfiques no acostumen tampoc a observar-se llicències importants: una mètrica tan difícil com la d'*Alla Rima* —ja ho hem vist— és respectada al cent per cent, i en l'oda *A Satana* només és substituïda la consonància per l'assonància. També en els dos poemes que ens disposem a comentar les llibertats que es pren el traductor afecten exclusivament la rima. A *Panteísmo*, redueix les rimes consonants alternes del text italià a una assonància entre els versos parells, a la qual afegeix alguna altra assonància asistemàtica suplementària. A *Llanto antiguo* la fa consonant, la rima, però només recull la que clou els quarts versos de les estrofes, mentre que renuncia a la que fan entre si cada vers segon i tercer. Aquestes decisions donen lloc a alguns dels pocs exemples de relaxament mètric en tota la recepció de Carducci, un relaxament que seria ben versemblant avui en dia, però que no ho era tant en un temps en què la traducció poètica es mesurava primer de tot per la capacitat de reproduir virtuosament la carcassa musical de la composició. El repte va ser plenament assumit per Giner de los Ríos, que si es va permetre alguna distensió va ser pel cansament que comportava la traducció d'un llibre sencer. Ara bé, la distensió no garanteix per si sola l'èxit, i les mancances del llibre en qüestió queden sobretot a la vista en versions com aquest *Llanto antiguo*,<sup>4</sup> en què, amb una mètrica més lliure que la de Joan Lluís Estelrich,<sup>5</sup> el resultat assolit és més insatisfactori en el terreny de la semàntica i de l'estil. Els heptasil·labs són esbossats amb solucions ràpides que als versos 13-14 violen la naturalitat del castellà amb l'eliminació de l'article i al primer vers violen ja directament la

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 274.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 275.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 33-34.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, p. 277.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 45.

temporalitat dels esdeveniments amb la transformació d'un imperfet en un present. Per acabar-ho d'empitjorar, una distracció totalment deslligada de la problemàtica mètrica provoca, al vers 9, una d'aquelles píflies dignes de l'antologia del disbarat: el canvi de preposició converteix la «planta» en la planta del peu i el 'jo' en pràcticament un assassí. Menys recriminables el demostratiu del tercer vers o l'afegitó del «ya» al desè, tics característics de la traducció de qualsevol llengua al castellà, o el fet que juny «restauri» no l'arbre sinó tot l'«hort». Com que no fa les rimes del segon i tercer vers, Giner de los Ríos ha d'evitar, a la darrera estrofa, l'equivalent literal de «rallegra», i tampoc aquí no s'hi llueix gaire («enciende»), ni aquí ni al vers onzè, on «inutil» esdevé «inválida». Afegim, en la llista de desídies, la cacofonia «hermosa roja» al quart vers.

*Panteísmo*<sup>1</sup> mereix, en canvi, una valoració més positiva. Havent renunciat a una part important de les rimes, el traductor en té prou, per a ser literal i complir amb l'hendecasil·lab, amb uns quants canvis d'ordre, amb petits ajustaments entre pronoms àtons i tòpics o explícits i el·líptics (1-2, 13) o entre singulars i plurals (9, 11-12, 15), i amb l'habitual supressió d'algun article (3, 14). Empobreix el darrer vers quan transforma «Mi mormora il gran tutto» en «el mundo entero dice», però no el falseja, com tampoc no desvirtua l'adjectivació en els pocs canvis que hi ha de dur a terme: substitució de «tacito» per «oculto» (4), d'«ombrosi» per «hosca» (9) i afegitó d'«hondo» (6). *Gaffes* imperdonables només són la repetició de l'adjectiu «hosco» als versos 9 i 11 i la traducció de «tra» per «tras» al vers penúltim, que providencialment, però, passa força desapercebuda. Si les hi perdonem, i li perdonem el fàcil «allá» del vers 6, i les comes que s'han perdut (3, 11), hem de concedir excepcionalment a Hermenegildo Giner de los Ríos, en aquest cas, un equilibri prou reeixit entre la traducció mètrica i la traducció estrictament lingüística. El *Panteísmo* d'Estelrich, per reproduir la mètrica original, introdueix canvis en les sensacions (a la primera estrofa posa l'accent sobre les lumíniques en perjudici de les auditives) i en els components del quadre paisatgístic; ho fa sense violar l'esperit de l'original, al contrari, ensenyorint-se'n, però certament li és impossible recollir al peu de la lletra les sensacions i els objectes del poema italià.<sup>2</sup> Giner de los Ríos els pot recollir en un grau molt més alt, i no en una traducció en prosa, sinó amb un esquema que no pas pel fet de ser menys rígid resulta ineficaç. Quan no es mostra especialment desencertat i es concedeix menys tibantor mètrica, ens fa lamentar, doncs, que els traductors no enfilassin més sovint aquesta via intermèdia, que els hauria estalviat molts maldecaps i moltes solucions forçades perjudicials tant per a la lectura com per a la fidelitat global del text d'arribada.

No sovinteja, però, aquesta circumstància que acabem de descriure, en *Nuevas Rimas y Odas Bárbaras*. La traducció de *Vignetta*<sup>3</sup> ens retorna a un dels defectes principals del recull, una literalitat que s'aconsegueix amb calçador, fent entrar termes que en si mateixos («vesta») o pel sentit amb què són utilitzats, pel registre o per la freqüència d'ús («gentil», «frondas»), es poden considerar italianismes i que els altres traductors no troben acceptables i tendeixen a substituir per equivalents més naturals en castellà o en català. Afortunadament, la brevetat de la composició impedeix que aquesta acumulació d'italianismes arribi a límits insostenibles i propicia que Giner de los Ríos no cometí cap de les seves pitjors arbitriarietats. La mètrica de la primera estrofa es ressent d'un excés d'assonàncies internes («alegre»-«mente»-«verde»), d'una difícil suma de sinèresi i sinalefa («ríe» i «a» han de fer una sola síl·laba) i d'un encavalcament, i potser el demostratiu del primer vers sona fàcil i sobrer, però no cau ni en l'ambigüitat del possessiu de Sureda i Maristany ni en una interiorització de l'exterioritat com la que fa efectiva Carner.<sup>4</sup>

A *Alborada*<sup>5</sup> cal subratllar deficiències rellevants en els signes de puntuació: el punt final del vers 6 i la coma que, en comptes de cloure el vers 11, talla pel mig el 12. Tan mètrica és aquesta traducció com la de Maristany, però la qualitat de la mètrica no és la mateixa. En Maristany la disposició dels accents, els diftongs i hiats, les sinalefes i dialefes responen als usos més canònics i garanteixen una lectura sense traves ni vacil·lacions. En Giner de los Ríos cal fer valer ara una

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 280.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, p. 40.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, p. 278.

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 35, 332 i 385.

<sup>5</sup> Cf. Corpus Documental, p. 282.

llicència ara la contrària per aconseguir la mesura correcta. Al vers 22 «aún» s'ha de llegir en dues síl·labes; en canvi, al vers 15 «Y aún» tot en una de sola. Al vers 21 «que-rríaa-quí» exigeix alhora diftong i sinalefa; en canvi, al 23 «que-rrí-a» permet la lectura estàndard en tres síl·labes. Al tercer vers cal fer hiata a «viola», com a l'original, però Carducci el marca («viöle») i Giner de los Ríos no.

Diagnostiquem un empobriment considerable de resultes d'una sèrie de repeticions: «ecco», al vers 13, és resolt amb l'enèsim «Dice»; «florida» tradueix «rinfiorate» al vers 15 i «lieti» al vers 21, aquí al costat d'un genèric «sitio» encara més banal, i «cansado» i «descansar» xoquen cacofònicament al vers 20. Són negligències —i això les fa més greus— que no ocupen la posició més difícil de resoldre, la de la paraula en rima, en la qual les solucions d'*Alborada* són potser fàcils, però no errònies, llevat —és clar— de la darrera, l'hiperliteral «fia». Deixant de banda les solucions errònies o empobridores, ja el «jardín galante» (17) fa pensar en un jardí d'estil francès més que no pas italià, més verlainià o divuitesc que no renaixentista. Fins aquí tindriem un toc aïllat de modernisme com n'havíem detectat d'altres en el llenguatge del traductor, però segurament és tota l'estrofa la que reclama, en el text d'arribada, una lectura en clau de psicologia 'galant', és a dir, de seducció frívola i d'una certa picardia irònica. La repetició «cansado [...] descansar» del vers 20 i l'ús del verb «gustar», amb caiguda de l'adjectiu «pia», al vers 23 també admetrien aquest punt de vista. El «fia», tant si vol tenir un sentit comercial com de confiança, podria fer referència als jocs d'enganys típics d'aquell univers literari, i no pas a la impossibilitat d'atènyer l'objectiu. Tornant enrere al vers 3, la reformulació «ten de viola la ambición temprana» sembla, en principi, ajustar-se a l'italià «Io ti reco i desir de le viole»: «ten» equival a «Io ti reco» i «ambición» a «desir», i s'hi afegeix un innocu «temprana» per a poder fer la rima; el cas, però, és que «ten» es pot interpretar no en sentit físic, sinó com un consell moral, consell d'ambició en l'amor, i que «ambición» i «fia» donen a «bien» un sentit més interessat que el que Carducci volia donar a aquesta «gioia pia», és a dir, pura. Es perd així, almenys en part, l'estilització culta del *rispetto*, que d'alguna manera —arran també de les negligències estilístiques— baixa als seus orígens populars. La «frialdad» del vers 15, en canvi, estableix amb l'adjectiu «floridas» una paradoxa de gust més aviat barroca. La principal conclusió relativa a les *Nuevas Rimas*, que no desmentiran tampoc les *Odas bárbaras*, és, doncs, que la transmissió de la poètica carducciana hi queda molt compromesa, d'una banda, i sobretot, pels errors i per la desídia, però també per la superposició d'altres ideologies i poètiques.

### 5.2.2. *Odas Bárbaras*

La diferència principal que presenta la segona part del llibre és d'ordre mètric: davant la modalitat 'bàrbara', Giner de los Ríos s'imposa un esforç de regularitat menor, i això val tant per a les estrofes inèdites o poc corrents com per a les formes sancionades per la tradició castellana, com la sàfica. A *Ante las termas de Caracalla*,<sup>1</sup> per exemple, fa tots els versos llargs hendecasíl·labs, però no tots són sàfics: excloent els que ho són només gràcies a accents secundaris (com el vers 31), queden indiscutiblement fora de l'esquema el vers 10 (accents de primera, de cinquena i de setena), el 27 (accents de tercera i sisena) i el 30 (accents de segona, sisena, vuitena). A *Preludio* insereix dos alexandrins en les sèries d'hendecasíl·labs, concretament als versos 6 i 9. En aquest cas tots els versos tenen accent de quarta excepte el primer hemistiqui dels alexandrins, i alguns hendecasíl·labs no fan accent ni de sisena ni de vuitena, com els versos 2 i 5, que el tenen de setena. S'observen solucions forçades com la dialefa entre «estrofa» i «alerta» al vers 5 i sobretot l'estrany final àton del segon vers. Conclouríem, respecte a *Nuevas rimas*, que en la recerca de la literalitat el traductor es permet, ara, de flexibilitzar més la mètrica, sens dubte perquè les estrofes classicitzants exerceixen sobre ell un grau d'autoritat molt menor que el que li podia fer sentir un sonet.

En la resta d'estratègies no notem, en efecte, canvis significatius, i la flexibilització mètrica no comporta millores qualitatives remarcables, com ja no les comportava als textos de *Rime nuove* en què la detectàvem. A *Preludio*<sup>2</sup> el resultat seria prou acceptable si nos fos que, com gairebé

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 307-308.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 294.

sempre, es produeix un error determinant. En general, la traducció és extraordinàriament ajustada a la lletra del poema italià, amb un nombre de variacions molt baix: es perd «flosci» (2), s'utilitzen estructures verbals per a resoldre «palpiti» i «balzante» (2-3 i 5), cau un article al vers 3 i un altre al vers 11, es fan uns quants canvis d'ordre dins els versos 6 i 11, «silvano» és resolt amb «silvestre» (9), «nevoso» amb «níveo» (10), «compressi» amb «opresos» (12), s'afegeix una conjunció copulativa al vers 7 i se'n perd una al 13, es perd «effuse» al vers 15 i l'adjectivació d'«onda» és desplaçada a «chiome» («cabellos sueltos» per a «lunga onda»). De discretes i cauteloses podríem qualificar aquestes intervencions, i potser només criticaríem la sintaxi capciosa de «sin que palpite», però vet aquí que tota hipòtesi d'esforç es trenca davant la traducció d'«un'evia» per «un punto» al vers 10. La sintaxi resisteix perquè queda com a subjecte de «tuércese» el sintagma «la estrofa» (5), i certament si no es compara la traducció amb l'original l'error pot semblar poc greu, però l'al·legoria perd ni menys ni menys que el mot que identificava la seva protagonista, un mot que Giner de los Ríos evidentment no va entendre.

A l'oda *Ante las termas de Caracalla*<sup>1</sup> remarquem diverses deficiències en la tria de la preposició: vegeu, al segon vers, «al llano triste muévese» («dal pian tristo muove»), o, als versos 5-6, «En la cinérea trenza, alzado el velo» («A le cineree trenze alzato il velo»). Entre els falsos sentits, podem assenyalar «guerrero» per a «stormo» (14) i «velando» per a «veleggiando» (27). La frase, important, «Gli uomini novelli / Quinci respingi» (23-24) no és resolta d'una manera gaire entenedora («que los hombres nuevos / de aquí los lances»), com tampoc «reduce quirite» amb «vuelto caballero» (29). Es produeixen, d'altra banda, irregularitats en la puntuació als versos 19, 30 i 37-38. I tanmateix, cal dir que les solucions fàcils tenen en conjunt efectes menys perjudicials que en altres textos, i en molts moments el poema reproduïx sense traves la complexa sintaxi del text italià. S'administren prou correctament, aquí, recursos com el pas de plural a singular (1-2) o de singular a plural (23-24) i la caiguda d'articles (1, 3, 11, 17, 21, 23, 31, 38), i les poques supressions que tenen lloc poden considerar-se raonables: «più» (11), «qui» (19), «grandi» (21), «evandrio» (27), «lento» (31), «Poggiata» (37), «aperte» (38).

Giner de los Ríos es pren, aquest cop, algunes molèsties en matèria de registre. Al vers 4 hauria pogut escriure, com Carducci, «blancos de nieve», però s'estima més fer un hipèrbaton, que compensa el que s'ha perdut al primer vers: «de nieve blancos». Més discutibles els arcaïsmes, molts d'ells literals o hiperliterals («augur», 14; «luenga», 17; «aqueste», 35), d'altres aportació exclusiva del traductor («diz», 13), però tant els uns com els altres, sobretot als versos 13-14 i 35, desproporcionats per al context. Sembla com si el traductor acusés la seva falta de pràctica en aquest tipus d'operacions. Els versos 13-14, amb el «guerrero» i el «diz», gairebé sonen com un galze d'èpica o de novel·la de cavalleries castellana. En principi, cal aprovar l'ús d'arcaïsmes de la llengua d'arribada per a resoldre o compensar arcaïsmes de la llengua de partença, però és important vigilar a l'hora de triar-los, perquè poden remetre a un camp referencial o cultural del tot diferent. Les solucions «caballero» per a «quirite» (29), «los lances» que encara que sigui verb pot evocar el substantiu (34) i «fuertes hombros» per a «forti omeri» (39) reforçarien aquesta interferència epicocavalleresca. Que un terme tan específic com «quirite», relatiu als ciutadans de la Roma més antiga, sigui traduït amb el no gens clàssic «caballero» i que davant les accepcions de «stormo» s'opti per una *lectio difficilior* i es privilegiï el vell sentit militar d'exèrcit o tropa per damunt de la concatenació evident amb els corbs de l'estrofa anterior potser ens ha de fer plantejar si els versos 11-14 no van desvetllar una memòria quixotesca que podria tal vegada formar part de l'original, però que sens dubte va sobreactuar en un traductor especialment predisposat a percebre-la i a incorporar-la. Giner de los Ríos va localitzar l'antecedent de «stormo» no en «corvi» (10) sinó en «sfida» (11): fa la impressió que va detectar un intertext cervantí i que el va portar massa enllà.

Per a mesurar la temperatura classicista de les traduccions gairebé n'hi ha prou de posar el termòmetre a la preposició «tra». A la llarga oda que és *Dinanzi alle terme di Caracalla* Carducci la utilitza quatre vegades, als versos 1, 18, 28 i 38. Giner de los Ríos només tradueix amb «entre» el primer i el darrer «tra». Lázaro Ros els respecta tots quatre, els tres primers amb un «entre» literal i

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 307-308.



el darrer amb la correlació «del [...] al». Estelrich tradueix «entre» als versos 18 i 28, al 38 resol amb la preposició «a» però 'entre' queda englobat dins l'indefinit «entrambos», i només el «tra» del primer vers del poema es perd del tot a favor de «por», però se'n guanya un al vers 11, on «Versansi [...] Contro» esdevé «Bajan [...] Entre». La casualitat determina que gairebé coincideixin una preposició italiana (*tra*) i una preposició castellana (*tras*) portadores d'una semiòtica espacial del tot diferent, en realitat contraposada, i que aquesta hiperliteralitat es faci en alguns contextos molt temptadora per l'avantatge que pot representar un monosíl·lab respecte al bisíl·lab 'entre' si la paraula anterior o la següent no permeten sinalefa. Giner de los Ríos recorre a aquesta solució en diverses ocasions al llarg del recull (aquí al vers 18, a *Panteísmo* al 15, a *Ideal* al 19, per posar només tres exemples), i això, malgrat que estigui motivat per la facilitat de la solució, no deixa de ser símptoma d'una escassa sensibilitat davant la percepció de l'espai classicista.

Si passem a l'oda asclepiadeoglicònica *In una chiesa gotica*, Giner de los Ríos és, dels seus diversos traductors, el més elàstic pel que fa a la mètrica.<sup>1</sup> Compon estrofes de tres hendecasil·labs i un octosíl·lab. Aquesta síl·laba addicional al gliconi fa que la seva combinació no pugui ser considerada, doncs, estrofa de la Torre. Pel que fa al vers llarg, l'asclepiadeu d'aquesta oda en concret és, en Carducci, un decasil·lab cesurat, condició que no compleixen tots els hendecasil·labs de Giner de los Ríos, encara que sí un bon nombre. De fet, n'hi ha algun que ni tan sols no és hendecasil·lab, sinó, com a mínim, dodecasíl·lab (34, 53). Són els mínims d'elasticitat que necessita —repetim-ho— per tal d'aplicar la seva estratègia literalista, i en si mateixos no han de ser valorats negativament, perquè, tot i que no s'acosta tant al ritme carduccià com Abárzuza i Lázaro Ros, el seu poema no es torna pas prosa, i fins i tot algun lector modern li agrairà que no hagi respectat la monotonia accentual de l'original. No hi falten tampoc, en la seva *En una iglesia gòtica*, formulacions encertades: «haces de mármol» (13); «blandos murmullos subían temblantes, / alegres subían con vuelos de tórtola» (29-30); «rojas simas del infierno» (44). Tot plegat, però, és entelat pels errors i per les distraccions, que són els que sí que decreten —repetim-ho també— la valoració negativa. El «Continua» del vers 49 és entès com un verb, no com un adjectiu, i a l'adjectiu «fervide» del vers 27 se li fa complementar «nuvoli» en comptes de «litanie». Les connexions sintàctiques no milloren gaire malgrat la literalitat: al vers 15 el «pues» causal en substitució del «ma» adversatiu no ajuda gaire el lector, ni al 45 la caiguda del pronom personal subjecte. A això s'hi afegeixen els solecismes en què de tant en tant incorre el traductor, i que sens dubte són la seva pitjor negligència (15-16, 19-20, 38), i el mal costum de suprimir articles, ja sabem que de vegades perjudicial per a una fàcil comprensió de la frase o per a la correcció estilística (21, 32, 47, 58).

Certament, com que una part majoritària del text és traduïda literalment, el resultat global no deixa de ser retòric, però en aquells punts en què la literalitat no era possible els petits esforços que pogués fer el traductor («en el héspero opalino», 60) eren contrarestats per la seva disposició natural, confirmem que més aviat prosaica: «Prone per l'alto e pendule» / «allà en lo alto colgantes» (8), «versare» / «echar» (62), «mi si disegnano» / «se me presentan» (18). Els hipèrbatons són una mica menys nombrosos i una mica menys forçats que a l'original (4, 28-29, 43-44, 48, 54). En definitiva, Giner de los Ríos és retòric quan és literal o hiperliteral o quan la solució fàcil és una solució retòrica; si no, tendeix a rebaixar lleugerament el voltatge. D'altra banda, en el citat vers 60 l'esforç retòric, pel joc de paraules amb l'«Apolina» del vers anterior, té un efecte més barroc que no pas carduccià, i un cas semblant ofereix el «trémulo» («gemmeo») del vers 23, solució fàcil inspirada segurament pel «trépido» del vers anterior. El joc de paraules és una figura molt poc conreada per Carducci. Recordem, a més, que algun indici d'interferència barroca ja l'havíem detectat a *Alborada*.

Davant les alcaïques d'*Ideale*,<sup>2</sup> Giner de los Ríos fa servir als dos primers versos de l'estrofa hendecasil·labs no cesurats (set de plans i nou d'esdrúixols), però per arribar-hi sovint hem d'estirar molt el vers a base de hiatus, i tot i així encara ens queden un hipòmetre al vers 14 («la frente deseosos elevan» té com a molt deu síl·labes) i un hipèrmetre al 22 («está en el extremo pináculo plácida» en té dotze o tretze). L'accentuació és variable, per bé que prevalen els accents de quarta i

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 309-311.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 295-296.

de setena. Si passem al decasíl·lab que clou l'estrofa, localitzem almenys dos hipòmetres (12 i 20), i tampoc l'accentuació no manté un esquema regular, ni el final és sempre pla (8, 20). El vers més carduccià és el tercer, és a dir, l'enneasíl·lab: no s'hi produeixen deficiències en el recompte sil·làbic; en sis dels vuit casos l'accentuació és de segona i de cinquena, com en l'enneasíl·lab de Carducci; i només un no és pla (vers 23).

En *Ideal* l'excés de literalitat impedeix, un cop més, de treure gaires conclusions fora de la llista habitual de bunyols. Giner de los Ríos comença transformant una frase temporal al passat en una de causal al present (1-2). Continua amb un *nonsense* que no recull el sema principal dels versos originals, el de la fuga («trasvolata» i «via»), i que cau en una repetició barroera de «paso», provocada per una concepció estètica xarona i convencional: la recerca del vers vagament embellidor (3-4). Empobreix «Cure su 'l capo» en «pensar de la mente» (6). La puntuació del vers 10 desorienta, més que no pas ajuda, i una errata al vers 16 («lo» en comptes de «los») fa perdre sentit a la frase. S'insisteix en els expedients d'afegir o treure articles a plaer (17) i de traduir «tra» amb «tras» (19). La «lumbre» del vers 11 i les «chispas» del 24 demostren el grau de coincidència entre desídia i literalitat. Única nota interessant a remarcar seria, als versos 12 i 14, la traducció dels mots «agognanti» i «volenterosi» amb «anhelantes» y «deseosos», que decanta més el sentiment cap al desig que no cap a la voluntat.

A *José Garibaldi*,<sup>1</sup> una altra alcaica, presenta una confusió mètrica irresoluble. Gràficament, són sagnats els versos més curts, però ni es tracta sistemàticament del tercer vers, ni el vers sagnat és sempre enneasíl·lab: el 7 i el 31 tenen almenys deu síl·labes. Dels tercers versos no sagnats, n'hi ha que, en efecte, són decasíl·labs (15, 43), però d'altres sí que poden tenir nou síl·labes (19, 23). Pel que fa als versos primer, segon i quart de cada estrofa, comptem tan aviat decasíl·labs com hendecasíl·labs, sense una distribució regular, i encara hi ha algun enneasíl·lab (40) i algun dodecasíl·lab (36). De vegades la cesura és possible i de vegades no, i només podem parlar d'una accentuació predominant de quarta als versos no sagnats i de cinquena als sagnats, però amb excepcions tant entre els uns (8, 28, 29, 32, 34, 36, 43, 50, 52) com entre els altres (47). Tampoc no hi ha una regularitat en l'accent del mot final del vers. La impressió és sempre la d'una recerca de solucions ràpides a la cruïlla entre la mètrica i la literalitat, en aquesta composició encara amb més prevalença de la segona sobre la primera. No falten, com és previsible, solucions hiperliterals: «strage» / «estragos» (9), «saliano» / «salían» (13), «soave» / «suave» (49), l'article del vers 29, etc. De les altres tècniques igualment expeditives, fan poc mal, en aquest text, les supressions: d'articles a 7-8; de la «o» exclamativa a 12, 31, 40; del verb repetit a 5-6 i a 46, i d'adjectius com «cerulo» (49), «floridi» (50) o «diffuso» (51). Potser també es deixarien perdonar algunes tries aleatòries en l'àmbit de les preposicions: «de» per a «da» als versos 9-10, «a» per a «de i» al vers 17, «en» per a «su» al vers 20. Però les conseqüències ja comencen a ser greus quan topem amb determinats canvis de flexió nominal (transformació del plural al singular de «spiriti» i «anime» a 25 i 33) o verbal (del passat al present d'«udivasi» al vers 5 i de «Surse» al 17). Als passatges en els quals s'acumula l'ús d'aquestes tècniques, com a les estrofes tercera, quarta i cinquena, la comprensibilitat minva de manera irreversible. El present «Surge» (17) anul·la del tot la possibilitat de pensar en Carlemany i Lleó III i de relacionar la batalla de Mentana amb l'origen del poder temporal del papat: Pere i Cèsar només poden ser, tant al vers 18 com al 20, segons que especifica la nota corresponent, Napoleó III i Pius IX. A les estrofes anteriors, «trapo» per a «brano» (11) fa palès un greu error de comprensió, confirmat per la pèrdua de la puntuació final del vers 12: Giner de los Ríos entén no pas 'un povero brano de i cuor vostri' i 'saliano fiamme da le zolle' o 'da i cespugli', sinó 'saliano fiamme de i [da i] cuor vostri'. D'una banda, doncs, el «trapo» guanya un valor gairebé absolut i negatiu, referible al desastre de la derrota, i, de l'altra, el parlament de les estrofes cinquena i sisena no el fan, en la traducció, els esperits dels caiguts de la batalla de Mentana, sinó les seves mares. Els singulars «alma» i «ánima» dels versos 25 i 33, en comptes d'esmenar l'error, i més enllà de les dificultats de coherència discursiva que plantegen, encara li fan més mal a una de les temàtiques principals del poema: la relació entre la col·lectivitat i l'individu, concretada en la relació entre els

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 312-314.

esperits dels soldats caiguts i el seu cap Garibaldi. Els cors de les mares eren —si més no— un plural, mentre que aquesta ànima només, si de cas, la bona fe del lector pot interpretar-la com una ànima universal o una ànima de la pàtria. Giner de los Ríos es posa al servei de l'heroi únic i solitari, més que no pas al servei del líder de masses. També ho corroboren les notes que introdueix: a la segona i a la tercera centra els episodis bèl·lics en la figura i el protagonisme de Garibaldi, i a la primera, davant el doble sentit de «peana», cant en honor d'una divinitat o cant de guerra i de victòria, es decanta, a diferència de molts comentaristes italians,<sup>1</sup> per la primera accepció i, per tant, per la divinització de l'heroi. Afegim, encara, que la modificació sintàctica introduïda als versos 31-32 impedeix de posar en contrast els silencis de mort amb el «peana» (també aquí es perd un plural), i que dels tres traductors castellans del poema Giner de los Ríos és l'únic que no acaba el poema, com l'acaba també Carducci, amb la paraula «héros»: s'estima més de subratllar, de les tombes, que siguin eternes i que siguin de marbre, més que no pas que siguin dels herois.

El pes de les irregularitats mètriques més amunt analitzades no arriba a aixafar o a entorpir la lectura d'*A José Garibaldi*. Tampoc no criden especialment l'atenció les baixades de registre: «s'irradia» / «se esparce» (44), «fremito» / «ruido» (45), «marmi memori» / «eternas en mármol» (53). En conjunt, el text manté prou bé el to elevat i èpic, i ostenta encerts com l'hipèrbaton dels versos 1-2, l'adjectiu «ínclito» per a «splendido» (21), «tétricos» per a «squallidi» (4), «doquier» per a «dovunque» (11), «eran cual» per a «parevano» (13) o «surcaba» per a «correa per» (16). Els defectes realment importants gairebé es poden resumir, doncs, en la reincidència amb què són ignorants o relegats a un segon terme els esperits dels herois morts, la pluralitat de les ànimes que adoren el líder messiànic. Giner de los Ríos no va entendre que eren ells els qui parlaven a les estrofes cinquena i sisena; amb prou feines devia adonar-se que era d'ells que es parlava als versos 9-10, i pràcticament els va negar l'existència. Segurament se li va escapar la intenció de fer de la derrota una lectura en clau de victòria i de fer dels caiguts una lectura antielegíaca. Li va semblar més lògic lamentar la derrota amb solucions com «trapo» o l'hiperliteral «suspiros» (7), donar veu a les mares —una veu ja en si mateixa més elegíaca— i convertir després aquesta veu en una «del alma [...] voz arcana» més genèricament màgica i premonitòria de victòries futures, les que s'anuncien a la frase «oh de Mentana vengador soberbio» (22) ara que aquesta venjança només es pot referir a la derrota dels garibaldins i no pas, com volia Carducci,<sup>2</sup> als esdeveniments de l'any 800.

La intervenció de Giner de los Ríos priva així el poema dels seus continguts més originals. Podem atribuir-la simplement a això, a una tendència normalitzadora, però és innegable que, voluntàries o no, té unes implicacions ideològiques. En realitat, el Garibaldi d'aquesta oda carducciana hauria hagut de ser-li familiar al traductor, perquè en la seva doble i contradictòria condició d'individu solitari i superior d'una banda i de guia d'un exèrcit, d'un poble i d'una nació de l'altra s'assemblava molt a l'heroi modernista d'arrel nietzscheana. Res no queda, però, en el poema traduït, de la comunió entre el poble i el guia; l'única comunió que es produeix és entre Garibaldi i els déus (35-36), o entre Garibaldi i uns herois (52) que no hem d'identificar necessàriament amb els seus soldats morts a Mentana. Més difícil es fa escatir per què un republicà d'esquerres va fer una lectura tan individualista, tan al singular, del Garibaldi carduccià. Podem entreveure-hi una reacció contra un plantejament prefeixista de les relacions entre l'heroi i la massa, o bé —més probablement— l'ombra allargada del romanticisme aristocràtic que havia presidit les revolucions burgeses i que s'havia instal·lat i interioritzat com un 'topos' en el si de la societat lletrada.

També l'*A la Reina de Italia* de Giner de los Ríos,<sup>3</sup> és, de totes les versions que coneixem de la cèlebre oda monàrquica, la menys rigorosa mètricament parlant. El decasíl·lab del primer i segon vers la majoria de vegades és cesurat però no sempre (no ho és als versos 9, 21, 33, 34), i més sovint passa que no és decasíl·lab, sinó hendecasíl·lab, sense cesura (vers 6) o amb cesura, és a dir, amb un primer hemistiqui pentasil·làbic i un segon hemistiqui hexasil·làbic (10, 17, 26, 30, 37, 42, 45). També hi ha hipèrmetres entre els enneasil·labs (11, 23, 27, 31, 35, 47), tots els quals no podem considerar, en canvi, decasíl·labs, perquè el vers 15, a tot estirar, si no fem cap sinalefa, té nou

<sup>1</sup> Mario Rettori, *op. cit.*, p. 450n; Marina Salvini, *op. cit.* p. 478n.

<sup>2</sup> Vegeu la nota que escrigué a propòsit d'aquests versos al Corpus documental, pp. 312n-313n.

<sup>3</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 318-319.

síl·labes. Pel que fa al quart vers de l'estrofa, perquè el vers 12 no surti hendecasíl·lab hem de forçar una sinalefa entre «merced» i «impetraban», mentre que al 24 per arribar a deu síl·labes no hem de fer-la entre «rompiendo» i «en». Cap regularitat, tampoc en aquesta alcaica, en l'accent final d'hemístiqui ni de vers: set d'esdrúixols (en un cas un enneasíl·lab, el vers 27), cinc d'aguts (un a final d'hemístiqui, al vers 46) i la resta plans.

Més greu, però, que la flexibilitat mètrica és la sintàctica. Ja coneixem les tècniques: eliminació d'articles (6, 8, 22, 28), modificació del nombre (19, 27), adscripció d'un verb a un altre subjecte (7, 27)... Entre els despropòsits més assenyalats d'aquest poema: la coma final del vers 2 i la falta d'accent al «donde» del 3, el plural «libres» del vers 38, les preposicions «en» i «con» dels versos 43-44. Que el problema és més aviat de negligència, ho demostra el fet que Giner de los Ríos cometi menys errors de comprensió, per exemple, que Josep Tharrats.<sup>1</sup> Ho serien, indiscutiblement, «suelo» per a «soli» (6), «ante» per a «per» (12), «O hacia» per a «O ver» (13) i «guirnalda» per a «serto» (30). De pèrdues se'n registren pràcticament només tres: «cupo» (9), «neri» (11), «puri» (46). Estrofes com la novena, solucions com «ubérrimos» (26), «límpidos» (17), «marcha» (32), «doncella» (34), o les equivalències per als verbs amb prefix 'tra-' («transplantó», «palidieron», «transitas», «volando», 2, 10, 19, 47) deixen entreveure unes possibilitats malaguanyades per la descurança i el 'tirar pel dret', una descurança i un 'tirar pel dret' que alhora impedeixen de treure altres conclusions. Comptat i debatut, es podrien considerar iniciatives del traductor el «quién» del primer vers, que també utilitzava Tharrats; l'adscripció de l'adjectiu «dorate» no a «le nevi» sinó al «raggio» (24), i la transformació de «ne' puri vesperi» en «fuera perduren» (46). Tan sols gosariem suggerir que el traductor mostra més sensibilitat cap a la perspectiva de present i de futur que no cap a la de passat. A l'estrofa final resol «puri vesperi» amb un genèric, «fuera», i opta per reforçar «mientras» amb un «perduren» que dona més relleu a la doble lectura d'una esperança d'eternitat i una por de caducitat. A la primera estrofa el terme «secoli» acaba indicant «este siglo», i és un «quién» el qui «transplantó», no pas uns «secoli» els que «tramandaron», verb amb un sentit de continuïtat, no de salt en el temps. L'error de comprensió del vers 13, «O hacia» per a «O ver», també podria anar en aquesta direcció, i en general els desgavells que es produeixen a les primeres estrofes (l'«hacia» del vers 13 acaba essent llegit com una represa de l'«hacia» de dos versos més amunt) perjudiquen especialment el sentit evocatiu.

Pel que fa al lèxic de color i de llum,<sup>2</sup> és resolt en aquests termes: «teñía / el suelo latino azul y leonada» (5-6), «rayo» (8), «cupo» suprimit (9), «palidieciendo las vírgenes blondas» (10), «neri» suprimit (11), «límpidos» (17), «sol» (18), «nube»-«sombra» (18-19), «blanca estrella» (21), «rayo dorado [...] en la nieve» (23-24), «sombra» (27), «diamantina fúlgida y blanca / luz de guirnalda» (29-30), «doncella» (34), afegit d'«argentina» per a traduir «gentile» (44), pèrdua de «puri vesperi» en favor d'un genèric (46), «laureles» (47). Salvant l'error «suelo», s'observa un manteniment i un lleuger reforçament de la lluminositat o lluïssor i una disminució del pol contrari, el de la negror o foscor, no criticables en si mateixos, però tampoc gaire en sintonia amb l'original, que —dèiem— és més amatent a contrastos i mutacions que no a un fàcil recarregament de la llum a expenses de la foscor.

Com a mostra de díctics elegíacs, comentarem, finalment, *All'Aurora*.<sup>3</sup> L'escàs esforç mètric es fa palès, aquí, en la combinació a plaer d'hemístiquis que van de les sis a les deu síl·labes. En total l'hexàmetre mesura entre 15 i 18 síl·labes, el pentàmetre entre 13 i 17, i no és reprimida alguna rima involuntària com «esposo»-«ojos»-«hermoso» (23-25). En concomitància amb la llibertat mètrica, arriben també al seu nivell màxim les cotes de literalitat. Giner de los Ríos tot just s'aparta del text original per a fer alguns canvis d'ordre entre termes o sintagmes, no afegeix res i pràcticament tampoc no treu res, només dos adjectius sense importància, perquè el «rosse» que cau al vers 20 es repeteix al 21 i «fiochi» (59) d'alguna manera ja és contingut en el verb que el precedeix, «Languon», traduït com «Lánguidos son». Les solucions hiperliterals són tant lèxiques com sintàctiques. Entre les primeres: «Sali» / «sales» (1), «fosche» / «hoscas» (2), «a oprar» / «a la

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 274-278.

<sup>2</sup> Vegeu el llistat original *supra*, p. 274.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 298-300.

obra» (13), «padri» / «padres» (16), «candido» / «cándido» (21, 27), «bel» / «bello» (28, 32, 48), «tremante» / «tremante» (32), «lume» / «lumbre» (45 i 67), «floride» / «flóridas» (38), «al ciel di timi odora» / «olora al cielo el tomillo» (42), «La chioma d'oro lenta» / «La cabellera, lenta, de oro» (51). Entre les segones: «riadduci le rosse vacche in cielo» / «reconduces las vacas en el cielo» (20), «lasci caderti» / «dejas caerte» (25), «al bel fiammante Suria» / «al bello flameante Suria» (28), «in mezzo a» / «en medio a» (39), «davanti al sol» / «delante al sol» (69), «tutta risorridente» / «toda sonriente» (68), «su l'Imetto» / «sobre el Himeto» (43), «Su gli amorosi venti salía» / «Sobre amorosos vientos salía» (49). Desconcerta el fet que no sempre es produeixi una reincidència en l'error, cosa que confirma que la descurança té més pes que no la ignorància: el verb «salire» és traduït malament al vers 1, bé al 48, malament al 49 i bé al 54; i la preposició «su» de vegades és resolta de manera plenament satisfactòria: «su l'erbe» / «en la hierba» (53), «su le cittadi appare» / «se muestra en las ciudades» (58), «su 'l tuo corsier di fiamma» / «en tu corcel de llamas» (66). Una tortura força reincident és, en canvi, la conservació en castellà de massa construccions italianes d'ablatiu absolut (10, 19-20, 27, 64, 70).

Que el traductor actuï i no sigui hiperliteral no garanteix —tampoc— un bon resultat. Entre les diverses tàctiques habituals, potser el canvi de nombre és l'única que en aquest text no fa trontollar la correcció o la fluïdesa del discurs. L'estil sí que es ressent, en canvi, d'algunes de les pèrdues d'article (6, 10, 34, 48), d'unes preposicions alternatives a les originals força discutibles (15, 67) i d'intervencions no incorrectes en si mateixes però que no són acompanyades dels ajustaments contextuals necessaris, com la transformació d'un participi present en gerundi al vers 44 i la d'un gerundi en frase principal sense anteposar-hi conjunció copulativa al vers 10. Determinats canvis en l'adscripció d'un complement eren sens dubte evitables («erguido» al vers 53 passa del musell al gos sencer, «de amor» al 56 passa de l'«ambrosia» als «besos de una diosa»), així com alguna coma de més (30) o de menys (28, 33). Avançant en el crescendo de la gravetat de l'error sintàctic, constatem dificultats en la identificació de temps verbals: les formes «piacqueti» (41), «Piacquerti» (43) i «Cadde» (53) són traduïdes al present alhora que la resta de pretèrits perfets que les acompanyen en la narració dels versos 41-56 són traduïts —aquests sí— amb pretèrits perfets; i el «rincasa» del verb 59 és interpretat com un present d'imperatiu, no d'indicatiu, cosa que ja perjudica alguna cosa més que l'estil: «ve, entra» (59). Al vers 35, al contrari, l'imperatiu és llegit —segurament— com un indicatiu. Giner de los Ríos no entén el sentit del subjuntiu «cerchi» al vers 34, altera la persona verbal als versos 29-30, no s'adona que «te» és el complement directe d'«amira» als versos 14-15 i que «caldo», al vers 64, és adjectiu, no pas substantiu. Com a colofó, consignem dos errors lèxics que violen de manera flagrant la informació: «vuelves» per a «volgi» al vers 33 i l'inefable «Sacude el obrero rabioso el agudo tributo» per a «Sbatte l'operaio rabbioso le stridule impòste», al vers 61, on el traductor entén «impòste» no en el sentit de persianes, sinó d'impostos. Crida l'atenció, finalment, que un text dens de personatges mitològics com aquest —i pertanyents a diferents mitologies— no tingui ni una sola nota, però l'errata en el nom del gos de Cèfal, «Lépalò» en comptes de «Lélapò» (53), ens acaba de convèncer que, precisament davant el nombre considerable d'aclariments que calia fer, i per no apartar-se de la falta de rigor general, es va optar per no fer-ne cap ni un.

Si els errors en la identificació de formes verbals potser provoquen més problemes d'estil o de comprensió que no pas alteracions greus de la temporalitat del text, no podem dir el mateix de la semiòtica de l'espai, que és objecte, també en aquesta oda, d'una forta manipulació. Giner de los Ríos, des de la seva literalitat, recull tots els «tra» i «fra» amb un «entre» castellà (8, 16, 55, tres recurrències a 49-50), però en altres punts desvirtua clarament el moviment que dibuixa Carducci. A la traducció, l'Aurora, al primer vers, no puja, sinó que surt; el falcó, al vers 4, no aixeca el vol, sinó que «se lanza [...] al vuelo», i al sisè la gavina no crida «sobre» sinó «en» el mar: a totes tres frases l'espacialitat carducciana es pot deduir, però en Carducci és explícita, en Giner de los Ríos no. Un efecte similar es produeix al vers 11, on «en» en lloc de «da» sacrifica la perspectiva de la distància i de la dinàmica que duu des d'allà fins aquí, a les quals només resta el verb «responde». Al vers 33 el gest és, en Carducci, el de 'girar-se', purament kinèsic, sense cap sentit afegit de retorn («vuelves»). Es podria aduir que una solució correcta requeria, en algun d'aquests casos, un

vers més llarg en castellà, però no es tractava d'una condició inviable, car no hem d'oblidar que el relaxament mètric porta, quan convé, a escriure hexàmetres de 9 + 9, com el del primer vers. De cap manera això no determina, d'altra banda, la modificació més significativa, el «te eleva» que tradueix «trasvola» al vers 35, un verb important perquè dibuixa, al cel, un moviment horitzontal, d'orient a occident, convertit pel traductor en una elevació vertical sense meta o final determinat. Tot i que el poema original posava en marxa una dinàmica ascendent i unes relacions sobretot de verticalitat, no obria l'escenari a l'infinit: l'Aurora puja fins als núvols (vers 1) i allà dalt es mou d'est a oest (33-37), en paral·lel amb la terra. Giner de los Ríos no fa servir el verb «pujar» al vers 1 i l'insereix quan no l'ha d'inserir, al 35. Al vers 59, en canvi, hi entafora l'antònim del «sales» del vers 1: un desdenyós «ve, entra» que expressa el divorci entre la gent i l'Aurora, interpretació totalment subjectiva d'un «rincasa» que no era, al text italià, imperatiu.

Una altra crítica que suscita l'anàlisi de la traducció, potser encara més rellevant en termes de transgressió del classicisme, rau en les pèrdues en la cohesió estructural. A la primera estrofa el contrast cromàtic entre rosa, blanc i negre perd el darrer component per culpa de l'hiperliteral «hoscas» («fosche», vers 1), mot que no sols és valoratiu allà on Carducci era estrictament descriptiu, sinó que té una càrrega negativa inversemblant en el judici que a l'autor li podien merèixer els «marmorèi templi». A la darrera estrofa, en canvi, amb la solució «níveo» per a «rorido» (70), el traductor introdueix aquell contrast que no havia fet a l'*incipit*: potser sí que Carducci el vol tornar a fer amb «roseo»-«nere»-«rorido» (68-70), però difícilment «níveo» ens farà pensar en la rosada (5, 44, 55), primer sentit de «rorido», funcional a una voluntat no tant de fer un contrast puntual com de segellar la cloenda de tot el poema.<sup>1</sup> Mario Rettori troba en aquest vers una reminiscència de l'*Adelchi* manzonià: «Sparsa le trecce morbide / sull'affannoso petto» (acte IV, escena I), i diu de «rorido»: «letteralmente rugiadoso, cioè fresco di carnagione».<sup>2</sup> No menys important que el cromàtic «nere» en lloc del tàctil «morbide» és, doncs, el «rorido» en lloc d'«affannoso».

Un altre punt negatiu que s'afegeix al «níveo» és el subjecte «mi dama». El sintagma «mi dama [...] del níveo seno» suggereix unes connotacions de puresa aristocràtica que no té «la mia donna [dal] rorido seno». Carducci utilitza «donna» als versos 64 i 69; el traductor és literal al 64 i aquí, en canvi, opta per corregir. Al vers 23 tradueix «giovine donna» per «doncella», i al 18 «aste» per «lanza». Es confirma la seva tirada per l'ambient cavalleresc, al qual es deixa anar quan l'original li ofereix el més petit estímul. En aquest cas, els estímuls serien «cavaliere del cielo» (31) i «corsier» (66), que ajuden a configurar un camp semàntic equí amb el «poledro» del vers 9 i amb les «cavalle» del vers 22. Si «cavaliere» juga amb els sentits literal i social de la paraula, Giner de los Ríos decideix de donar una mica més de corda al segon.

L'ombra allargada de la literatura espanyola que es projecta en el protagonisme de dames i donzelles també s'entreveu en l'error de comprensió del vers 61, «Sacude el obrero rabioso el agudo tributo», tribut a l'esquerranisme tant de l'autor com del traductor, però també a la dificultat dels traductors espanyols per a sostreure's a la poesia política melodramàtica i per a conformar-se a dibuixar una acció al capdavant domèstica i quotidiana, per a reprimir —tornem a concloure— la valoració i cenyir-se a la descripció. Certament, als versos 13 i 57-62 del text original s'hi llegeix, en el marc de l'actual estat de desnaturalització de l'ésser humà, una crítica de la societat urbana i de l'esclavatge inherent als vincles laborals. La rebel·lió de l'obrer carduccià no passa, però, de la maledicció, mentre que el de Giner de los Ríos «sacude» el «tributo», un verb que es pot interpretar només com un gest despectiu, però que inevitablement fa pensar en 'se sacude' i, per tant, en la revolta. L'actitud de ràbia és ampliada, a més a més, a l'estrofa anterior amb la interpretació, gairebé en estil indirecte lliure, de «rincasa» com un imperatiu carregat igualment d'un to de despit, aquest cop adreçat a l'Aurora per una «turba» en la qual ja difícilment podrem identificar un grup de gent que torna de fer gresca a la nit. El que veurem —segurament— és la turba dels obrers que es pensava que seria feliç i que, en canvi, ofegada per la feina i per la ciutat industrial, ja no pot gaudir de la natura. Si Giner de los Ríos es queda curt, doncs, a l'hora d'establir la comunió entre

<sup>1</sup> Cf. *infra*, p. 425.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 406.

éssers humans i natura al vers final del poema, s'excedeix en els versos dedicats a la mancaça d'aquesta comunió, perquè els afegeix un *plus* de menyspreu i redueix la varietat social (contrast entre noctàmbuls i treballadors) a favor només del proletariat i de la seva alienació. Ja no és la infelicitat universal leopardiana, sinó la degeneració de la classe majoritària. El fet que sigui feliç i combregui amb la natura, en canvi, no ja un enamorat qualsevol com en Carducci, sinó un enamorat d'aires nobles, deixa al descobert les contradiccions d'una intel·lectualitat d'esperit revolucionari i de tradició aristocratitzant, predisposada a obrir un text com aquest tant a una lectura proproletària com antiproletària. Simbolitzaria perfectament aquesta actitud un setmanari il·lustrat barceloní en què col·laborava Giner de los Ríos, «Miau», rèplica popular de les revistes burgeses de luxe, que tenia tanta tirada per les cròniques reials com pels acudits de baixa estofa o per espectacles de l'estil de la dona geganta o la dona-home.

### 5.3. FERNANDO MARISTANY I L'EDITORIAL CERVANTES

#### 5.3.1. *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas* i *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*

Fernando Maristany (1883-1924), tot un gentleman de l'alta burgesia barcelonina, patí de jove una llarga malaltia que el consagrà a l'activitat de poeta, materialitzada en dos llibres originals,<sup>1</sup> però sobretot en un nombre infinit de traduccions. Segons l'estudiós Miguel Gallego Roca,<sup>2</sup> no hi hagué en tot l'Estat Espanyol, entre el 1915 i la data de la seva mort, un traductor poètic tan prolífic com ell. Feina, la de traductor, que es barrejava amb la d'antòleg, perquè, tot i que també publicà moltes versions en revista, el seu canal de difusió preferent foren els volums que s'encetaren l'any 1914 amb unes *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*, totes «traducidas directamente, en verso» per ell i editades pel famós llibreter Antoni López, director de la Llibreria Espanyola de la Rambla del Mig. En el volum pocs poetes estan representats per tres composicions; dels italians només Carducci,<sup>3</sup> per bé que es tracta de tres poemes força breus, tots tres de *Rime nuove: Viñeta, Madrugada* i *Virgilio*.

Ben aviat, a Maristany li fou confiada la direcció literària de l'editorial Cervantes, una firma valenciana que cap al 1920 ja s'instal·là a Barcelona, on esdevindria una empresa líder en el sector, guiada per uns criteris en plena consonància amb les polítiques editorials que marcarien tot el segle XX. Amb un apoderat a Buenos Aires, la Cervantes venia a tot Espanya i a tot Llatinoamèrica; buscava el gran públic amb productes assequibles i atractius com fascicles setmanals, enciclopèdies, antologies, col·leccions de novel·les sentimentals o grans tiratges de novel·listes de moda. Hi van treballar en un moment o altre figures destacades de la literatura catalana, com Alfons Maseras, amic personal de Maristany, que s'hi va estar entre el 1921 i el 1924;<sup>4</sup> Manuel de Montoliu, assessor i prologuista,<sup>5</sup> o —al començament dels anys trenta— Agustí Esclasans.<sup>6</sup> Maristany desenvolupà el gruix de la seva activitat en el si d'aquesta editorial, fonamentalment en la cura de dues col·leccions: *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua...* i *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. De la primera en fou el director i únic traductor: s'estrenà amb *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua francesa*, impreses el 1917 a València, que és la ciutat que també figura al peu d'impremta de les *de la lengua italiana*, publicades el 1920 amb un pròleg de Carlo

<sup>1</sup> *En el Azul...*, València, Editorial Cervantes, 1919; *La dicha y el dolor. En el Azul...*, Barcelona, Editorial Cervantes, s.d.

<sup>2</sup> Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, pp. 58-116 (pel que fa a l'antologia *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, cf. pp. 107-115; sobre Carducci, pp. 110-112). Vegeu també, sobre Maristany i l'Editorial Cervantes, Anacleto Ferrer, *op. cit.*, pp. 12-29, i Thomas Harrington, *op. cit.*

<sup>3</sup> Una o dues per a Dante, Petrarca, Boiardo, Lorenzo il Magnifico, Ariosto, Tassoni i D'Annunzio.

<sup>4</sup> Montserrat Corretger, *Alfons Maseras, divulgador de Joan Alcover*, dins *Miscel·lània Joan Fuster*, VIII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 305-310.

<sup>5</sup> Cf. *supra*, p. 289.

<sup>6</sup> Agustí Esclasans, *La meua vida 1920-1945*, Barcelona, Editorial Selecta, 1957, pp. 86-91.

Boselli i «carta abierta de Guido Mazzoni». Aquell mateix any els diversos volums de la col·lecció són agrupats en un llibre de més de sis-cents pàgines sota el títol *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, ara ja fent constar com a ciutat d'edició Barcelona. De la segona col·lecció Maristany en fou el director i traductor parcial, car en aquest cas integrava cada volum un recull de versions —ja publicades o fetes expressament per a l'ocasió— obra de diverses plomes. La majoria dels volums eren dedicats a poetes estrangers, un dels quals va ser Carducci.

Pel que fa als criteris del traductor-antòleg, Gallego Roca subratlla, d'una banda, la clara intenció divulgativa de les col·leccions, adreçades no pas als intel·lectuals, sinó al públic lector de poesia en general, i, de l'altra, un gust epigonal lligat a l'ala decadentista del modernisme i del simbolisme, marcat per un aire sentimental i intimista que combinava la *saudade* amb la *Sehnsucht* i per un catolicisme malenconiós i ruralista que girava els ulls cap a un Francis Jammes i no parava esment —per exemple— en un Apollinaire. L'operació de Maristany no tendia a innovar, a eixamplar horitzons o a efectuar una selecció rigorosa, sinó a confirmar i a difondre un cànon universal, heretat en cada cas de la cultura de pertença. Mentre determinades revistes s'interessaven pel simbolisme mallarmeà i obrien la porta a les noves veus de les avantguardes, aquestes antologies feien perviure uns models establerts a la primeria del segle, justament l'època en què havia estat entronitzada la tríada Carducci-D'Annunzio-Pascoli.<sup>1</sup> Aquestes consideracions del crític que més ha aprofundit en la recepció de poesia estrangera a Espanya en el primer terç del nou-cents expliquen, en definitiva, per què les aportacions quantitativament més rellevants de traduccions carduccianes (les *Nuevas Rimas y Odas Bárbaras* de F. Granada y C<sup>a</sup> Editores, 1915, i el *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920) van arribar en uns anys en què Carducci ja no era un autor de moda i tenia una bona colla de detractors. El pas de la moda a la canonització no va ser el producte, en el seu cas, d'una unanimitat de consens, però al costat dels intel·lectuals *à la page* n'hi havia d'altres que, menys permeables a la forta vocació progressiva que sovint presideix també les nostres perspectives crítiques, estaven ben disposats a donar-li aquell estatus, i sovint aquests altres intel·lectuals gaudien, o circumstancialment van gaudir, d'una situació especialment privilegiada per a intervenir en el mercat cultural.

Anem, però, als textos. Ja hem dit que a l'antologia del 1914, *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*, s'hi llegien *Viñeta*, *Madrugada* i *Virgilio*. A *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana* n'hi ha cinc del poeta de Valdicastello, que ocupen exactament les posicions de la seixanta-setena a la setenta-unena.<sup>2</sup> Maristany només recupera *Virgilio* de l'antologia anterior, al qual afegeix ara *A José Garibaldi*, *En la estación*, *El buey* i *En el monte Mario*. *El buey* i *Virgilio* pertanyen a *Rime nuove*; les altres tres composicions a les *Odi barbare*. La tria del 1914, basada exclusivament en *Rime nuove*, havia estat poc representativa: un madrigal petrarquesc (*Vignetta*), un *rispetto* renaixentista (*Mattinata*) i un sonet nocturn (*Virgilio*) no il·lustraven cap dels trets que havien fet pujar i mantenien més o menys dempeus el mite del *vate*. No és estrany, doncs, que per a l'antologia italiana Maristany tan sols conservés —convenientment corregit— el sonet nocturn, que s'havia fet força conegut, i que l'acompanyés amb un sonet encara més famós del mateix recull i amb tres 'odes bàrbares' de ben llarg respir. Gaire més representativa, però, la tria no ho acaba essent: cal convenir amb Gallego Roca<sup>3</sup> que s'hi deixen veure clarament els gustos personals del traductor, el qual es decanta per un sol text patriòtic (*A José Garibaldi*), per dues odes del Carducci més saturní (*En la estación* i *En el monte Mario*) i per dos tasts de les *Rime nuove* de signe virgilià.

La parcialitat de la mostra va ser indirectament observada per Carlo Boselli, el vell amic de Víctor Oliva<sup>4</sup> que retrobem aquí signant, a Madrid al desembre del 1919, el llarg *Prólogo* de *Las*

<sup>1</sup> Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, pp. 191-192.

<sup>2</sup> *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, citat, pp. 139-144.

<sup>3</sup> «Pero son otras las dos notas que más han de atraer a Maristany de Carducci, distintas en absoluto, a mi entender, de las que gustaban a Unamuno: la lasitud decadente y el franciscanismo. La primera está presente en el poema *En la estación* [...] El franciscanismo lo aporta un soneto dedicado a *El buey*» (Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, p. 112).

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 217-220.



*cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, després també incorporat al *Florilegio*: «Carducci y D'Annunzio le interesan de un modo profundo, sólo en las poesías en que dan muestra patente de su sensibilidad peculiar.» Boselli, que inclou *A José Garibaldi* i *En la estación* en una llista de «las versiones más galanamente hechas» del volum, erigeix Carducci, Pascoli i D'Annunzio en la «tríade gloriosa de la poesía italiana contemporánea», i a Carducci li fa justícia subratllant-ne, precisament, la varietat de registres. No acaba d'aprofitar, però, el poc espai que li pot dedicar dins el seu repàs general de la història literària italiana, i els termes «tempestuosa», «enérgico», «historia», «romanidad», són massa genèrics per a omplir els buits que deixa la tria de Maristany. Paradoxalment, Boselli, que es plany del minso coneixement que de la literatura italiana es té a Espanya —però també a França i fora d'Itàlia en general— i posa Carducci i Pascoli entre els noms que gaudeixen de poca difusió comparats amb un De Amicis o amb un D'Annunzio, dóna per sabudes una sèrie d'informacions generals sobre el poeta de Valdicastello sense les quals les seves quatre pinzellades s'arrisquen a difuminar-se en la indefinició. En la mateixa línia, força una mica massa el sentit d'equilibri que vol transmetre, remarcant una «sencillez» i una «conciencia [...] popular» no inexistents, però obviabls. Cau en l'altre extrem, en definitiva, d'aquells qui practicaven un reduccionisme excessiu:

Nadie disputa a Carducci la supremacía como poeta lírico. Es un genio formidable, que encarna una entera generación, la más viva y tempestuosa del siglo. Poeta de sentimiento exquisito, siempre animado y vivo, sus cuerdas van del tono más enérgico al más gentil, sea que expresen fuertes ideas patrióticas, o representen figuras o expresiones de la historia, o canten la inmortal Naturaleza, o vibren de eterno amor. En general, una gran franqueza, mezclada a una noble sencillez de líneas, brotada de la conciencia clásica y popular, forma el nervio y la característica de sus poesías y prosas. Con sus *Odi barbáre* inauguró una nueva forma métrica, que fue muy discutida, y tuvo una infinidad de imitadores. Fue también excelente prosista y crítico insigne. [...] En la tríade gloriosa, Carducci representa la romanidad, el ardor por la libertad, y se inspira en Horacio; D'Annunzio representa la estatua, la carnalidad, el heroísmo griego, y Pascoli es un gran comentador espiritual de la vida antigua; ofrece menos que los demás el vicio de la cultura; con todo y ser gran humanista, es mucho más humano...<sup>1</sup>

Comencem, però, el comentari de les versions carduccianes de Maristany per la primera antologia, les *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas*. A *Viñeta*,<sup>2</sup> per mètrica i ritme tan pulcra com la versió catalana de Carner,<sup>3</sup> el traductor introdueix, als versos 3 i 8, unes metàfores poc escaients (sobretot la del vers 3) a un text no gens retòric, d'una senzillesa nua. La supressió del sintagma «a la memoria in cima», al segon vers, li ha permès de pujar-hi el «colle» i l'ha obligat a introduir, al tercer, material addicional: fa un hendecasil·lab tan sàfic com el del text italià, però en el qual el 'jo', en comptes de dir que 'la va veure al verd turó', diu que 'va beure la verdor del turó a la seva faç divina'. Com a mínim, circumloqui, metàfora i sinestèsia, sense comptar que la frase ja no és, com en Carducci, una tercera copulativa que se suma mitjançant polisíndeton a les del primer vers, sinó una subordinada relativa de «colina». D'altra banda, l'ambigüitat del possessiu, als versos primer i tercer, pot fer difícil que el lector entengui, abans de la darrera estrofa, que s'està parlant de la dona estimada, i permet d'interpretar, si més no de moment, que l'«hábito gentil» i la «faz divina» pertanyen a una primavera personificada. Una primera estrofa, en definitiva, si no anticarducciana, poc fidel a la primera estrofa de *Vignetta*. Hi guanya protagonisme el tema cromàtic, però tractat amb un lèxic més abstracte («verdor», «divina»), mentre que a la metàfora del vers 8 el terme abstracte («alegría») és incorporat en detriment de tot el cromatisme (cauen «tenera», «bionda» i «bianca») i projecta l'abstracció sobre «vestida» («vesta»). Tornant al vers tercer, remarquem que el verb «bebí» implica un grau de possessió i d'assimilació superior a «vidí». En la mateixa direcció el canvi de preposició del vers quart: el nou abril ja no brilla a l'aire i a l'aigua, sinó d'aire i d'aigua, és a dir que l'aire i l'aigua formen part de l'abril, no són exteriors a ell. Són

<sup>1</sup> *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, citat, pp. 61-62 i 69-70.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 278.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 331-332.

tots indicis d'una dificultat del traductor per a mantenir-se a la superfície de les coses, per a donar-se a les coses «sin orgullo de conquista», com demanava Riba a tot bon classicista.<sup>1</sup>

*Mattinata* imita no tant el conreu pròpiament popular del *rispetto* com el que se'n feia a les corts del Renaixement, amb una al·legoria també típicament renaixentista sobre el tema de la primavera, les flors i la invitació a l'amor. Tots tres traductors castellans fan, com Carducci, estrofes d'hendecasil·labs, Maristany i Giner de los Ríos estrofes rimades (aprofitant més de la meitat de les paraules en rima italianes), Lázaro Ros sense rimar.<sup>2</sup> Maristany actua —és, com veurem, la seva estratègia habitual— amb fidelitat a la lletra del text excepte allà on la mètrica li ho impedeix, fonamentalment —doncs— als finals de vers. És en aquesta posició on trobarem les variacions, dictades en general per la prudència, una prudència que porta en aquest poema a resultats molt irregulars, de vegades molt reeixits, de vegades molt empobridors. Paradigmàtics els versos 21-22, on l'excel·lent vers 22 s'aconsegueix a costa de reutilitzar, al 21, un element literal del vers 13 («nidi»). En altres ocasions, quan aplica la tècnica de la reutilització, el traductor té cura de no repetir, és a dir, de no utilitzar el mot allí on l'utilitza l'original: l'adjectiu «pia» del vers 23 és suprimit i va a parar a «el canto de piedad» («il sospir») del vers 15, amb una pàtina religiosa que no tenia el «pia» de Carducci i que ens avisa dels perills que impliquen aquests desplaçaments. D'alguna manera, Maristany va voler normalitzar l'ús del terme adscrivint-lo al vers en el qual, per tal com ell n'entenia el significat, era més versemblant que intervingués: el vers dedicat a les tombes.

Molt encertat l'«arrebol» del tercer vers, que, inspirat en el «sol» del primer, no té res a veure amb «desir» però encaixa perfectament en la semàntica del text. Obvis i tautològics, en canvi, «pobre» per a «antico» (19) i el sintagma «de mi parte» (5-6). Pel que fa al segon, la rima que troba Giner de los Ríos entre «homenajes» i «pajes» exemplifica les nombroses alternatives que hom tenia a l'abast. Coincideixen, en canvi, ambdós traductors, en la solució hiperliteral que clou llurs textos respectius: «soñando un bien en que jamás se fía»; «soñando el bien que siempre desconfía». Desconeixien la forma verbal «fía» o bé van aprofitar el fals amic sabedors que volia dir una altra cosa? Independentment de la resposta, la cloenda resulta menys clara i sens dubte molt més feble que el taxatiu vers original. El contrapunt inesperat que trencava amb violència el quadre idíl·lic imitat de la tradició i que, per tant, era la veritable aportació carducciana al *rispetto*, deixa de ser una certesa per a quedar no anul·lat, però sí reduït a un confús element de sospita. Si el poema en si mateix era poc original, encara ho és menys, doncs, en aquestes dues versions.

En contrapartida, Maristany demostra rigor filològic a l'hora de desglossar «concento» en «un mismo acento» (11) i segurament a l'hora de traduir, a l'interior del vers 4, «viole» com clavells. Tant «claveles» com «violetas» tenen tres síl·labes, així que hem de descartar les motivacions mètriques. En algun bon diccionari degué trobar que històricament, en la literatura italiana, el mot «viola» havia designat el clavell. El fet que els diccionaris acostumin a posar com a exemple versos de Lorenzo il Magnifico, a la cort del qual s'havia conreat el *rispetto*, potser va acabar de decantar el traductor cap a aquesta *lectio difficilior*.

A *Virgilio*,<sup>3</sup> el *gentleman* barceloní és, de tots els traductors, el més eficaç i el que més guia el lector en la complexa sintaxi de la frase única que conforma el sonet. Afronta totes les conjuncions i tots els connectors, per a alguns dels quals busca lligams més visibles, ancoratges més fàcils d'aferrar que els de Carducci: el «Mientras» subordinatiu del vers 12, en comptes d'«in tanto», i el «Cual» comparatiu que substitueix el polisíndeton carduccia al començament de la segona i de la tercera estrofes (5, 9). Deixant de banda el debat que aquestes ajudes i correccions acostumen a suscitar entre els traductòlegs, cal admetre que Maristany posseïa un gran sentit de la dicció poètica i que, en mètrica i en discursivitat, ens obsequia sempre amb una fluïdesa impecable. Té una habilitat especial en l'ús del polisíndeton, perquè tant si n'elimina un que fa Carducci (5 i 9), com si el modifica (7-8) o n'incorpora un de collita pròpia, actua invariablement amb bon criteri.

<sup>1</sup> Cf. *supra*, p. 351.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 281-282.

<sup>3</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 270.

Menys competència li podem concedir, en canvi, en l'àmbit dels llatinismes. Tradueix literalment «pia» i «imminente» (1, 3). Tampoc no detecta, el 1914, el significat d'«orba», adjectiu que resol, com Oliva (potser també Giner de los Ríos), en el sentit del català i de l'italià modern: «ciega madre» (9). L'error, però, és esmenat el 1920, qui sap si gràcies a alguna edició anotada: «la antes madre». És la principal variant que resulta de l'acarament de les diverses edicions del seu *Virgilio*. Les altres afecten sobretot la puntuació, que va millorant sensiblement.

Davant les dificultats mètriques, Maristany afegeix al segon vers l'adjectiu «redonda», cosa que l'obliga tot seguit a escurçar els versos tercer i quart: suprimeix «mormora» i redueix els locatius «tra via» i «tra le brevi sponde» a «sobre la onda». Poques altres pèrdues es registren: «lucente» arran de la repetició de «mira» (10) i «grandi» (13). Entre les substitucions dignes d'esment enumerariem: «campi» per «suelo» (1), «bianco lume» per «luz fría» (3), «secreto» per «oculto» (5), «vasto seren» per «espacio azul» (6), «e il tempo oblia» per «se extasia» (8), «divin» per «feliz» (14). En el terreny estrictament sintàctic, els dos subjectes «i monti e il mar» (12) es transformen en subjecte i complement («el monte al mar»), i l'adjectiu «fresca» passa de qualificar «aura» a complementar «arboleda» (13). Cap de totes aquestes modificacions no es desvia d'una manera rellevant del sentit o del to de l'original, de manera que, malgrat el gruixut defecte estilístic que llegim al vers 10 (la repetició de «mira»), aquest *Virgilio* i el de Caro poden ser considerats els més correctes tot i seguir estratègies diametralment oposades.<sup>1</sup> Aquí, com en Oliva i en Giner de los Ríos, preval la literalitat; ara bé, els allunyaments que exigeix la mètrica són efectuats amb cautela i sense deixar que traspuï la personalitat del traductor. Maristany duu a terme, en definitiva, una tasca molt tècnica: «redonda» és un afegitó poc compromès, «fría» per a «bianco» troba justificació en el «gelo» dels versos anteriors, «feliz» és massa polisèmic però no crea cap contrasentit. Un grau de llibertat moderat amb riscos mínims i intervencions incolores: aquesta seria la màxima, que duu a una versió menys genuïnament castellana que la de Caro, més carducciana i més italiana, i també més alta en el registre, tant en el lèxic com en la sintaxi.

No és estrany, després del que acabem de comentar, que *El buey de Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana* i del *Florilegio*<sup>2</sup> sigui una de les versions del famós sonet més dòcils a la sintaxi, al ritme i a la lletra del text original. És una de les poques —cal destacar— que recull els dos hipèrbatons del darrer tercet, per bé que mitiga un xic la violència del segon. Fernández Granados tan sols reproduïx el primer; Siles, Caro i Giner de los Ríos ni l'un ni l'altre. La tria del bisíl·lab «quietud» (14), compartida amb la versió mexicana, permet de preservar l'adjectiu «divina», la presència del qual impossibiliten els trisíl·labs «silencio» (Giner de los Ríos) i «soledad» (Siles, Caro). Aquesta «quietud», d'altra banda, s'integra més bé que el massa humà «soledad» en la semàntica del discurs.

Si el text trontolla en alguns punts és, també aquí, pels efectes empobridors que comporta la tendència a la solució més immediata i menys creativa. Obligat per la rima a flexionar al femení l'adjectiu «fecundas», Maristany transforma «i campi» en «las tierras», i aquí és sobri i correcte (4). Contextualitza més que bé Fernangrana l'«inundas» (2), però amb aquell gust que ja remarcàvem al vers 3 de *Viñeta* per complicar un formulació molt simple carducciana en una metàfora que combina —filtrant la lliçó dels barrocs— lèxic concret i abstracte. I sona poc natural el «circundas», col·locat directament al lloc de «rispondi» (8), com si el «girar de tu mirada» fos circular. Més endavant, es perd to en el pas de «come un inno lieto / il muggio» a «tu mugido alegra / los campos» (10-11). Però els retrets principals hem d'adreçar-los al tractament dels adjectius: no tant a la supressió de «grave» (12) i «pazienti» (8), potser inevitable, com a la traducció de «grave secondi» amb «fiel secundas» al vers 6 (per la necessitat d'un monosíl·lab) i d'«austera dolcezza» amb «grata / dulzura» a 12-13, és a dir, en el recurs a formulacions pseudotautològiques allà on Carducci, en canvi, se servia de l'adjectivació per a reforçar la *gravitas* del bou. Es confirmen, finalment, com un obstacle no superat els llatinismes: «pio» es queda en «pío» (1) i «spirto» en «alma» (10).

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 223-224.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, p. 267.

De la fama de la composició en va quedar constància al *Prefacio* general que va escriure per al *Florilegio* el catedràtic Adolfo Bonilla y San Martín. No s'adona de la reducció lèxica de la *gravitas*, seduït segurament pel ritme del vers i de la frase, el punt fort de Maristany, aquí i en el conjunt de les seves versions:

Labor no exenta de graves dificultades entrañaba también la versión de los poetas italianos, y Maristany ha sabido salir airoso del empeño. Sirvan de ejemplo la magnífica traducción de *El cinco de Mayo*, de Manzoni, y asimismo las de Carducci. Yo, que tuve el atrevimiento de poner en verso castellano alguna poesía de este último, puedo dar fe de la dificultad y del mérito de la versión de Maristany. Pasa por clásica, v. gr., la traducción que de *Il bove* hizo Lugol en verso francés (más a propósito que el castellano, para expresar la emoción de *pesada y paciente lentitud*, que Carducci procura imprimir en sus estrofas); léase, no obstante, la de Maristany, y se observará que no pierde en la comparación.<sup>1</sup>

De les *Odi barbare* Maristany va triar tres composicions llargues, dues en estrofes alcaiques (*A Giuseppe Garibaldi* i *Alla stazione*) i una en sàfiques (*Su Monte Mario*). No va agafar el camí fàcil de les odes més curtes, doncs, i tampoc no se li pot negar bon gust: al cap i a la fi, *Alla stazione* i *Su Monte Mario* han entrat en el cànon del Carducci més antologat. Mètricament, el poeta bàrbar es va fer famós sobretot per les alcaiques, així que també des d'aquest punt de vista la tria era adequada, per bé que —com veurem— Maristany no es va ajustar del tot al model. En la temàtica sembla que hagi volgut il·lustrar la varietat del llibre tot reconduint-la a les categories universals de la pàtria, l'amor i —a manca de fe— la reflexió filosòfica. Que, respectivament, aquestes temàtiques girassin entorn de Garibaldi, del ferrocarril i de la ciutat de Roma també resultava prou oportú, si es buscava un ventall de retrats i paisatges representatiu del volum. El to i el missatge que emanava del conjunt d'aquests tres textos, en canvi, podia suggerir una idea una mica esbiaixada del pensament carduccià. Un missatge d'enaltiment de glòries passades i d'odi de la modernitat tècnica exigiria matisos però és, al capdavall, acceptable; que aquest missatge tingui la seva dosi de materialisme ateu no planteja, és clar, objeccions, però que es tenyeixi d'una foscor feta de tedi i de caducitat enfoca massa l'objectiu cap a un Carducci molt parcial. *Alla stazione* i *Su Monte Mario* passen massa factura a Foscolo i Leopardi, i, per molt que Carducci entronqui amb aquesta línia de la tradició italiana, la complaença en un infinit desolat no el caracteritza d'una manera definitiva.

Si *A Giuseppe Garibaldi* no acostuma a citar-se entre les alcaiques més reeixides de l'autor, és segurament per l'excessiu recurs a la dièresi (4, 8, 16, 24, 40) i pel fet que no tots tretze enneasíl·labs segueixen l'esquema accentual de rigor: fan excepció els de les estrofes segona (vers 7), sisena (23), novena (35) i tretzena (51), que accentuen la primera i la quarta síl·labes (7, 51) o la primera i la tercera (23, 35). Pel que fa al darrer vers de l'estrofa, presenta sempre accent de quarta i normalment de setena. Més regular és *Alla stazione*, en la qual tots quinze enneasíl·labs fan tònica la cinquena síl·laba i només tres no accentuen la segona (11, 31, 35) i tots quinze decasíl·labs finals presenten accents de terceres (el vers 36 —aquesta seria l'única petita anomalia— és esdrúixol). Maristany fa, tant a *A José Garibaldi* com a *En la estación*, decasíl·labs tots els versos de l'estrofa. Els dos primers són, com en l'original, dobles pentasíl·labs amb final pla al primer hemistiqui i esdrúixol al segon, amb excepcions —final pla— als versos 18, 42, 46, 50 d'*A José Garibaldi* i 13, 17, 18, 22, 25, 41, 42, 45, 50, 54 d'*En la estación*. El tercer i el quart decasíl·labs són gairebé tots plans (només algun esdrúixol, com el vers 27 d'*En la estación*) i registren accents de tercera i de sisena.

És la modalitat d'alcaica de Jeroni Zanné, de la qual en castellà només coneixem un precedent, el poemeta *Amor y Psyquis* inclòs per Adolfo Bonilla y San Martín en el seu recull *Prometeo y Arlequín, Estér y otros poemas*,<sup>2</sup> del mateix any del volum *Poesies* en què llegim *A Roma*, la primera alcaica zanniana (1908),<sup>3</sup> cosa que fa difícil dir si Zanné s'inspirà en Bonilla o a l'inrevés. Pel que fa a Maristany, el llibre de Bonilla també contenia les traduccions de dues odes bàrbares —no alcaiques— que passaran, en una data no gaire posterior al *Florilegio*, al volum

<sup>1</sup> *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, citat, pp. 14-15.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, p. 399.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 237.

*Carducci* de la mateixa Editorial Cervantes, per tant, és probable que el que n'era director literari, quan va traduir *A Giuseppe Garibaldi* i *Alla stazione*, ja conegués les tres estrofes d'*Amor y Psyquis* i, senzillament, les imités. La diferència, respecte a *Carducci*, no es pot dir que es redueixi només a l'addició d'una síl·laba al tercer vers, perquè tant aquest com el quart, a més del mateix sil·labisme, passen a tenir la mateixa estructura rítmica. En l'alcaica no sols de *Carducci* sinó d'*Horaci* i pràcticament de tots els adaptadors, des de *Hölderlin* fins a *Josep Maria Llovera*, es produeix un primer canvi de ritme entre el segon i el tercer vers i un segon canvi de ritme entre el tercer i el quart; en l'alcaica de *Bonilla* i de *Maristany* només té lloc el primer, i encara és menys marcat que en els autors esmentats, on es basa no solament en un nou esquema accentual, sinó també en un escurçament del vers per després al següent tornar-lo a allargar. Molts estudiosos convindrien, en definitiva, que en part, tot i el repte mètric assumit, tanmateix considerable, i tot i l'evident destresa del traductor, es perd l'esperit de l'alcaica. *Maristany* ve no pas dels estudis clàssics, sinó de la tradició espanyola, que rarament en una estrofa ofereix tres tipus de vers diferents; redueix, doncs, la varietat a dos.

L'oda *A José Garibaldi* del director literari de l'editorial Cervantes<sup>1</sup> comparteix alguns dels errors que detectàvem en la de *Giner de los Ríos*.<sup>2</sup> El pretèrit perfet «Surse», al vers 17, és resolt amb un present, cosa que desactiva la referència a *Carlemany* i *Lleó III*; i el plural «anime» del vers 33 és traduït al singular, un singular al costat del qual podem posar la solució «único» (en italià «superbo») del vers 22 per confirmar també aquí una certa dificultat a l'hora d'afrontar la relació entre la massa i el líder tal com és plantejada per *Carducci*. Remarquem, a més, la interpretació de «pensammo» en el sentit actiu de 'projectar' («forjamos», 38), que fa de *Garibaldi* una obra de les divinitats olímpiques, i l'operació de canvi de nombre del vers 44, on, al contrari que al vers 33, un singular és traduït amb un plural, de manera que si en *Carducci* de la pluralitat s'elevava l'u, en *Maristany* l'u irradia pluralitat. No és tant, doncs, una ànima que entre totes les ànimes anònimes destaca i esdevé divina, sinó una ànima divina d'antuvi, independent de les altres, que torna al lloc que li pertoca, entre les altres ànimes escollides i entre els «idealismos sublimes». Si la lectura individualista de *Giner de los Ríos* desvetllava dubtes sobre el seu rerefons ideològic, democràtic o aristocràtic, la de *Maristany*, alhora que menys radical (circumscribible a les estrofes novena, desena i onzena), es decanta més clarament per la segona opció.

La característica més visible d'aquesta traducció, però, és l'interès que fa palès per dos camps semàntics: el de l'elevació i el de la profunditat. El de l'elevació procedeix de l'original, i el que fa el traductor és reforçar-lo: sacrifica «saliano» amb «se encienden» (13), però el verb «correa» dels versos 16 i 26 és traduït amb «flota» i «ensalzábanse», i la referència culta «indigeti» es dilueix en un «que alzan» (36). El de la profunditat és més aviat collita de *Maristany*, perquè com a màxim el podem vincular —en *Carducci*— a l'«abismo» («gorgo») del vers 33: al vers 7 desapareix «in cadenza», complement de «passi», en benefici d'un adjectiu «hondos» per a l'hiperliterar «suspiros», adjectiu que es duplica al vers següent en «hundirse en la», amplificació de la preposició original «nella» a costa de «petti», i que reapareix més endavant al vers 25, on «hondas» tradueix «arcana» (24). D'alguna manera, el traductor ha pres la iniciativa d'establir una contraposició entre la imatge de l'enfonsament i la de l'elevació, totes dues portadores de significats metafòrics evidents. També introdueixen moviment o posicionament «doblado» («ravvolto», 2) i «mármol que cubre» («marmi memori», 52), i modifiquen el que expressava l'original «se posa» («posa», 43) i «cayendo» («diffuso», 51). Aquest darrer és, de tots plegats, el més discutible, i, juntament amb l'hiperliterar «expiras» (46, 47), dóna al poema una cloenda molt equívoca, interpretable com un homenatge a un *Garibaldi* moribund.

No cal dir que les solucions fins aquí enumerades corroboren el gust dels traductors espanyols pel moviment i, en concret, pel moviment vertical. Estilísticament, la repetició tres cops del lexema 'alz-' i del lexema 'hond-' o 'hund-' pot considerar-se empobridora. Que *Maristany* es permeti un «cayendo» al penúltim vers i una llicència poètica com la de repetir 'hond-' als versos 7 i 8 en un joc de paraules exclusivament seu, demostra, però, fins a quin punt considerava adequat

<sup>1</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 312-314.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 378-379.

per al text que traduïa aquest camp semàntic de l'enfonsament i de la caiguda. Com Giner de los Ríos, se sent obligat a remarcar la tristor de la derrota (molt clar «doblado» per a «ravvolto» al segon vers), i en fer-ho posa en marxa una lògica contrapositiva que desenvolupa al marge de les evolucions del text original. Queden anul·lats moviments horitzontals com «correa» i «diffuso» i neix un nou final basat també en un joc de contraposicions, aquest més fúnebre i oximòric: el pit de Garibaldi expira alhora que és plenament actiu, brilla alhora que cau. No és que les dialèctiques contrapositives siguin absents del text carduccià, però, en primer lloc, la principal no és pas «gorgo» contra «altezze», sinó silenci contra veu, cant, himne; en segon lloc, no estableixen relacions oximòriques, i, en tercer lloc, no actuen en la cloenda ni al·ludeixen en cap moment a la mort o a la caiguda del cap, tal com constatem als versos 31-32 («di morte / lunge i silenzi dal tuo capo») i en el mateix «spira» del vers 46, que vol dir que viu, no pas que mor. Aquest final potser acosta Garibaldi als herois, el singular al plural, atenuant el rerefons aristocràtic que entrevèiem més amunt, però l'important és que, juntament amb l'«hondos [...] hundirse» (3-4) i el «mezquino despojo» (7), empelta en l'oda una poètica barroca absolutament aliena a la versió original, encara més marcada si es té en compte que l'any 1880, data de composició del poema, a Garibaldi encara li quedaven un parell d'anys de vida i que fins i tot va ser present als actes de commemoració del tretzè aniversari de la batalla de Mentana, aniversari al qual fa referència l'epígraf.<sup>1</sup>

Maristany administra les supressions i els afegitons amb correcció: «squallidi» (4), «torvo» (45), «di leone» (47), «floridi» (50); «sublimes» (44). Entre els finals esdrúixols observem molts verbs amb pronom enclític (5, 6, 13, 14, 26, 29, 34) i algun adjectiu força allunyat de l'original («frígida» per a «roridi», 10), però ni això ni en general el registre no admeten retrets. Sí l'ortotipografia: només el «tal» del vers 25 ajuda el lector a deduir que les dues estrofes anteriors, sense cometes ni guions, són l'«himno» (16) dels esperits dels soldats morts (i faltaria saber si referirà el «tal» a totes dues estrofes o només a la segona); i els guions limiten tan sols al vers 40 la intervenció de Tit Livi, que al text italià abraça aquest vers i tota l'estrofa següent, estrofa que la traducció transfereix —doncs— a la veu del poeta. Els errors més greus, però, a banda del singular «ánima» que fa pràcticament incompreensible el vers 33, són lexicals: els dos que afecten la cloenda desvirtuant-la completament i el «tonos» que tradueix «strage» al vers 9. No es tracta, en definitiva, d'una de les versions més reeixides de Maristany.

L'anàlisi d'*En la estación*<sup>2</sup> confirma diverses de les línies de tendència de l'oda garibaldina. S'hi torna a insinuar un vel d'aristocratism, concretament a la tercera estrofa. L'adjectiu «tortuosa» (10) segurament traeix un error de comprensió, però les seves connotacions negatives no serien desaprovechades per cap crític d'escola marxista, al qual tampoc no li passaria per alt la traducció de «gente» per «muchedumbre» (11): potser l'estrofa original ens mostra un Carducci-Leopardi poc amable amb la massa, però en la traducció augmenta considerablement la càrrega despectiva. Les altres iniciatives, a les dues estrofes més leopardianes del poema, es concentren als versos 12 i 15-16, amb resultats en tots dos casos correctes, però en algun detall diferenciables. En la intertextualitat es troba una de les grans assignatures pendents de la traducció literària, i tan innegable és la dificultat de reproduir-la com la possibilitat que, en una llengua estrangera, també hi pugui ressonar un clàssic que ha tingut una bona recepció en aquella cultura. El cas és que els versos 11-12 sonen leopardians, i que tant la triple anàfora com la incorporació dels «afanes» hi ajuda. També l'estrofa següent sona leopardiana, però més aviat gràcies a allò que en roman de literal o de quasilinear, perquè les supressions de «pensosa» (13) i «i begli anni» (15) i les incorporacions d'«honda» i «sacros» (16), sense contradir el leopardisme, tanmateix en sacrifiquen una petita dosi. Potser ni en un cas ni en l'altre Maristany no es va plantejar el repte de la intertextualitat i va voler simplement secundar els camps semàntics que tenia al davant amb pseudosinònims: «afanes» en la línia de «dolori», «tormenti», «speme»; «honda» i «sacros» en la línia, simplement, de «begli». Ara bé, tot i l'excel·lent resultat de conjunt, val la pena remarcar que, en el cas d'«afanes» i de «sacros», va ser efectivament servicial a l'autor, i que amb «honda», en canvi, va deixar traspuar més els seus gustos personals. Que les intervencions vulguin ser i semblin que són incolores no és garantia, és clar, que

<sup>1</sup> Manara Valgimigli, *op. cit.*, p. 133.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 326-328.

ho siguin de debò, sobretot quan hi ha reiterativitat, i curiosament la reiterativitat, com a tècnica en si mateixa i per allò que és reiterat, acaba essent, sense voler, la marca de registre de Maristany. No se li escapa a ningú que l'adjectiu «hondo», amb el seu potencial semàntic superlatiu i laudatori i amb les seves dues síl·labes fàcilment reduïbles a una de sola gràcies a l'inici vocàlic, es revela extraordinàriament útil en la traducció mètrica al castellà, i n'és una prova l'ús a discreció que en fa un traductor poc sofert com Hermenegildo Giner de los Ríos. Ja hem vist, però, pel que fa a Maristany, les implicacions que tenen les seves diverses recurrències dins *A José Garibaldi* (7 i 25), i només cal que afegim, en aquest *En la estación*, la substitució de «suona» per «elévase» al vers 27 i de «ravvolta» per «tortuosa» al vers 10 per adonar-nos que, en menor escala, també aquí actua el gust pel moviment i per la contraposició entre les alçàries i les fondàries.<sup>1</sup> Si el classicisme recolza en bona part en l'esfera perceptiva i hedonista que poden transmetre, respectivament, elements com «suona» i «istanti gioiti», les solucions «elévase» i «horas de honda dicha» desplacen l'atenció cap a unes altres esferes inevitablement més místiques, enèsima prova de les reticències dels traductors espanyols a identificar-se plenament amb un sensisme massa terrestre i empíric.

No desmenteix aquesta conclusió, d'una banda, la pèrdua de lèxic sensorial o corporal a favor de lèxic més vague o abstracte: «molle» / «amable» (46), «acuto» / «tímido» (5), «persona» / «linda» (48); ni, de l'altra, el fet que Maristany també comparteixi amb alguns dels seus homòlegs l'ús de la solució oportunista «tras» per a «tra» (versos 3 i 39), certament adoptada —en el seu cas— en contexts que la fan correcta i no gens forçada, cosa que no lleva importància —però— al fet que sigui benvinguda. Només un «tra» dels quatre de l'original és traduït per «entre», el del vers 45, perquè el del vers 49 esdevé «en». En total, doncs, un «entre» contra tres «tras» (el tercer, en realitat el primer, és el del vers 2, literal per a «dietro»). Amando Lázaro Ros, en canvi, immune a les reticències que hem assenyalat, fa quatre «entre», tres de literals (3, 39, 45) i un al vers 36 per a traduir un gerundi, mentre que el del vers 49 també ell el resol amb «en», i només fa servir un «tras», per a traduir el «dietro» del vers 2.

El primer «tras» no literal de Maristany, el del tercer vers, copia el literal del vers anterior i ens torna a posar, doncs, davant la seva estratègia reiterativa. Un altre exemple és «fuerza», que al vers 28 entra en el sintagma «da con fuerza», per a «grossa scroscia», i al vers 33 tradueix «traino». Aquí es tracta d'un terme que no apareix al poema italià. Quan l'element reiterat sí que en forma part, la podem considerar igualment, o encara més, una tàctica fàcil, o bé, fent-ne una lectura positiva, podem aplaudir que Maristany insereixi un implant carduccià per tal de no intervenir ell. En la primera hipòtesi, el resultat s'haurà de jutjar empobridor; en la segona, hem de concloure que el traductor intervé igualment, ja que la reiteració atorga a aquell mot una rellevància que Carducci no li donava i crea interrelacions intratextuals inexistents al text de partença. Al vers 51 Maristany tradueix literalment «ebro» per «ebrio», i després al 59 resol «adagiarmi» amb «embriagarme». El verb «rodear» és utilitzat tant per a traduir «n'è intorno» (8) com «ricingean» (48), i «caída» amb funció adjectival per a traduir «inclinata» (39) i com a substantiu per a traduir «caduta» (53). El substantiu «aire» tradueix «atto» al vers 40 i «aere» al vers 41. El mot «ombra» és emprat dues vegades a l'oda italiana, als versos 19 i 58; Maristany el suprimeix del vers 58, el conserva literalment al 19 i n'afegeix dues recurrències molt a prop, corresponents al «buio» del vers 31 i a la «tènebra» del 36.

Cada cas mereix un comentari i un judici diferenciat. Els de «sombra» i «embriagarme» provoquen, certament, el doble efecte d'empobriment estilístic (sobretot «sombra» a final de vers a 31 i 36) i d'excessiu èmfasi en una imatge determinada, però sense sortir de la coherència iconogràfica i discursiva del poema. Més perjudicials són els altres, que estableixen entre si relacions contradictòries en un text d'una arquitectura precisa, bastida —com és habitual en Carducci— segons un joc d'antítesis calculat al mil·límetre. És ben clara la contraposició entre, d'una banda, les estrofes desena, onzena i dotzena, evocació de la bellesa i la joia primaverals, i, de l'altra, la resta del poema, ambientat en un entorn tardorenc i fosc. Maristany, però, introdueix algunes de les reiteracions en aquelles tres estrofes, de manera que produeixen un efecte

---

<sup>1</sup> Maristany no va entendre «ravvolto» ni aquí ni al vers 2 d'*A José Garibaldi*, i en ambdós casos va optar per un verb que dibuixa una curvatura.

contraproduent respecte a l'altra recurrència del terme. Al vers 8 un fantasma embolcalla el tren; al vers 48 els somnis del jo embolcallen la dona estimada. Al vers 53 veiem la caiguda de les fulles; al vers 39 veiem caigut el front de la dona estimada, cosa que fa pensar més aviat en una actitud trista o malenconiosa, connotació poc adient al context i absent (o gairebé) de l'adjectiu «inclinata» italià. Podria ser que el mateix Maristany no s'hagués adonat d'aquestes coincidències: les dels versos 8 i 48 són força lluny l'una de l'altra, i potser l'adjectiu «inclinata» el va interpretar en el marc del present tardorenc, com si el flashback es posés en marxa després de la desena estrofa. Va confirmant-se, tanmateix, si no un gust, una tolerància envers un tipus d'antítesi o de contrapunt més proper a l'equivoc i a la paradoxa, fins i tot a la capciositat, que no pas a l'ordre plenament discernitiu carduccià. Encara més enllà, fins al joc de paraules conceptista, arribaria l'«aire» dels versos 40 i 41, o la paronomàsia del ja citat «horas / de honda» (15-16). No deixa de ser curiós que Maristany no reculli les anàfores carduccianes, merament emfàtiques, dels versos 57-59 i que desenvolupi pel seu compte tota la cadena de repeticions que hem descrit fins aquí i que es decanten cap a les tendències més anticlàssiques del Barroc.

Ens ajuda a reblar el clau un dels errors de comprensió, o més aviat la solució a què dona lloc. El pronom de tercera persona «rodéale» per a «n'è intorno», que vol dir 'intorno a noi' (8), i la interpretació de «sbarra» no com 'obre' sinó com «cierra» (31), potser tenen menys interès, però el «vencióme» per a «mi arrisero» (42), verb que Maristany devia confondre amb 'mi arresero', traïx justament —llevat que es tractés d'una errata tipogràfica de l'edició italiana utilitzada— la tendència a introduir contrapunts dissonants dins un context que en Carducci, en canvi, presenta una uniformitat impecable. El verb 'arridere', no cal dir-ho, és perfectament funcional a la placidesa hedonista evocada, com també ho és el «ricingean», literalment 'cenyien'; els substituïts «vencióme» i «rodearon» entelen, amb un vel molt prim però innegable d'agressivitat, allò que en italià és ben afable i inofensiu. Fora de l'àmbit dels errors de comprensió, però en el terreny d'una certa negligència en la recerca del mot esdrúixol que ha de cloure el vers, aporta una altra dissonància l'adjectiu «tímido» que tradueix «acuto» al vers cinquè. D'altres iniciatives, certament, s'adaptin molt bé a la direcció semàntica i connotativa del context en què s'insereixen, com l'afegitó de la imatge «Cual capa» (6), la substitució d'«al chiudere» per l'adjectiu «rudo» (25) o del verb «torno» per «vago» (50), però potser no és casual que totes tres es trobin a la part saturnina del text, i que els desencerts es concentrin majoritàriament a les estrofes estiuenques. És més aviat l'hedonisme el que no pot ser plàcidament inequívoc; en canvi, el monstre de Maristany, que quan tanca els ulls al vers 31 esdevé una força cega, és fins i tot més schopenhauerià que el de Carducci.

Si fins aquí ens hem concentrat en les intervencions en què el traductor es permet més llibertats, seria injust no reconèixer que, com de consuetud, són molt més nombroses les que, menys lliurement, responen a la prudència d'aquell qui sap què pot treure i què pot afegir sense provocar perjudicis o desviacions rellevants. Hem comentat més amunt l'eliminació de «quest'ombra» (58); valgui ara, com a prova de la voluntat d'invisibilitat del traductor, el llistat de la resta de supressions: «là» (2), «e a che» (9), «foschi» (10), «e vengono» (17), «di nero» (18), «fioca» (19), «Già» (29), «crolla» (30), «Va» (33), «bel» (35), «ora» (50), «anch'io» (52), «greve» (54). Els afegitons, a banda dels comentats, es redueixen a: «se halla» (7), «¡ay!» (15), «tan» (24), «Como» (23), «y alegre» (43). Pel que fa al treball sinonímic i metonímic, enumerarem una petita antologia d'equivalències: «accidiosi» / «con indolencia» (2), «stillanti» / «cubiertas» (3), «vaporiera» / «tren» (6), «mattino» / «aurora» (7), «grande» / «magno» (8), «guardia» / «empleado» (14), «nero» / «fosco» (17), «rendono» / «forman» (21), «doloroso» / «doliente» (24), «immane» / «terrible» (31), «orribile» / «horrisona» (33), «bianca faccia» / «rostro de nácar» (35), «stellanti» / «bellos» (38), «crin» / «pelo» (45), «castanei» / «bruno» (45), «molle guancia» / «amable cara» (46), «sogni» / «ensueños» (47), «gelida» / «frígida» (53-54), «Meglio» / «cuán grata le es» (58). Remarcable l'equilibri entre el nombre de baixades i el nombre de pujades de registre, que fa palesa la preocupació de Maristany per aquesta qüestió, una preocupació que també traspuen els finals esdrúixols, l'ús del pronom enclític no sols al final (1, 8, 9, 27, 34, 42) sinó també a l'interior del vers (26, 44), altres arcaïsmes sintàctics més puntuals («Do», 9; «cuán», 58) i algunes solucions



lèxiques hiperliterals («fanales», 1; «flébil», 5; «ignotos», 11; «han», 19-20; «flámeos», 30; «cándida», 38).

Poc nombroses i ben mesurades les manipulacions sintàctiques: canvis d'ordre mínims (5, 11-12, 13-14, 17, 19-20, 28, 29, 41, 43, 48, 50, 51, 53-54, 56), algun canvi de nombre (45), incorporació d'alguns possessius (4, 13, 15, 16, 18, 46, 54) a la reduïda nòmina dels que presenta el text italià (29, 34, 47), addició d'un demostratiu (10), i la transformació dels imperfets dels versos 41-48 en perfets. La principal activitat es registra en la sintaxi paratàctica: un cop més, com ja havíem constatat a les versions de *Rime nuove*, Maristany decideix actuar a fons en un dels camps d'operacions més innocuus alhora que més rics de possibilitats estilístiques, i tan aviat afegeix la conjunció copulativa (5, 26, 31, 49, 54) com la suprimeix (12, 20), tan aviat transforma altres estructures sintàctiques en coordinació copulativa (37, 48) com a l'inrevés (16). De la mateixa manera, si per força ha de renunciar a alguna anàfora (estrofa final), n'afegeix d'altres que el poema original no fa (2-3, 11-12). Només gosaríem criticar, en tota aquesta dinàmica, l'aïllament del vers 28 i el fort empobriment del 37. El còmput total és de 19 conjuncions copulatives a la traducció contra 13 a l'original (si hi incloem la «o» del vers 12), però, tot i que la diferència pot semblar excessiva i fruit d'un recurs abusiu a un instrument sintàctic al capdavant fàcil, no es pot dir que la manera com és administrat faci mal a la lectura. En l'àmbit estilístic, mètric i retòric, els seixanta versos d'*En la estación* atenyen un grau d'eficàcia inqüestionable si exceptuem les reiteracions lèxiques, que —no pas per casualitat— són les que més coses ens han dit sobre el traductor. La versió de Lázaro Ros serà més fidel, però no pas superior, poèticament parlant.

A *En el monte Mario*<sup>1</sup> el treball estilístic es concentra sobretot, per imperatius del text original, en les concatenacions i les anàfores. Només es perd la dels versos 22-23, perquè és suprimit un dels dos sintagmes; i si pot ser discutible, als versos 5 i 7, el paral·lelisme —inexistent en l'estrofa original— «en el silencio [...] en el silencio [...]» al mig del vers, poques objeccions mereixen els reforços («Mil») incorporats als versos 28-30. En l'ordre mètric, la tradició de l'estrofa sàfica no plantejava dubtes ni deixava grans marges de maniobra, i, fet i fet, Maristany la hiperrespecta, perquè en Carducci podem localitzar algun hendecasil·lab amb accent de sisena i sense accent de vuitena (2, 7, 45, 46), en Maristany cap ni un, tots tenen accent de quarta i de vuitena, i molts també —sovint secundari— de sisena. L'única irregularitat —mínima— és el final esdrúixol del vers 24: en revisar el text del *Florilegio* per incloure'l en el volum *Carducci* de la col·lecció d'antologies monogràfiques, Maristany va esmenar l'altre que havia utilitzat, al vers 2, i un hipèrmetre al vers 6. Cal lamentar, només, les rimes o quasirimes involuntàries que fan mal a l'orella en aquestes primeres estrofes.

Pel que fa al registre, el traductor aprofita les avinenteses que se li presenten per a elevar-lo: «griseos» (3), «presto» (19), «esfumarémonos» (26), «lasa» (25 i 43), «restricta» (41), «fuyente» (42), «erectos» (45), «vítreos» (46). Més que no pas adaptar la resta del context o la mètrica al cultisme, fa ús del cultisme quan aquest l'ajuda a resoldre el context o la mètrica, o quan implica una variació mínima i sense conseqüències («griseos» en comptes de 'grises'). Per bé que a primera vista no ho sembli, potser la tria de 'fenecer' per al 'morire' italià, terme clau del poema (12, 20, 21, 21, 25), respon al mateix ús un xic oportunista, atès que el primer cop que apareix, al vers 12, «feneceremos» tot sol resol un pentasil·lab en el qual de cap manera, encara que s'hagués fet servir un verb més curt, no hi podia cabre l'adverbi 'mañana'. Això no treu, però, que la llargada del nou verb no plantegés una sèrie d'inconvenients, com s'observa en l'alternança amb 'morir' als versos 20 i 21, ni que el traductor pogués sentir-se especialment atret aquí per la força i la dignitat del cultisme, molt evidents als versos 12 i 25. La síl·laba de més que té respecte a 'morir' li dona més presència i, aïllant-lo, li atorga un valor més absolut. En Carducci l'anàfora és «[...] diman morremo [...] Diman morremo [...] Morremo [...]»; en Maristany és simplement «[...] feneceremos [...] Feneceremos [...] Feneceremos». Si en altres punts del text —com tot seguit veurem— el desencert del traductor consisteix a explicitar l'adverbi de temps («dentro de poco», 23, o «por siempre», 48), la separació mètrica de «mañana» al vers 11 i la seva supressió al vers 21 només ens fa lamentar

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 335-336.

que no caigués també «ayer», en aquest mateix vers, a favor de ‘Feneceremos como fenecieron’. Al costat d’aquestes solucions, empal·lideix el sempre més correcte Lázaro Ros amb el seu «Pronto moriremos; / ¡reíd, hermosas!» (11-12).

Si *Alla stazione* decantava la balança del «bello e orribile / mostro» que cloïa *A Satana* (169-170) cap al costat «orribile» del nou mitjà de transport i l’amarava d’idealisme negatiu i de tedi leopardià, en aquesta composició és el tema del *memento mori* el que assumeix els tons més foscos de la variada paleta de colors de les odes carduccianes. Tanmateix, no som, ni de lluny, davant les variacions decadentistes que del tema en qüestió feien cap a la mateixa època els postromàntics (Tarchetti, Baudelaire). En comptes d’explorar la via escatològica, Carducci es deixa transportar per la serenitat del paisatge romà cap a una temàtica i una imatgeria renaixentistes: l’acte d’humilitat s’articula entorn de la fugacitat i el *carpe diem*, entorn dels símbols del vi, el llorer i la rosa. Tot seguit, la filiació leopardiana es fa predominant mitjançant la insistència en la condició moridora de l’ésser humà i en la seva projecció còsmica, que acaba amb l’anunci d’una apocalipsi de caràcter meteorològic: una nova glaciació. Un text ideal, amb la seva càrrega de *cafard*, per a posar a prova la virilitat de la ploma de Carducci i dels seus traductors. Si un dels objectius principals del poeta és, fidel als seus precedents, no abandonar-se al plany i a la commiseració, Maristany no aconsegueix esquivar del tot la influència de la seva poètica pròpia, d’un romanticisme adolorit i patètic. L’*incipit* de Carducci, amb «solenni» (1), «cheto» (2) i «silenzio» (5), recupera la *pietas*, la gravetat i la serenitat d’*Il bove*. Maristany, al segon vers, tradueix «luminoso cheto aere» amb «aire limpio», renunciant a l’adjectiu «cheto», que només en part serà compensat per «dulce» al vers 7 i que aquí deixa un buit resolt mitjançant l’afegiment d’un adjectiu «tristes» als «cipreses». Més endavant, el sempre difícil verb «fremere» (29) esdevé «gemirán», i els «richiami» (42), amb una desvirtuació semàntica flagrant, es transformen en «quejas». Maristany no tradueix amb el mateix terme el «luminoso» del vers 2 i el del vers 9 («limpio» i «clara», respectivament); en canvi, fa servir «lasa» tant per a «faticosa» (25) com per a «estenuata» (43). La partida entre autor i traductor es juga sobretot, precisament, en el terreny adjectival. Es perden l’adjectiu «almo» (vital, que dona vida) que complementava el «sole» al vers 26 i l’«allegra» que complementava «coppa» al 18, aquest segon en benefici d’un «pura» que s’afegeix a l’altre adjectiu que «fior» ja duïa a la versió original: «la süave y pura / flor de la rosa». A la mateixa estrofa, el pronom de primera persona és desplaçat del vers 17, on emfatitza la voluntat, al vers 20, on assumeix un rol passiu, al costat d’un verb, «besa» (en el text italià «consola»), suggeridor del motiu popular del bes de la mort o del bes enverinat. El desplaçament és afavorit per la mala comprensió de la sintaxi i del terme «verno», que presenta dos sentits en la lexicografia italiana, hivern i primavera, el segon dels quals —tot i que ha estat sempre molt menys habitual, cosa que els diccionaris no s’estan d’assenyalar— ha propiciat sovint confusions entre els traductors. Maristany troba la manera de fer quadrar aquest sentit tot llegint el «que» com una conjunció causal i atorgant la funció de subjecte a la mateixa primavera, una primavera fugaç que consola i es mor, no pas —com s’hauria d’entendre— llegint el «que» com un pronom relatiu amb funció de subjecte: la rosa que és fugaç, que consola l’hivern i que es mor. En la nova sintaxi la flor no actua sobre l’hivern; és la primavera la que actua sobre nosaltres. Remarquem també que, dels set imperatius de les estrofes tercera, quarta i cinquena («mescete», «mescete», «rifranga», «sorridet», «lascia», «splenda», «venga»), dos («rifranga» i «splenda») són conjugats a l’indicatiu («se espeja», 10; «destella», 16).

El seguit d’intervencions que acabem de ressenyar ens porten, doncs, a concloure que, si Carducci explicita l’alegria, el consol i la vitalitat alhora que calla el plany i la tristesa, Maristany fa el contrari; que si Carducci emfatitza la lluminositat, Maristany la lassitud i, si de cas, en el cantó positiu, la limpidesa, la claredat, la puresa; i, en tercer lloc, que el traductor rebaixa lleugerament la quota de voluntat que l’autor, en resposta al destí desolador i universal, imprimeix al *carpe diem*. Només l’afegit a «lucharán» de l’adjectiu «briosas», al vers 30, i potser el verb «acceptaréis» del vers 34 contradiuen puntualment aquestes estratègies lèxiques. Més aviat les confirma, en canvi, la solució «del recuerdo libres / dentro de poco» (22-23), on són obviats els «affetti» i es fa una lectura de «via» que en reforça l’ambigüitat i en potencia una interpretació en clau d’alleujament. Es tractaria d’un acostament hiperleopardià a l’odi a la vida d’*A se stesso*, a un desig de mort i a una

idea de la vida com a dolor poc fonamentats en l'original carduccià, al qual, si de cas, arriba el to de despit d'aquell poema, però no els principis que l'informen. Es tractaria, també, d'una nova prova de la bona predisposició de Maristany envers l'equívoc i el doble sentit. Lázaro Ros, poc amant de paradoxes, farà d'aquest vers una lectura molt més unívoca: «lejos / de afectos y recuerdos». Tant aquí com al vers final, d'altra banda, el barceloní accentua massa la nota patètica amb un complement adverbial de temps: «dentro de poco» i «por siempre».

L'altre camp semàntic en què intervé el traductor és el de la grandesa. Es perden, només als versos 6-7, el verb «stendersi» i els adjectius «gigante» i «grande» a favor d'un sintagma nou, «en el silencio dulce»; i al vers 47 «immane», un adjectiu que ja a *En la estación* (31) havia estat llegit com «terrible», es transforma en un «informe» més schopenhauerià, en sintonia amb l'article neutre «lo infinito» (36). La grandesa de l'espectacle visualitzat té valor per si mateixa en la poètica carducciana, detall que Maristany va considerar secundari, a diferència de Lázaro Ros, que en la seva versió només prescindeix de «grande» i tradueix «se extiende», «gigante» i, al vers 47, «immenso».

Les modificacions, però, afecten el conjunt de la distribució de l'espai. *Su Monte Mario* s'obre amb uns xiprers que drets al cim de Monte Mario miren a baix la immensitat de Roma en la qual es destaca la basílica de Sant Pere, mentre la llum del sol es reflecteix en el vi que un grup d'amics s'aboca a les copes; i es clou amb els darrers supervivents de la raça humana que drets enmig d'una muntanya pelada miren la immensitat d'una glacera sobre la qual el sol es pon. Maristany comença no sols respectant «surgir» (8) i eliminant el verb «stendersi» i els adjectius que el qualifiquen (6-7), sinó, ja als dos primers versos, sintetitzant «in vetta [...] stanno» en «se alzan» (1) i canviant la preposició «nel» per «al» (2). Al vers 5, a més a més, «al basso» esdevé «al fondo». Ja no tenim uns xiprers que són dalt i de dalt estant miren avall, sinó uns xiprers que s'alcen amunt i miren cap al fons, «al fondo» i «al frente» (7), perquè un error de lectura fa que el pastor que vigila el ramat no sigui, a la traducció, Sant Pere, sinó els mateixos xiprers. En lloc de la presa de posició en l'espai («stanno», «stendersi»), és potenciat el moviment —és clar— ascendent que en l'original només marca «sorger». I al final, al contrari, és potenciat el moviment descendent que marca «calare» (48): aquest mateix verb és hipertraduït per «hundirte» amb preposició «bajo» ('pondre's sobre', diu el poema italià), i al vers 45 en comptes de «rudereri» apareix l'adjectiu «altas» (ja més enrere, al 35, «disparirete» esdevenia «caeréis»). Aquí sí que tenim algú que de dalt estant mira avall; a l'*incipit*, no. En Carducci començament i final comparteixen la posició de l'observador, dret i en indret elevat, i de l'observat, a baix en una gran estesa. El contrast el marquen la presència o no de vida, és a dir, de vegetació (els xiprers contra «rudereri» i «morti»), de sol i escalfor («luminoso cheto aere» contra «lividi», «occhi vitrei») i de gent (camps i ciutat contra un desert de glaç). Maristany afebleix aquesta sèrie de contrastos en prescindir de «rudereri» i de «lividi», fa explícit un «por siempre» —ja ho hem dit— massa patètic i només associa l'avall a la mort i a la fi del món, mentre la vida —l'*incipit*— és una mena d'aspiració religiosa o idealista, una elevació a la puresa, una visió beatífica a l'horitzó. La contemplació estàtica de la grandesa segons una relació espacial permanent i marcada per uns límits crea o busca en el text carduccià una sensació de seguretat que determina el to de tot el poema: seguretat de la mort, seguretat d'allà on hom és, seguretat d'allò que hom veu... Grandesa coneguda i infinit desconegut redueixen distàncies. En Maristany, això no passa: «lo infinito» no té forma i no té fons, és caiguda en estat pur, avall en sentit negatiu.

### 5.3.2. *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Carducci*

L'Editorial Cervantes, a més d'incorporar al seu fons les *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas* (preu 2 pessetes), de llançar els cinc volums de *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua...* (2,5 pessetes) i d'agrupar aquests cinc volums en el *Florilegio* (8,5), va engegar —ja ho hem dit— la col·lecció d'antologies d'autor únic «Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas». De petit format i poc gruix, només valien 1,5 pessetes (5 pessetes els cent exemplars que s'imprimien en paper de fil i enquadernació de luxe), i la fórmula certament va funcionar: la

col·lecció es va fer famosa arreu. Carducci hi va ser acollit ben aviat, al número XI. L'havien precedit, per aquest ordre: Heine, Leopardi, Shelley, Shakespeare, Victor Hugo, Wordsworth, Pascoaes, Verlaine, Musset i Novalis; el van seguir Dante, Balmont, Horaci, Goethe, i molts d'altres fins a sumar els 63 volums que, segons Gallego Roca, van sortir entre el 1916 y el 1932, amb un tiratge d'entre dos mil i set mil exemplars.<sup>1</sup> Un «7.000», en efecte, llegim a la portada del volum *Carducci*, xifra molt generosa per a l'època.

El que no llegim, ni a la portada ni a cap altre punt del llibre, és la data d'impressió i el nom del curador, que no apareixen tampoc als altres volums de la col·lecció. Sabem del cert que els de Maragall i de Joan Alcover són, respectivament, del 1921 i del 1922,<sup>2</sup> i observem, al catàleg final del volum carduccià, que el *Florilegio* és a la venda i l'antologia maragalliana en preparació (la de Joan Alcover no és esmentada enlloc), així que proposaríem de datar-lo entre el 1920 i el 1921. També les variants, tot i que no es pugui assegurar al cent per cent, semblarien posteriors a la versió dels textos que llegim al *Florilegio*.

Les introduccions, firmades per «Editorial Cervantes», s'han d'atribuir —segons Miguel Gallego Roca—<sup>3</sup> al mateix Maristany o a algun dels seus col·laboradors, entre els quals —recordem-ho— figuraven un Alfons Maseras i un Manuel de Montoliu. Potser ens decantaríem, si més no en aquest cas, per Maristany, d'una banda perquè el pròleg en qüestió valora un dels poemes que ell va traduir, *En la estación*, com l'obra mestra de Carducci; de l'altra, per les reticències que s'hi expressen envers una excessiva preocupació formal.<sup>4</sup> Per a la biografia fou utilitzat, sens dubte, material italià, de manera que no difereix gaire de les que encapçalaven i encapçalen les antologies en llengua original, especialment riques d'anècdotes sobre les batusses polítiques i literàries, sense oblidar la carrera de crític, curador d'edicions i professor, ni, és clar, les dates dels diversos reculls. Entre línies, darrere l'objectivitat general de la narració, observem que s'insisteix amb un vel de displicència en els canvis de posició i en les intemperàncies del biografat: no se li dona obertament la raó en cap de les polèmiques ressenyades, i la desqualificació de *Confessioni e battaglie*, «recopilación de vituperios e iras rabiosas», actua retrospectivament sobre «la furia de los republicanos» davant l'oda a la reina, sobre els «desprecios airados» llançats per Carducci contra «los moderados» i sobre «las ardentísimas opiniones republicanas» del «profesor monárquico», «monárquico» no sabem si en el sentit que abans —com se'ns recordarà en un altre punt— havia cantat la monarquia o bé en el sentit que, pel fet de formar part d'un cos de funcionaris d'un règim monàrquic, la seva actitud resultava contraproduent, si no desobedient o ingrata, envers el govern que li havia concedit la plaça. Es troba ambigüament «lógico», en canvi, que els moderats reaccionessin contra el lleó republicà, i la clemència del ministre no enviant-lo finalment a Nàpols, la pensió vitalícia dels darrers anys o la compra i cessió a Bolonya de la biblioteca del poeta per part de la reina Margarida («la donó graciosamente») deixen la possibilitat d'atribuir a l'Estat una magnanimitat que els posi per damunt de les «iras rabiosas» de l'escriptor. El prologuista no passa per alt, tampoc, que Carducci va desdir-se del seu himne satànic, i fins i tot que de molt jove va curar un recull de «poesías religiosas, morales y patrióticas» de diversos autors. De tot plegat en resulta no el Carducci proverbial, és a dir, republicà i ateu, sinó un personatge la impulsivitat i la irascibilitat del qual el fan contradictori i inconstant.

La presa de distància també afecta el Carducci bàrbar: és a les *Rime nuove* —llegim— que es concentra un nombre més gran de les «más bellas poesías de Josué Carducci», mentre que només «algunas» de les *Odi barbare* atenyen «gran valor artístico», i no és pres en consideració el grau d'originalitat de les novetats mètriques.

Però és als darrers paràgrafs, quan acaba la biografia i es fa un resum de la poètica carducciana, que el punt de vista de la persona que escriu es deixa veure amb més nitidesa. L'antiromanticisme queda matisat per l'enèsim repensament: el mateix Carducci va modificar més endavant el judici tan agressiu que sobre el tema havia expressat de jove; i per la seva escassa

<sup>1</sup> Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, p. 39.

<sup>2</sup> Montserrat Corretger, *Alfons Maseras, divulgador de Joan Alcover*, citat, p. 305.

<sup>3</sup> Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, p. 40.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 181-182.

transcendència: no va aconseguir, tanmateix, de neutralitzar l'abast històric i internacional del moviment. Pel que fa a la mètrica clàssica, es repeteix el factor extrínsec: la influència de Carducci va ser tan espectacular com de poca durada, i molts dels seus seguidors van acabar allunyant-se'n. El factor intrínsec, en canvi, en aquesta ocasió no l'ofereix el mateix poeta, sinó el prologuista, segons el qual la forma massa rigorosa, l'art massa simètric «perjudica la belleza interna de toda poesía». Aclareix tot seguit que això no anul·la, en el cas de Carducci, la personalitat i la sinceritat del poeta, però queda clar que la poètica classicista, associada fonamentalment a artificiositat, representa d'antuvi un handicap per a la bona poesia. Es confirma així el que entrevèiem als paràgrafs anteriors: que tot el pròleg sembla obeir al compromís d'haver d'homenatjar un escriptor amb el qual no es comparteixen els punts de vista, cosa que explica, d'altra banda, que se n'acabin valorant qualitats tan poc definitòries com «la notable precisión de sus descripciones» o l'«ardor, lleno de sinceridad, que late» no sempre, sinó «en sus mejores cantos». A la cloenda gairebé se li escatima l'alabança: «tiene un lugar honroso entre los grandes poetas europeos modernos». L'editorial —interpretem— es va sentir en el deure de fer un volumet carduccia, però no va ser un dels que va fer amb més entusiasme, i la funció encomiàstica i propagandística que havia d'exercir el pròleg —una invitació a llegir els poemes— va ser lleugerament entelada per aquesta circumstància. La primera antologia monogràficament carducciana de qualitat va arribar en un moment en què la influència no «duradera» del poeta ja havia quedat enrere, en què aquells qui l'havien seguit ja l'havien abandonat «unos tras otros», i aquesta inactualitat era declarada i secundada dins el mateix llibre per un prologuista que no manifestava grans adhesions o reivindicacions, sovint massa neutre i de vegades ben reticent.

La introducció ocupa les pàgines 5-10. A la mateixa pàgina 10 una nota fa avinents les fonts a les quals s'ha acudit per tal de confegir l'antologia: *Prometeo y Arlequín* d'Adolfo Bonilla y San Martín, *Antología de poetas líricos italianos* de Juan Luis Estelrich, *Poesías excelsas de los grandes poetas* y *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana* de Fernando Maristany i les traduccions de «la señorita Carmela Eulate Sanjurjo, del Spanish American Atheneum, de Washington, y la Academia Arcadia, de Roma». Maristany —suposant que fos ell el curador— va recuperar, en efecte, totes les seves traduccions carduccianes publicades anteriorment, un total de set, sense afegir-ne cap de nova. Però sobretot va tenir el bon criteri de recórrer a Joan Lluís Estelrich per acollir les quatre versions de les antologies del 1889 i del 1891 (no sols de la primera, que és la que es diu *Antología de poetas líricos italianos*) i per publicar-n'hi ni més ni menys que dotze d'inèdites, cosa que el convertia, de llarg, en el principal traductor del recull. De l'antologia del 1889 també van passar la selecció, a més de les dues aportacions d'Estelrich, *Coloquio con los árboles* de Federico Baráibar, *Fantasia* de Joan Alcover, *Primavera y amor* de Cayetano de Alvear i *En una iglesia gótica* de Francisco de Abárzuza; mentre que van ser desestimades, a més de la imitació *A muchos poetas hueros* de Manuel del Palacio, la *Viñeta* de Bartolomé Sureda i *El buey* de José de Siles, poesies —totes dues— presents en el recull en traducció de Maristany.

No gaire abundosa és l'aportació dels altres dos noms que apareixen a la nota informativa: de Carmela Eulate Sanjurjo, que el 1921 va signar per a l'editorial Cervantes una *Antología de poetas orientales*, només el sonet *En el valle del Arno*, de *Levia Gravia*, i d'Adolfo Bonilla y San Martín, l'autor del pròleg del *Florilegio* del 1920, les dues úniques versions carduccianes que conté el volum *Prometeo y Arlequín: Ruit hora*, oda iàmbica, i *Nevada*, en díctics elegíacs.

Provenen de fonts no especificades a la nota *La leyenda de Teodorico (Rime nuove)* de Teodoro Llorente, i *A la Reina de Italia (Odi barbare)* d'Enrique Díez-Canedo. Si Estelrich i els seus col·laboradors del 1889 representen el carduccianisme pròpiament dit, Llorente i Díez-Canedo componen, amb Maristany, la tríada dels traductors poètics tot terreny que, a mesura que s'anava creant un mercat editorial modern, proposaven antologies sovint generalistes en les quals tastaven tota mena d'èpoques (amb predilecció pels moderns), autors i llengües, cosa que determinava, en un moment o altre, una parada en el llegat del famós professor de Bolonya. Tots tres coincidien, d'altra banda, en l'exercici de la traducció en vers contra l'opció minoritària, per exemple d'un Manuel

Machado, que defensava l'ús de la prosa. Val a dir, però, que Díez-Canedo, el més prestigiós, no tenia gaire bona opinió ni de Maristany ni de Llorente.<sup>1</sup>

En total, doncs, 32 versions obra de deu traductors (enumerats a pàgina 3): la meitat són d'Estelrich, set (gairebé una quarta part) de Maristany, dues de Bonilla y San Martín, una de cadascun dels altres set. Absències: Manuel del Palacio, Jaime Martí Miquel, Miguel Antonio Caro, Hermenegildo Giner de los Ríos, Adalmiro Montero, Jacinto Levitrano, Luis Marco, Francisco Díaz Plaza, Rosendo Vilanova, Juan Francisco Ibarra, Miguel de Unamuno, Eduard Marquina, Fernández Granados, l'anònim traductor de «La República de las Letras»...<sup>2</sup> En general van ser sacrificades les traduccions aparegudes en revistes i periòdics, cosa comprensible des del punt de vista d'una accelerada dinàmica editorial. Suposem que Giner de los Ríos no va ser tingut en compte o bé perquè el nou llibre representava competència directa del de Granada y Compañía o bé perquè els curadors no van aprovar la seva feina. L'absència més rellevant és la d'Unamuno, que, en canvi, va ser contactat per Alfons Maseras el 26 de gener del 1921 perquè participés en el volum de Maragall. Potser Maristany, poc disposat a sacrificar el seu *En el monte Mario* per fer lloc al *Sobre el monte Mario* del professor de Salamanca, ja no va gosar demanar-li la traducció de *Miramar*.

Setze composicions són rimades (de les quals 9 sonets), totes de *Rime nuove* excepte *En el valle del Arno* de *Levia Gravia*, i setze no rimades, totes de les *Odi barbare*: 5 alcaiques (*A José Garibaldi*, *A la reina de Italia*, *Ideal*, *En la estación*, *A la mesa del amigo*), 4 sàfiques (*Preludio*, *Ante las termas de Caracalla*, *En el monte Mario*, *Despedida*), 3 asclepiades (*Fantasia*, *En una iglesia gótica*, *Primo vere*), 3 en dístics elegíacs (*Egle*, *Vere novo*, *Nevicata*), 1 iàmbica (*Ruit hora*). L'ordre en què estan disposades no reflecteix exactament el de les *Poesie* de Carducci, però s'hi aproxima. Primer tenim els poemes rimats i després les odes bàrbares, amb dues excepcions que hem de considerar errors: *Fantasia* i *Primavera y amor*, que no es troben dins el bloc que els correspon. Més aleatori l'ordre dels poemes dins de cada bloc.

Potser hauria estat desitjable que l'antologia s'obris als altres llibres, però no es pot negar que hi són presents, si no totes, gairebé totes les temàtiques i els registres carduccians: primaverals, elegíac, classicista, patriòtic, filípic, llegendari, idíl·lic, madrigalesc, virgilià, leopardià, amorós, ateu, antiromàntic, fúnebre. Si de cas, podem discutir l'espai que és concedit a cadascun d'ells. Dosis escasses —diríem— d'història italiana (Risorgimento) i de poesia política: alguna mostra ben radical, relacionada amb la Revolució Francesa, s'hauria pogut treure de *Giambi ed epodi* o de *Ça ira*, els textos que van seduir el nacionalisme català d'esquerres, aquí totalment ignorats. No és deixat de banda el Carducci que odia o s'enfurisma, però d'una manera genèrica o per altres motius, i s'acaba produint la paradoxa que no fa de contrapunt a l'oda a la reina cap signe inequívoc de republicanisme. El registre filípic, a més a més, ben exemplificat en el component despectiu, no deriva mai cap a la seva variant satírica. De cap manera, però, sense negar la importància relativa i les implicacions ideològiques d'aquestes mancances, no escatimariem al volum *Carducci de Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* el valor de veritable antologia de la poesia carducciana, aconseguit fonamentalment gràcies al protagonisme que Maristany va saber donar a Estelrich, el més històric dels carduccianistes espanyols, que encara tenia fruits nous per oferir, uns fruits que, sense l'avinentesa que va propiciar l'Editorial Cervantes, segurament mai no haurien vist la llum. Era, sens dubte, la persona idònia per a l'ocasió, i va respondre amb escreix a les expectatives.

Més amunt ja hem analitzat les versions de Maristany, d'Estelrich i de l'antologia del 1889.<sup>3</sup> Ens aturarem tot seguit, breument, en els altres traductors. Catedràtic d'història de la filosofia a la Universitat de Madrid, Bonilla y San Martín ha deixat múltiples treballs d'erudició tant en aquest camp com en el cervantisme, en la filologia i en el dret. La poesia i la traducció ocuparen, en la seva activitat, un espai marginal. El recull al qual va recórrer l'Editorial Cervantes, *Prometeo y Arlequín, Estér y otros poemas*, havia estat publicat a Madrid l'any 1908. Llibre poc convincent, amb una

<sup>1</sup> Miguel Gallego Roca, *op. cit.*, p. 87, i Enrique Díez-Canedo, *Traductores españoles de poesía extranjera*, «La Nación», 07/06/1925, després dins Id., *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, pp. 454-455.

<sup>2</sup> Cf. *infra*, pp. 482-486.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, pp. 33-45, 63-75 i 384-395.

varietat de cordes similar a la d'Estelrich (amorosa, filosoficocòsmica, exemplaritzant, humorística), inclou tant poemes dramàtics, *serranillas*, serenates, cançons, *endechas* i pregàries com assaigs de monorims o de mètrica llatinitzant (sobretot hendecasíl·labs i heptasíl·labs blancs o sàfiques), a redós d'un lúdic diletantisme ben il·lustrat pels textos en què l'autor frivolitza sobre el satanisme o sobre la mètrica sense rima.<sup>1</sup> Entre les traduccions que inclou el volum, prevalen les del grec i del llatí (sobretot faules i epigrames) damunt les modernes: les dues de Carducci, amb una aproximació força lliure a la mètrica original, i tot seguit, en hendecasíl·labs blancs, *Monólogo de Fausto* de Goethe i *El infinito* de Leopardi.<sup>2</sup> El gust pels gèneres moralitzants determina en tot el llibre, malgrat les traduccions del grec i del llatí, una presència no gaire abundosa de llenguatge i d'estètica classicista, que ocasionalment sí que s'acosta a Carducci. Vegeu l'*Epitalamio* de Claudià, traduït amb sàfiques i amb nombrosos esdrúixols i cultismes,<sup>3</sup> i la breu secció *Latinas*,<sup>4</sup> cinc poemes originals, entre els quals té un gran interès, a efectes de carduccianisme, no tant els *Dísticos* o els hexàmetres de l'*Égloga* com l'alcaica, l'única de tot el volum, titulada «*Amor y Psyquis*» (*Grupo de Canova*):

Dulce reclina su torso célico  
sobre las formas de Psyquis lánguida,  
y su cuerpo adorable abrazando,  
con dulzura en los ojos la mira.

Ase al efebo con manos trémulas  
Psyquis, que le ama con amor férvido,  
y el fuego que su espíritu abrasa  
con palabras ardientes le muestra.

De ambos el pecho late al unísono;  
los dos se miran con tierno éxtasis;  
¡su actitud el Deseo traduce  
que las venas flamígero enciende!<sup>5</sup>

Són tres estrofes —ja ho hem dit— escrites amb l'esquema que després seguirà Maristany en les seves traduccions:<sup>6</sup> respecte a l'alcaica carducciana, el tercer vers s'allarga una síl·laba i homologa l'estructura rítmica amb el quart: tots dos regularitzen una accentuació fixa de terceres. Fa excepció, però, el vers 7, que té accent de segona. Pel que fa a la configuració de l'aire classicitzant i hiperculte, hi contribueixen tècniques característiques de l'òrbita del carduccianisme: no sols el tema mitològic, els esdrúixols finals i els hipèrbatons, sinó també esdrúixols a l'interior de vers («espíritu», 7; «flamígero», 12), la formulació «Ase el efebo» del vers cinquè i una profusió general d'adjectius. Això no implica, però, que el poeta mantingui la tensió d'una manera reeixida: més que culte, és un poema aparentment culte, ple de trivialitats i de solucions pobres. No hi constatem cap vincle intertextual directe amb Carducci, però convé assenyalar que aquest mateix any 1908 Bonilla va publicar un assaig titulat *El mito de Psyquis* en el qual, a més de recordar les versions artístiques del mite en qüestió, incloses les escultures *Psiche Mangilliana* i *Amore e Psyche* d'Antonio Canova (1793),<sup>7</sup> en resseguia les versions literàries a la poesia espanyola i

<sup>1</sup> Vegeu els poemes *Bondad* i *Nueva métrica*, dins *Prometeo y Arlequín, Estér y otros poemas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1908, pp. 115 i 146-148. Reproduïm, a títol il·lustratiu, els primers versos del segon, escrit en hendecasíl·labs blancs: «Dicen que ya los moldes están rotos, / y alegre voy a ser, porque la rima / siempre a mi juicio fue cruel cadena / que sólo trabas a mi andar opuso. / Ahora por fin al de poeta rango / pronto me elevaré, pues he resuelto / versificar como me dé la gana».

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 138-141.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 104-106.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 171-179.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>6</sup> Cf. *supra*, pp. 388-389.

<sup>7</sup> Barcelona, Imprenta de Henrich y C<sup>a</sup> Editores, 1908, p. 91.

estrangera, i en l'apartat sobre la poesia italiana citava, sense aportar-ne la font, una frase del Carducci crític:

Un soneto del modenés Giuliano Cassiani, la preciosa oda *Amore e Psiche* del conde Ludovico Savioli, de Bolonia, numerosas poesías inspiradas por la *Psiche Mangilliana* de Antonio Canova, varios infames sonetos del abate Francesco Monti, un himno de Cesare Arici (*Poesie*, Firenze, 1874), una delicada elegía de Giacomo Zanella, y algunos versos de P.E. Castegnola (1873) y de Giovanni Prati (1876), son las principales muestras de la influencia del mito en la lírica italiana. Entre todas ellas, es, sin disputa, la más notable, la citada oda de Savioli, de la cual dice Carducci que es «l'única poesía per avventura del secolo XVIII che spiri greca delicatezza».<sup>1</sup>

Que decidís també ell, Bonilla, fer la seva petita aportació a la història literària de Psique i que decidís fer-la en estrofes alcaiques no sembla que es pugui deslligar de les seves lectures carduccianes, de prosa i de poesia. Aquella «grecia delicatezza» que admirava en el poema de Savioli, Carducci també l'havia buscada en la seva pròpia producció, i amb aquesta finalitat —entre d'altres— havia repescat l'alcaica. No és estrany, doncs, que Bonilla l'adoptés a l'hora d'emular els mateixos objectius.

Menys regular va ser el catedràtic de filosofia, mètricament parlant, a l'hora de traduir *Ruit hora* i *Nevicata*.<sup>2</sup> A *Ruit hora*, on Carducci alterna endecasíl·labs i heptasíl·labs, tots esdrúixols, es va permetre, a banda d'alguns finals plans, dos hipèrmetres (11 i 19). En els dístics elegíacs de *Nevicata*, va allargar a plaer els hexàmetres i els pentàmetres de l'original. Carducci acostuma a fer, en aquest cas, 7 + 9 i 7 + 8, amb final agut a tots dos hemistiquis del pentàmetre. Com a màxim, suma una síl·laba al primer hemistiqui (8 + 9, 8 + 8). Bonilla tan aviat fa versos pràcticament idèntics als carduccians (1, 2, 5, 6), com arriba a combinacions de 7 + 10, 7 + 11 o 10 + 10 a l'hexàmetre i de 7 + 9 o 9 + 9 al pentàmetre. La seva *Nevada* és, en aquest aspecte, la traducció més lliure de tota l'antologia de l'Editorial Cervantes, per bé que no es desentén d'una certa voluntat rítmica, amb un gust evident pels hemistiquis simètrics i per una cesura que coincideixi amb pausa sintàctica (3, 8, 10). Prioritària respecte a la mètrica sembla ser, per a ell, la coincidència entre unitat mètrica i unitat sintàctica, perquè també a final de vers evita no ja encavalcaments, sinó que quedin separats sintagmes d'una mateixa frase (1-2, 5-6, 7-8). Es produeix, doncs, una fuga enrere cap a la tradició davant un experimentalisme, en aquest terreny, que ja tenia antecedents força anteriors a Carducci.

L'afany normalitzador també arriba a la gramàtica i al lèxic. Un motiu d'allargament mètric és l'assimilació dels singulars de la segona estrofa («grido», «carro», «canzone ilare») als plurals de la primera. Pel que fa al lèxic, aporten informació trivial el «se oyen» afegit al tercer vers i el sintagma «con las alas» que substitueix «raminghi» al setè. Només que hagués dit 'ni la voz del marchante', Bonilla ja hauria obtingut, al primer hemistiqui del tercer vers, un heptasíl·lab que hauria fet innecessàries les vint síl·labes que acaba tenint aquest hexàmetre.

En el lèxic, però, el fenomen més interessant afecta el moviment descendent: Bonilla omet el «Giù» del darrer vers; en canvi, al primer tradueix «fiocca» com «baja» i al cinquè prescindeix de «di piazza» i de «per l'aère» però insereix un «descienden». En comptes d'anar avall al silenci el 'jo' anirà «silencioso [...] a vuestro lado» (10), solució que —deixant de banda possibles escrúpols que no van actuar al segon hemistiqui— al traductor li devia semblar més apropiada per a interpel·lar els esperits «amici» i «cari». Més que no pas accentuar, com Carducci, la desolació de l'indret (silenci i ombra, situació inferior), el traductor opta per atenuar-la tot reforçant el registre afectiu. Transfereix, així, al més enllà l'horitzontalitat que Carducci, si de cas, col·locava en el món d'aquí quan sentia les campanades gemegar «per l'aère». Com que gemeguen «Da la torre», Bonilla considera lògic dir que «descienden», de la mateixa manera que no dubta a fer explícit el «baja» al primer vers. Certament, «fiocca» pot ser entès com 'cau a flocs' i contraposat al «salgono» del segon vers («surgen» a la traducció); ara bé, aquest moviment de davallada és, si més no, parcialment atenuat per la preposició «pe 'l», que, com el «per» del vers cinquè, ens mostra la neu —les campanades— viatjant per l'aire, més que no pas caient. Bonilla decideix de corregir i de tancar

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 79. La cita prové del capítol II de *La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII*, assaig consultable al volum XV de l'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, citat, p. 155.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 324-325 i 337.



estructures, i ho fa creant una correlació ben evident entre ambdós verbs, «baja» i «descienden», als quals fa regir la mateixa preposició, no pas «per», sinó «da»: «baja [...] del cielo», «De la torre [...] descienden». En Carducci el consol davant l'hivern-mort recolza no sols en el retrobament dels éssers estimats, sinó en l'acceptació del silenci i l'ombra; i l'hivern manté, en la descripció, malgrat la seva negativitat, la dolça serenor del moviment pausat a través de l'espai. Bonilla no copsa aquests matisos i simplifica el text entorn de contraposicions ben netes, reforçant la verticalitat descendent en l'hivern negatiu i positivitzant al màxim els esperits familiars, la relació amb els quals es fa en termes d'horitzontalitat. Al quart díptic, no té inconvenient a negativitzar els vidres, que d'«appannati» esdevenen «turbios», però no admet que els ocells-esperits siguin «raminghi», i verbalitza el «reduci» ('che tornano a me', glossen tots els exegetes)<sup>1</sup> en un «nos allegan» ple de proximitat horitzontal i afectiva. Que no veu gaire fruïció en la lentitud també ho corrobora la forta antítesi que estableix entre el «Lenta» del vers 1 i el «presuroso» del vers 3, «Lenta» i «corrente» en el text italià, un «corrente» interpretable com 'que va de pressa', però també com 'que circula' i prou, és a dir, com 'que va al seu ritme', en aquesta accepció no tan allunyat del «Lenta».

Tampoc la versió de *Ruit hora* no escatima modificacions de l'espacialitat dins una temàtica de mort, menys rellevants estructuralment, però potser per això mateix més complexes. Per començar, al segon vers, la necessitat d'un final esdrúixol fa que «rumor de gli uomini» es transformi en «humano vértigo», una solució tan imaginativa com impecable. Al vers 9 «El sol desciente, y a través los pámpanos» tradueix, amb no menys destresa, «Il sol traguarda basso ne la pergola»: Carducci assenyala la posició del sol, que en Bonilla es transforma en moviment. I als versos 28-29, justament els que tradueixen el «ruit hora» del títol, el moviment «precipita» es modifica en «avanza», no pas per imperatius mètrics, car la traducció literal era perfectament viable: només calia, al vers 28, no fer la dièresi a «Iperion». Potser Bonilla va pensar que la frase de «l'ora» quedava més clara amb el verb 'avanzar', però, suposant que tingués raó, el terme era molt poc adequat per al vers anterior, és a dir, per a Hiperió, el sol. Avançar tant pot tenir, d'altra banda, una connotació positiva com amenaçadora. Gairebé diríem, malgrat el desencert, que el traductor sobrecarrega el mot d'aquella ambigüïtat que no sabia imprimir a determinats punts de *Nevicata*, i que impulsa per iniciativa pròpia, aquí que Carducci marca una caiguda en tota regla, un moviment lent i horitzontal com el que allí no sabia ponderar. Qui sap si el missatge de *carpe diem*, principal variació de *Ruit hora* respecte a *Nevicata*, va propiciar d'alguna manera aquesta suavització del vers crucial del poema. El que és incontestable és que l'horitzontalitat torna a infiltrar-se en un context presidit per éssers estimats: allí eren interpel·lats els «cari» (penúltim vers), aquí Lídia amb les seves «care braccia» (últim vers). Allí el 'jo', enfront de la caiguda vertical de la neu i del so de les campanes, esperava el moment de reposar horitzontalment al costat dels esperits familiars. Aquí el 'jo', davant l'avanç horitzontal del sol i de les hores, reclama l'amor de Lídia. Falta, però, a la versió de *Ruit hora*, la hipercoherència de *Nevada*, perquè més amunt el moviment del sol ha estat descrit en sentit vertical: «El sol desciente». I encara més enrere, l'amor de Lídia ja ha demostrat la seva eficàcia a l'hora d'aïllar el 'jo' d'un tràfec social o ciutadà al qual era traspasada la caiguda violenta que es perd a la frase llatina («humano vértigo»). Per acabar de complicar la qüestió, al darrer vers de l'oda l'exigència d'un esdrúixol fa que «care» es resolgui amb «lánguidas», recuperant un «Langue» del vers 14 que havia estat traduït com «yace» i que no es referia directament a Lídia, sinó a una rosa que duia al cabell. Bonilla interpreta que el temps també passa per a Lídia, lectura perfectament lícita, però en cap moment explicitada al text original, en el qual sembla com si ella mantingués una certa incolumitat.

Resumint: el terme «avanzan», d'alguna manera, atenuaria el «precipita» per allò que l'avanç del sol pot tenir d'oposat —en termes absoluts— a la caiguda de la neu i per allò que l'avanç de les hores significa d'unió amb un ésser estimat que consola alhora que participa de la mateixa condició del 'jo'. Actuarà, en canvi, amb tot el seu potencial amenaçador en tot allò que el fa coincidir amb el «descienden», amb la neu, amb el «vértigo». Més que no entrar en contradicció, ambdós textos ofereixen dues variacions d'una mateixa dinàmica espacial, variacions que

<sup>1</sup> Manara Valgimigli, *op. cit.*, p. 288; Guido Davico Bonino, *op. cit.*, p. 288; Mario Rettori, *op. cit.*, p. 499; Marina Salvini, *op. cit.*, p. 515.

s'enriqueixen mútuament dins la microantologia que configuren tant dins el recull *Prometeo y Arlequín* com dins l'antologia. Si aquesta dinàmica concordava, a *Nevada*, amb un augment de la proximitat afectiva, a *Ruít hora* el corol·lari seria la intensificació de tot el lèxic emocional: «desio» / «ardor» (21), «par che chiedano» / «pide con súplicas» (23), «chiedo» / «imploro» (25, 27), «gioia» / «júbilo» (26). La perspectiva de la mort actua com un revulsiu del desig amorós: el missatge va ser entès i potenciat pel traductor, potser un xic exageradament i tot. Si quedava clar, doncs, que la satisfacció s'havia de buscar no en l'àmbit de la mort sinó en el poc de vida de què disposem, potser llavors no és tan sorprenent que, contra la lletra del text carduccià i contra la mateixa claredat discursiva, s'hi encabís un ingredient d'espacialitat hipercarducciana tan característic com l'avançar en l'aire a través de l'espai, gairebé una marca de registre de l'hedonisme descriptiu i no transcendent del poeta italià.

Que en l'interès de Bonilla y San Martín pel moviment en l'espai hi havia, però, si no un desig de transcendència, almenys una vocació espiritualista, ens ho demostra el record carduccià que li van desvetllar uns versos del poemari *La razón cantada* de José Pons Samper, que ell va prologar:

y la misma igualdad que hay bajo tierra,  
cuando se hunden los hombres en la fosa,  
se ha de ver por encima, mientras vibre  
un latido en el fondo de los pechos  
o un hálito en los pliegues de las almas.

Concretament li van fer venir a la memòria l'estrofa tercera d'*In una chiesa gotica*, que va descontextualitzar totalment per tal d'adaptar-la a la utopia anarquista i llibertària de Samper:

Tal es la visión casi apocalíptica del poeta, visión que muchos persiguen como ideal conscientemente buscado, y que para el autor de *Hemos nacido pronto* tiene todos los caracteres de un hecho natural y, por consiguiente, necesario. Mucho es atreverse a predecir; pero no es poco saber soñar lejanías de justicia y de amor, porque, como escribió otro poeta:

Ne la discordia cosí de gli uomini,  
di fra i barbarici tumulti salgono  
a Dio gli aneliti di solinghe anime  
che in lui si ricongiungono (1).

(1) Carducci: *In una chiesa gótica*.<sup>1</sup>

Aquí Bonilla fa subscriure a Carducci un moviment del qual el poeta italià pren les distàncies: a *In una chiesa gotica*, en efecte, aquesta ascensió dels anhels dels feligresos pels pilars i per les voltes del gòtic és absolutament desacreditada dins l'anticristianisme global de l'oda. Si Carducci admet cap posició superior és la del sol que lluu des de les «vette di Fiesole» (37-39); de cap manera la d'unes voltes fosques, la d'un Déu transcendent en el qual busquen consol les «turbe misere» (31). Tot i que potser va ser el traductor que més va aprofundir en el tractament de l'espai, Bonilla y San Martín sempre ho va fer, doncs, prenent les seves pròpies iniciatives, més que no pas esforçant-se a reproduir els diversos punts de vista del poeta bàrbar, i aquestes iniciatives, malgrat algun vers que pogués anar en la direcció contrària, donaven majoritàriament a l'*hic et nunc* una verticalitat que apuntava cap a allò que hi ha més enllà: la vida és, per a Bonilla, moviment (pujada o baixada) cap a un altre lloc. Les odes que va traduir reflexionaven sobre la mort i li oferien material per a treballar en aquest camp, un material que ell, però, va retocar, reduint lleugerament el grau de valoració que l'*hic et nunc* rebia per si mateix en els textos originals.

Preocupacions molt diferents transmet l'única traducció carducciana de Teodor Llorente (1836-1911), procedent de les *Leyendas de oro. Poesías de los principales autores modernos vertidas en rima castellana*. Aquesta divulgadíssima antologia es va publicar per primer cop cap al

---

<sup>1</sup> *Bibliográfica*, «Ateneo» (Madrid), XIII, gener-juny 1912, p. 63.

1875 o 1876,<sup>1</sup> amb versions de poetes francesos, anglesos i alemanys, fonamentalment romàntics: Schiller, Hugo, Lamartine, Goethe, Uhland, Byron, Longfellow... L'èxit va fer que el llibre s'anés reeditant i engruixint: a la tercera edició,<sup>2</sup> puja el nombre de composicions d'Hugo i de Schiller i la gran novetat és Heine. Més endavant Llorente s'animarà a fer tota una segona sèrie, amb versions de nous poemes dels autors representats a la primera i —llegim al pròleg, signat al setembre del 1908— «muchas otras de poetras posteriores, algunas de los primates de nuestros días, como Sully-Proudhomme, Coppée y Carducci».<sup>3</sup> Carducci i la seva *La leyenda de Teodorico*<sup>4</sup> són, de fet, l'única presència italiana en el volum. Si tenim en compte l'esperit romàntic que presideix les *Leyendas de oro* i el fet que Llorente no acostuma a traduir de l'italià, i si a més a més ens fixem en la data del pròleg citat, conclourem que aquesta traducció no és sinó un tribut escadusser a la fama, en aquells anys en el seu zenit, del poeta italià. Al primer pròleg, el que havia signat l'any 1875, Llorente justificava la tria del gènere llegendari des d'una presa de partit ben explícita a favor del romàntisme i contra el classicisme: es declarava contrari a les conseqüències del Renaixement, que havia apagat el vigor i la passió de la literatura medieval, lligada a les tradicions populars de les nacions modernes, i havia imposat l'art clàssic, amb unes regles i uns codis massa estrets, brillant exteriorment però pobre de profunditat. Per sort —continuava— als països més fidels a la tradició cristiana i cavalleresca havia sorgit, al cap d'uns quants segles, la llavor del Romanticisme, una «explosión violenta del espíritu moderno» que havia donat més pes a la intimitat i al subjectivisme que no a la correcció formal, havia alliberat la imaginació i donat camp per córrer a la llegenda, creació espontània dels pobles.

A la vista d'aquests pressupòsits, el que és estrany, de fet, és que Llorente li fes un lloc a Carducci, i el que no ho és gens és la tria que va fer: només de mirar l'índex els ulls li devien anar a parar a aquesta «legenda» i a aquest «Teodorico» que, en efecte, eren oli en un llum per a les seves intencions. Un redactor d'«El Poble Català», Màrius Aguilar, veia el poeta valencià capaç de traduir *A Satana*, però, sense adonar-se'n, el descrivia no tal com era, sinó tal com ell i els seus companys de diari haurien volgut que fos:

Vull afegir a aquesta virtut una altra glòria: la de que en Llorente, familiar, conservador i acadèmic, és el traductor dels poetes perversos i dels poetes volterians. L'Hugo i Heine, Schiller i Byron, són els seus predilectes, fins a un punt que jo gairebé no recordo cap traducció seva de poetes místics. El bon don Teodor, en col·loqui amb les muses, no hauria potser tingut cap inconvenient a traduir l'*Oda a Satan* d'en Carducci. És clar que les seves traduccions no tenen la intensa fidelitat evocadora de les d'en Maragall, però no és culpa d'en Llorente, sinó de la llengua castellana.<sup>5</sup>

Dels anys 60 ençà els crítics han regatejat al patriarca de les lletres valencianes el llarguíssim prestigi de què havia gaudit en el seu moment, acusant-lo no sols de no haver sortit d'una perenne immobilitat —transmesa a les generacions següents— dins l'estètica del 'barraquisme', sinó també, pel que fa a les traduccions, d'haver desaprofitat una gran ocasió per a modernitzar la poesia valenciana.<sup>6</sup> El programa d'autors traduïts, a les *Leyendas de oro* i en altres volums com *Poetas franceses ilustres del siglo XIX* (1906), és mitjanament engrescador, però no reverteix en benefici de la producció original, primer romàntica i després floral, o es resol en una recepció molt mediatitzada. Llorente fins i tot en la seva darrera etapa deixa clares les seves preferències per noms com Sully-Proudhomme o François Coppée, per poetes clarament menors «de inspiración sana, de sentimientos honrados y patrióticos, de forma correctísima», mentre que, tot i que se sent obligat a traduir-los, a Verlaine i Baudelaire no els estalvia, als paratexts, anatemes del tipus «neurosismo

<sup>1</sup> València, Querol y Domenech, editores, s.d.

<sup>2</sup> València, T. Llorente y C<sup>a</sup>, editores, 1879.

<sup>3</sup> *Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en rima castellana. Segunda serie*, València, Librería De Aguilar, editor, s.d.

<sup>4</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 285-288.

<sup>5</sup> «El Poble Català», 14/11/1909.

<sup>6</sup> Ricard Blasco, *Les traduccions de Llorente: ocasions perdudes*, dins Id., *Estudis sobre la literatura del País Valencià (1859-1936)*, Edicions de l'Ajuntament d'Alcúdia, 1984, pp. 49-53, i Vicent Salvador, *Revisió crítica de Teodor Llorente*, dins DD.AA., *Estudis de literatura catalana al País Valencià*, Ajuntament de Benidorm / Universitat d'Alacant, edició a cura de Rafael Alemany, 1987, pp. 99-109.

flojo y enfermizo» o «ensueño siniestro de un alucinado»; i en la tria té cura de decantar-se per composicions «de las que no pueden censurarse por su desconsolador pesimismo o por sus tétricas lobregueces».<sup>1</sup>

*La leyenda de Teodorico* no cal dir que poc podia aportar de modernitzador: pertanyia a un dels registres més minoritaris dins la producció carducciana, pràcticament limitat al llibre VI de *Rime nuove*, i de cap manera distintiu del Carducci més característic, el que d'una manera més o menys profunda havia volgut renovar patrons poètics, en bona part en clau antillegendària. Llorente, de fet, va reforçar les marques de gènere del poema amb una decisió crucial: transformar la balada romàntica, és a dir, les octaves d'octosíl·labs amb un esquema de rimes consonants *ababcdcd*, en un romanç, mantenint —doncs— la mesura del vers, però no la disposició de les rimes. Ara llegim una tirada seguida de versos,<sup>2</sup> blancs els senars, rimats els parells, tots amb la mateixa assonància, 'a-o', que només es fa imperfecta quan el vers es clou amb un mot esdrúixol, mot en el qual, tanmateix, de les tres vocals en rima dues són igualment la *a* i la *o*. Ens podríem plantejar la conveniència d'un romanç per a la llegenda de Teodorico de Verona; Llorente, tractant-se d'un rei got, no va dubtar a assimilar-lo, mètricament, a la tradició medieval espanyola.

La constància d'una mateixa rima i el fet que diferís de les rimes originals, que canviaven d'estrofa a estrofa, va exigir, per fàcil que fos l'assonància triada, un fort allunyament de la literalitat. De vegades és activada la sinonímia i modificat l'ordre dels mots que conformen el vers: «Valli e monti esso varcò» / «Montes atraviesa y llanos» (53); «bei dí» / «días faustos» (62); «Del romano senador» / «El gran senador romano» (104). O és modificat l'ordre dels versos: «Altre cure su nel cielo / Ha la Vergine Maria» // «Tiene la Virgen María / En el cielo otros cuidados» (73-74). Altres vegades es practiquen supressions i afegitons: «Ha le corna tutte d'or» / «De oro sus cuernos gallardos» (30); «In tanto / Il bel cervo disparí» // «huye / La res como ser fantástico» (37-38); «E si misero a guair» / «Lanzan ladridos extraños» (46); «Che mai sorge in vetta al monte» / «¿Qué surge en los cerros ásperos?» (98). O es busquen equivalències per al conjunt d'un vers o d'un sintagma: «a mezzogiorno» / «con vivos rayos» (2); «E il cozzar di mille antenne» / «Se trocò en guerrero campo» (11). Curiosament, però, les estratègies més creatives també s'apliquen als versos senars, és a dir, als que no han de rimar: «E guardarono il signore» / «Contemplan al rey dudosos» (47); «Via e via e via e via» / «Anda que andarás, frenético» (53); «tra lance e strali» / «en tus malandanzas» (63); «Tornerem, sacra corona» / «¿Volverás a tu castillo» (67); fins al punt que les detectem en versos traduïbles al peu de la lletra: «E nel pallido mattino» / «Y cuando el día alborea» (87).

En els mètodes del Llorente traductor, com en els del Llorente poeta, els crítics, tot reconeixent-hi destresa tècnica, hi denuncien un «excés de retòrica i d'afectació» i una tendència «als mots sobrers i a la prevalença conceptual».<sup>3</sup> A *La leyenda de Teodorico*, l'afectació deriva de la incorporació d'adjectius, en part propiciada per l'assonància 'a-o', però també observable fora d'aquesta posició. El traductor n'augmenta clarament el nombre a les tres primeres estrofes o a la sisena (41-48), per bé que, com que en general Carducci també n'abusa, ni els «mots sobrers» ni l'«afectació» no són, en aquest text, especialment fora de lloc. En altres estrofes entren adjectius nous i en cauen de carduccians, o els carduccians són traduïts sense gaire precisió. És, en general, una versió desinhibida, que apunta cap a la imitació: «falco roteante» / «halcón doméstico» (19), «vegliardo cacciator» / «cazador intrépido» (32). De vegades els riscos que s'assumeixen són excessius: «Di Crimilde nel conspetto» / «De Crimilde enamorado» (10). I és innegable l'empobriment que comporten tautologies com «ágil y rápido» (44) o «Bate el sol con vivos rayos» (2), repeticions com «faustos»-«infausto» (62 i 96) o la triple anàfora de 17-19, i normalitzacions com el «cazador intrépido» que anul·la el contrast original entre adjectiu i substantiu a favor d'un epítet tan antonomàstic com el del «valle solitario» («solitario» és el «suon di corno» en Carducci, 4) o el dels «verdes prados» («l'aprico / Verde», 5-6). Ara bé, no es produeix enlloc cap gran contrasentit i, encara que sovint no es respecti la lletra de l'original, tampoc no es poden discutir ni la perícia que

<sup>1</sup> Citat per Ricard Blasco, *op. cit.*, pp. 51-52.

<sup>2</sup> L'edició de l'antologia de l'Editorial Cervantes fa una ratlla blanca de separació entre les estrofes d'acord amb la configuració del text italià; la de *Leyendas de oro* es limita a sagnar el primer vers de cada estrofa italiana.

<sup>3</sup> Ricard Blasco, *op. cit.*, p. 50.

es combina amb la lleugeresa en la traducció per unitats sintàctiques ni el domini de la dicció pròpia del gènere: «Guarda i monti da cui scese / La sua forte gioventú» // «Las montañas, ruda escuela / de sus juveniles años» (21-22); «Ecco Lipari, la reggia / Di Vulcano ardua che fuma» // «A Lípari ved, en donde / guarda su fragua Vulcano» (89-90).

Aquestes dues darreres cites exemplifiquen bé la «prevalença conceptual» a què feia referència Ricard Blasco: el mot «escuela» substitueix l'acció de baixar, el verb «guarda» substitueix «fuma». Anteriorment hem vist com «roteante» esdevé «doméstico» i «cozzar» es dilueix en «Se trocò», i com adjectius del tipus «extraños» i «dudosos» (46-47) comenten i interpreten accions que Carducci es limita a constatar. És la preferència, habitual en els traductors espanyols, per un lèxic espiritual i abstracte contra un de més concret i sensorial. Llorente, en particular, té força interès en el vessant moral de la llegenda: abans de la desena estrofa (73-80), en què és enunciat el càstig diví, negativitza les empreses bèl·liques del passat de Teodoric en boca del seu escuder («tra lance e strali» esdevé «en tus malandanzas», 63); i a l'estrofa en qüestió redueix el paper reconfortant de la Mare de Déu («Ella i martiri covria, / Ella i martiri accoglieva») a favor del martiri pròpiament dit («Dieron [...] sus vidas en holocausto»), fa explícit el mot «cólera» («terrible» diu Carducci) i substitueix «goto re» per «monarca tiránico». A la darrera estrofa renuncia a «Sanguinosa» (101), potser perquè la sent com una nota discordant en la placidesa de la imatge final; i en efecte, fins aquí, si mai aportava lèxic concret, no acostumava a ser plàcid: «mi jabalina, / Mi daga,»—pide gritando» («il mio morello, / Il mio spiedo – egli chiedea», 33-34), «desgarrado» (94), «ásperos» (98). No sembla que li interessi la *suavitas* mentre parla de Teodorico, i desvia cap a l'utilitarisme algunes de les breus instantànies paisatgístiques: el «grande Adige» del sisè vers és interpretat com «Adigio caudaloso», adjectiu suggeridor d'abundància, i a la tercera estrofa la «ruda escuela» que és la muntanya (Carducci parla de «forte gioventú») serveix per a conquerir no «il bel verde paese», sinó las «fértiles llanuras» (23). La bellesa i la força contra la rudesia i la fertilitat: en aquest punt, sens dubte, una perspectiva més bíblica que no pas clàssica. El mateix terme «escuela» i l'adjectiu «doméstico» per al falcó (19) apunten, igualment, cap a la línia utilitarista.

Prosperitat, maldat, càstig, valentia i —en l'àmbit sensorial— rudesia: aquestes serien, doncs, les constants temàtiques del gènere llegendari que Llorente introdueix o potencia alhora que en minimitza els contrapunts: bellesa paisatgística, dolçor de la Verge, vellesa del rei... Afegim, al primer llistat, la velocitat, un tema central del poema en el qual Llorente esmerça grans esforços: «Ed il re balzò in arcioni» / «Monta el rey ágil y rápido» (44); «Spiccò via come uno strale» / «Sale a escape, como un dardo» (50); «Ora scende e ora sale: / Via e via e via e via» // «Vuela, subiendo y bajando. / Anda que andarás, frenético» (52-53); «tanto di fretta» / «desenfrenado» (66); «Via e via su balzi e grotte / Va il cavallo al fren ribelle» // «Anda que andarás: el potro / Pasa riscos y peñascos» (81-82). Però el dinamisme ràpid o brusc arriba també a molts punts en què l'original no el transmet: «La voz súbita» («Il gridar», 25), «intrépido» («vegliardo», 32), «relámpagos» («carboni», 42), «fulgura» («scendeva», 79). En canvi, allà on, de manera excepcional, el moviment es fa lent, Llorente el desestima o l'anul·la: «E il chiaro Adige che corre, / Guarda un falco roteante / Sovra i merli de la torre» // «Contempla el Adigio claro, / Contempla el halcón doméstico / De la torre en lo más alto» (18-20). Els contrapunts, i aquests contrapunts en concret, no eren pas aliens a la tradició llegendària, però Llorente va optar per estandarditzar fórmules entorn del mal caçador i de la maledicció de què és objecte (incloses receptes populars com «Anda que andarás», 53 i 81) abans de cloure amb un Boeci net de sang. En resulta un poema més infernal, en tots els sentits: en el ritme, en els suplicis, en les dosis de maldat, en els crits de persones i bèsties, fins i tot en el paisatge pròpiament infernal, si allò que en Carducci és una «reggia» (89) en Llorente s'ha tornat uns «antros» (92). I això vol dir, gairebé inevitablement, que és un poema més popular i més moralista, més coherent amb el gènere al qual pertany, mentre que Carducci no deixava de fer una incursió en un àmbit que no li era propi, i per això la matisava força amb contrastes i amb el seu estil sensorial i —encara que aquí molt contingut— al capdavant culte, fins al punt que es va concedir algun encavalcament (5-6) que Llorente, és clar, va desfer. El nombre d'adjectius pot justificar que parlem en tots dos poemes d'un cert grau d'afectació, però només cal comparar «Spiccò via come uno strale» amb «Sale a escape, como un dardo» (50) per a mesurar la diferència de registre entre

un text i l'altre. Registre mitjà, formulisme convencional, mètrica medieval popular van ser, en definitiva, les estratègies amb què l'escriptor valencià va fer que la seva «leyenda» mereixés aquest nom més que la «leggenda» original.

El darrer traductor del volum *Carducci* del qual ens ocuparem aporta també un sol poema, i no ens consta que en traduís cap altre, del poeta toscà, però en la seva faceta de crític va ser, conjuntament amb Unamuno i José Sánchez Rojas, l'autor que més va contribuir a divulgar-ne el nom a la premsa castellana en els anys i en les dècades posteriors a la seva mort. Enrique Díez-Canedo (1879-1944) dóna aquí fe del seu prestigi en una versió de l'oda *Alla Regina d'Italia* que, amb una mètrica fins i tot un punt més estricta que la de l'original,<sup>1</sup> combina la literalitat (3-4) amb la traducció per clàusules sintàctiques i de sentit (1-2), aconseguint uns resultats molt més satisfactoris que no les merament literals de Tharrats i Giner de los Ríos.<sup>2</sup> Comet, en efecte, molt pocs hiperliteralismes sancionables («rocas», 5; «vértice», 22; «fiero tumulto», 38), i també molt pocs falsos sentits: un estrany «mieses» per a «nevi» al vers 24, que potser cal atribuir a un *lapsus* en la lectura o a un error tipogràfic (el mateix traductor o el tipògraf devien confondre en algun moment «nieves» amb «mieses» en una *lectio faciliior* propiciada pel verb «dora»), i la interpretació relativament errònia de «penna» al vers 40 («con el ala que el rayo conoce» / «con la penna che sa le tempeste»), propiciada pel verb «volando» de tres ratlles més amunt.

La mestria del traductor es fa palesa no tant en les estratègies pròpiament dites com en la manera d'aplicar-les, sense abusar-ne i trobant el moment i el context més adients. Els canvis d'ordre no sobrepassen el radi del vers anterior o posterior, i les modificacions sintàctiques segueixen una correspondència biunívoca de freqüència gairebé mesurada: transformació d'una subordinada de gerundi en coordinada copulativa o a l'inrevés (9-12, 24-25, 27-28), introducció (15-18, 25-26) o eliminació (41) de polisíndeton, introducció («te mira», 33 i 34; «princesa», 41 i 43) o eliminació («che [...] fu / che [...] era», 14-15; «ride», 25-26) d'anàfores, petites ajudes al lector mitjançant l'addició de nexes discursius («Fue», 5 i 13; «así», 29), i deconstrucció o construcció d'adjectius («ne l'april novo» / «quando Abril nace», 22; «su le nevi dorate» / «en las mieses que dora», 24; «misto di» / «uniendo», 33; «d'amore» / «amorosa», 20; «a l'ombra de' pioppi» / «so el álamo umbroso», 28; «luce del serto» / «corona fúlgida», 39). Només en un cas es produeixen intercanvis a una certa distància: «figlia»-«verginetta»-«nata» / «virgen»-«doncellica»-«hija» (32, 34, 38).

El nombre de supressions no es pot considerar elevat: «nuovo» (8), «trascolorando» (10), «neri» (11), «candidi» (17), «le case» (16), «puri» (46). Comparativament, destaquen els afegitons, alguns destinats a fer final esdrúixol: «dádiva» (2), «en sus cánticos» (18), «próvidas» (42); però d'altres no: «nobles» (1), «Leda» (26), «princesa» (41 i 43). En general, Díez-Canedo practica una hàbil compensació entre les unes i els altres, d'una banda, i, d'altra banda, entre simplificacions i amplificacions, amb una clara predominança quantitativa dels afegitons i de les simplificacions, unes simplificacions que tant poden consistir en la reducció d'una sèrie de paraules a una de sola com — simplement — en la tria d'una paraula més curta. A la primera estrofa és sobretot la solució «dan» per a «tramandarono» (2) la que permet d'incorporar «nobles» (1) i «dádiva» (2). A la tercera la supressió de «trascolorando» i «neri» té com a contrapartida la introducció d'«entonces» i «elevaban» (10-11). A la quarta la sintetització d'«Il trionfo d'Amor gía» en «Y triunfaba el amor» (15-16) i la supressió de «le case» (16) contraresta l'amplificació de «tutto il popolo / era cavaliere» en «de caballeros sólo formábanse / los pueblos» (14-15). A la cinquena cau «candidi» (17), «l'Alighieri» es contrau en el nom de pila «Dante» i entra «en sus cánticos» (17). A la setena la pèrdua de l'anàfora de «ride» permet d'allargar «sola» en «apartada» (25). A la vuitena l'entrada d'«Así» (29) obliga a reduir les cinc síl·labes d'«adamantina» (39) en les dues de «regia» i les cinc de «di te si compiace» en les tres de «te mira» (31). A la novena la repetició de «te mira» (33-34) fa que «un sorriso» s'encongeixi en «risas» (33). A l'onzena (la penúltima) la perífrasi «dice cantando» és reduïda a «te canta» (41), «corona cinsero» a «coronaron» (42) i «ne la voce gentile» a «gentilmente» (44), cosa que explica l'aparició d'un doble «princesa» (41 i 43) i l'allargament

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 274-275, i Corpus Documental, pp. 320-321.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 275-278 i 379-380.

d'«inclita» en «altíssima» (41). A la darrera estrofa desapareix «puri» i són abreujats «Raffaello» en el cognom «Sanzio» i «trasvolin» en «pueblen», però és dilatat «fantasimi» en «aéreas / sombras» (45-46).

L'altra estratègia que activa el traductor és un alt grau de llibertat en el camp de les equivalències sinonímiques i metonímiques. N'acabem de veure alguns exemples dictats per la conveniència d'un terme més curt. D'altres, és clar, busquen el final esdrúixol dels versos primer i segon de cada estrofa: «secoli» / «épocas» (1), «cerula» / «áspera» (6), «brevis» / «rápidos» (13), «povera» / «mísera» (25), «fulgida» / «espléndida» (29), «libera» / «indómita» (38). La distribució dels accents pot explicar solucions com «a nupcias» per a «a l'altare» (32). I encara cal afegir les que responen menys directament o més parcialment a necessitats d'ordre mètric: «latin» / «del Lacio» (6), «cozzavan» / «lucían» (7), «liete» / «ricas» (17), «che in ombra» / «cual visión» (20), «dice» / «nombra» (35), «la chioma» / «tu frente» (39), «favella» / «razona» (43-44), «a cui» / «por quien» (43), «o tu buona» / «piadosa» (45).

No totes les intervencions fins aquí enumerades són dignes d'aplaudiment. El ritme impecable és lleugerament enlletgit per l'excés de polisíndeton als versos 15-27 i per les repeticions no anafòriques que no feia el text de partença: «suave» (2 i 43); «cánticos»-«cantaba» (18-19); «rayo» (23 i 40); «piedad»-«piadosa» (44-45). Cap mal no fan, en canvi, les noves anàfores, i convé recordar que tant aquestes com alguns dels defectes que acabem d'esmentar formen part de l'instrumental que contribueix a lligar el teixit discursiu, una qüestió que té prioritat per a Díez-Canedo i que en fa, en un cert sentit, un veritable classicista. Pel que fa a les repeticions no anafòriques, val a dir que, si n'introdueix algunes, també n'elimina, concretament el doble «dice» dels versos 35 i 41, el primer a favor d'un «nombra» més elevat, i la parella «fu»-«era» dels versos 14-15, el primer a favor del ja citat «formábanse», també més alt. El registre, en efecte, queda ben equilibrat en alçada mitjançant les tècniques que ja coneixem, però que —de nou cal destacar-ho— són administrades amb un sentit especial de la proporció: a banda de tota la sèrie de finals esdrúixols que poques vegades reproduïen un terme final o interior carduccià (només 5, 9, 10, 17, 21, 22, 30, 33, 37, 46), són inserits alguns arcaïsmes gramaticals («so», 28; «formábanse», 14) o lèxics («umbroso», 28) tampoc procedents de l'original, del qual es conserven uns quants hiperliteralismes correctes i ben triats («lampos», 8; «impetrando», 12; «cándida», 21; «vésperos», 46; «lauros», 48) al costat d'altres solucions no literals però tampoc de registre baix («sumos», 4; «favor», 12; «altíssima», 41; «aéreas sombras», 45-46; «pueblen», 46).

Aquest sentit de l'equilibri i de la proporció és l'altre element que, amb la cohesió discursiva, demostraria un classicisme profund, classicisme que a nivell més superficial es manifesta en la desimboltura amb què són manipulades les referències cultes: remarquem l'intercanvi de nom i cognom en «Allighieri» i «Raffaello» («Dante», 18; «Sanzio», 46), la solució «del Lacio» per a «latin» (6) i l'afegitó de «Leda» (26). Dir «latino» (com diuen tots els altres traductors) o «del Lacio» és indiferent tant a efectes sil·làbics com accentuals: segurament Díez-Canedo va voler seguir la primera accepció que acostumen a donar els diccionaris, «del Lazio antico», i no pas la segona, «dell'antica Roma», que segurament és la que té al cap Carducci.<sup>1</sup> Més valor requereix, però, el desdoblament d'una sola referència mitològica, «la bianca stella di Venere», en dues, «la estrella de Venus» i «Leda». La segona roba a la primera el protagonisme d'una de les dues estrofes del símil, i s'apropia de les accions que en aquesta estrofa —la setena de l'oda— feia l'estel. A més a més, comporta un canvi de perspectiva: de la verticalitat del raig de l'estel, rebotada pel xoc amb la neu, es passa en un determinat moment a l'horitzontalitat de la mirada d'una oca que hem de suposar que toca de peus a terra. Sens dubte tant aquesta iniciativa com la que duu a «del Lacio» són criticables i massa agosarades, però demostren que, si d'altres traductors (Tharrats) introduïen ressons religiosos i tendien a violar els límits de l'espai i el temps humans, Díez-Canedo respecta plenament aquest marc i, si de cas, li dona massa corda a l'aparat classicista. Un altre punt en què això es constata és al vers «con el ala que el rayo conoce» («con la penna che sa le tempeste», 40), que difícilment el lector sabrà interpretar correctament i, en canvi,

<sup>1</sup> Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bolonya, Zanichelli, 2000<sup>12</sup>, p. 984.

convida a fer volar la imaginació cap a tota mena d'Ícars i Prometeus, sobretot si l'«indòmita» de més amunt ens fa pensar en 'domar el rayo'. L'evasió mitologista sembla que li interessi més, a Díez-Canedo, que no la dada autobiogràfica carducciana.

La presència de Leda també té altres efectes. En virtut de la seva metamorfosi, entra perfectament en sintonia amb el context de «mieses», «cabaña» i «valle ubérrimo», assumint un doble valor de mite i d'oca real, de granja, que associem automàticament al «bove» que es mirava «i campi liberi e fecondi». Gairebé semblaria que Díez-Canedo, desplaçat pel fet de només traduir una oda, hagués volgut fer el seu homenatge particular a un altre dels poemes més famosos de l'autor, la grandesa del qual atribuïa al sentiment còsmic que el vertebrava.<sup>1</sup> La connexió amb el «bove» ens ajudaria a explicar, alhora, per què és introduïda una oca en un símil dedicat a una reina. També aquell sonet era una oda, també el «bove» era mitificat, en base a una *gravitas* i a una *suavitas* que tornen aquí en la descripció de Margarida, sobretot la *suavitas*, amb un adjectiu «mite» (2) i un substantiu «pietà» (44) que recorden el primer vers del sonet i que, traduïts per «suave» i «piedad», Díez-Canedo repetirà, respectivament, a l'hora de resoldre «soave», al vers 43, i «buona», al 45. No ens allunyem gaire de l'evasió mitologista, atès que —recordem— textos com *Il bove* pertanyen a un segment de la producció carducciana en què el 'jo' s'evadeix dels conflictes en la contemplació de la natura, humanitzada o no, però en qualsevol cas clàssica en tant que idealitzada i bucòlica.

Un darrer corol·lari: Tharrats no traduïa «d'ubertà», Díez-Canedo ho tradueix amb l'esdrúixol «ubérrimos» com Giner de los Ríos i Lázaro Ros, però ell a més a més introdueix «Leda» i transforma —per error o no— «nieves» en «mieses», i encara entraria en aquest mateix camp semàntic l'adjectiu «próvidas» del vers 42. Si Tharrats ignorava la fertilitat i les feines del camp per a concentrar-se —dèiem— en la condició humil de la gent, Díez-Canedo posa l'accent en aquella fertilitat i en aquelles feines i mostra, en canvi, menys interès per la temàtica social i política. Davant «le case merlate» (16), Tharrats utilitzava, en comptes de «case», el més familiar «llars» i s'inventava un «humilíssimes»; Díez-Canedo elimina «le case» i es queda amb les aristocràtiques «almenas», que denoten, conjuntament amb altres solucions («sumos», 4; «elevaban», 11; «ala», 40; «altísima», 41), un gust per les alçades. Afegeix, recordem, «nobles» al primer vers, i «princesa» dues vegades a la penúltima estrofa. La relació familiar que s'estableix entre la reina i el poble és reforçada per Tharrats quan, per exemple, treu «maggior» a «suora maggior» (36); Díez-Canedo, en canvi, la debilita, perquè aquí és literal, però al vers 30 no tradueix «figlia» amb «hija», sinó amb «virgen». Tharrats tradueix «popolo» per «poble» (14 i 30) i transforma molt significativament «tumulti» en «turbes» (38); Díez-Canedo és literal en tots tres punts, però al vers 14 flexiona «tutto il popolo» al plural, «los pueblos». Som, de fet, a la seva estrofa més desencertada, la quarta. Si el classicisme li defalleix en algun moment és en la incapacitat de resseguir l'escena al·legòrica del triomf i la seva continuació, a l'estrofa següent, amb la cita pseudodantesca.<sup>2</sup> A més a més, ni «rápidos» ni «de caballeros sólo formábanse / los pueblos» resulten gaire intel·ligibles. El plural «los pueblos» es pot arribar a entendre com 'els municipis' i, en qualsevol cas, perd el sentit de col·lectivitat homogènia que el mot té al singular.

Cal aclarir, però, que aquestes alçades aristocràtiques no són acompanyades d'enlairaments místics. Potser algun terme arrossega connotacions religioses: «nombra» al vers 35, o el literal «piedad» del vers 44, duplicat en «piadosa» a la ratlla següent. Ja hem dit, però, que Díez-Canedo respecta el marc espacial i temporal de l'*incipit* i la cloenda de Carducci,<sup>3</sup> i és —per exemple— l'únic traductor que no importa literalment el «sacri» del tercer vers («sumos»), segurament amb la intenció d'esquivar possibles ressonàncies cristianes del terme. De vegades sembla que tingui unes

<sup>1</sup> «Por este soneto, oreado por viento de cumbre, pasa el sentimiento cósmico que da su grandeza a *Il bove* de Carducci. Es una de las poesías bolivianas en que siento mejor el alma del país, la grandeza de su paisaje agreste, la transparencia de su atmósfera fría» (*Poetas de Bolivia*, dins *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1983<sup>2</sup> [1944], p. 238). El sonet comentat, *La llama*, pertany al volum *Cofre de Psiquis*, de Gregorio Reynolds (La Paz, Alfredo Otero, 1918), i presenta reminiscències efectives d'*Il bove*.

<sup>2</sup> Cf. *supra*, pp. 275-276.

<sup>3</sup> Cf. *supra*, p. 278.



certes reticències davant les imatges auditives («cozzavan» / «lucían», 7; «ride» / «sonríe», 26) i sobretot davant els *verba dicendi*: «nombra» tradueix un dels dos «dice», l'altre és absorbit per «cantando» (41), i «favella [...] ne la voce gentile» esdevé ni més ni menys que «gentilmente razona» al vers 44. Al 40 «conoce» pren el lloc al literal 'sabe', i als versos 26-28, si en Carducci l'estel de Venus riu i desvetlla converses d'amor, en Díez-Canedo Leda somriu «palabras de amor [...] despertando». La veu, el dir, el conversar, deixen pas a les paraules, al nomenar, al raonar, al conèixer, en una derivació abstracta que s'allunya de la sensorialitat, però que s'atura en les facultats intel·lectuals, és a dir, en la dimensió humana.

La comparació entre original i traducció en la llista del lèxic cromàtic i lumínic ens ajuda a corroborar les línies mestres de la versió del poeta i crític extremeny:<sup>1</sup> «tostábase / al sol del Lacio la blonda y áspera» on «áspera» substitueix «cerula» (5-6), «lucían» que interpreta «cozzavan» (7), «lampos» literal (8), «triste» en detriment de «cupo» (9), «vírgenes rubias» sense «trascolorando» (9-10), supressió de «neri» i «candidi» (11 i 17), «sol» literal (18), «nube» sense «ombra» (19-20), «estrella [...] cándida» (21), «rayo [...] en las mieses que dora» (23-24), afegitó de «Leda» (26), «umbroso» (28), «rubia y espléndida, / bajo la regia corona fúlgida» (29-30), «virgen» per a «figlia» (32) i «doncellica» per a «verginetta» (34), «rayo» per a «tempeste» (40), «sombras» per a «fantasimi» (46), «vésperos» sense «puri» (46), «lauros» literal (48). S'observen pèrdues i guanys tant en l'àmbit de la llum com en el de la foscor o l'ombra, així com en el de la blancor, i les supressions provoquen —en termes quantitius— una pèrdua de contrastos. En un cas, però, es tracta no d'una pèrdua sinó d'una substitució: del contrast cromàtic que aportava «cerula» passem a un contrast tàctil que aporta «áspera» en relació amb el «suave» que traduïa «mite» al segon vers, dins —per tant— del camp semàntic de la *suavitas* a què ens hem referit abans. Una altra deducció que emana del llistat és el fet que la introducció d'hiperclassicisme mitjançant Leda i la càrrega connotativa del «rayo» no és indestruïble, en el primer cas, d'un *plus* de blancor, i, en el segon, d'un zoom que de la tempesta enfoca el seu component lluminós, una llum que el terme «razona» (44) ens convida a atribuir més a la raó que no a un més enllà. Finalment, si Leda afegeix blancor i no és gaire rellevant la caiguda de «candidi» en tant que roman el substantiu «marmi» (17-18), sí que es perd blancor en el canvi de 'nieves' per «mieses», a favor —curiosament— del color de la tríada «blonda»-«rubias»-«rubia»: en surt lleugerament perjudicada la relació de la reina amb la blancor virginal i clarament intensificada la relació de la reina rossa amb la fertilitat rossa dels camps.

Un esdrúixol d'aquest camp semàntic de la fertilitat, «ubérrimo», el retrobem, conjuntament amb uns altres quatre d'*A la Reina de Italia* («époas», «rápidos», «espléndida», «indómita»), en la composició més carducciana del Díez-Canedo poeta, l'*Oda a la Cibeles*, del llibre *La visita del sol* (1907).<sup>2</sup> Allò que és importat de la figura femenina celebrada és, aquí, la comunió amb el poble, fins al punt que, si Carducci es demanava de quin antic passat venia Margarida, Díez-Canedo sostreu la Cibeles a la seva biografia mítica per revitalitzar-la en el paper de sobirana dels madrilenys:

No eres aquella matrona olímpica  
madre de dioses, numen telúrico.  
Los hados clementes te hicieron  
soberana de un pueblo que vive.

No eres divina pieza escultórica  
que, aun en fragmentos, entera el ánima  
de un pueblo que ha sido conserva,  
gozo y risa de un triste museo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Vegeu el llistat original a p. 274.

<sup>2</sup> Enrique Díez-Canedo, *Poesías*, edició a cura d'Andrés Trapiello, Granada, La Veleta, 2001, pp. 177-179. També es pot consultar a Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nova York, Las Americas Publishing Company, 1961, p. 629-630.

<sup>3</sup> Vv. 1-8.

Remarquem, a la segona estrofa, la sintaxi llatinitzant. També ho és, és clar, la mètrica, i això crea una certa fricció amb la tesi enunciada des del primer vers. Desconcerta una mica, en efecte, l'alternança entre el lèxic clàssic i el quadre de costums popular, tot casticisme i tauromàquia, presidit per una Cibeles que voldria baixar i barrejar-se amb el poble com una 'manola' més. A diferència del que observàvem a la traducció d'*Alla Regina d'Italia*, es produeix una pèrdua d'aristocratisme del personatge, que, tanmateix, ostenta títol de «soberana» i «señora», té «miles de súbditos» (9) i no perd els atributs misteriosos i sobrenaturals de la condició mítica. Així es clou l'oda:

¿Cuentas historias? ¿Dices pronósticos?  
¡Oh, si anunciaras gloriosas épocas!  
¿Quién puede saber lo que dices  
a la noche, señora de un pueblo?<sup>1</sup>

Les tres darreres estrofes entelen el quadre animat i bulliciós amb una ombra d'indefinit sofriment col·lectiu enfront del qual és reclamada, amb escepticisme, l'actuació de la deessa. L'anunci d'èpoques de glòria, proclamat amb plena fe pel Carducci bàrbar, esdevé un desig impossible en una Espanya massa immersa encara en la crisi del 98. La crisi és introduïda a la dotzena estrofa en uns termes que es contraposen precisament a l'«ubérrimo» de l'estrofa anterior:

y una mantilla, y en el ubérrimo  
pecho nutricio, llamas purpúreas  
de ardientes claveles, ardientes  
como tu corazón de manola.

Pero, indolente, tus ansias férvidas  
ves luego extintas, del pueblo símbolo  
que un sol implacable calcina,  
que un cruel Guadarrama congela.<sup>2</sup>

Pel que fa a les «épocas», a la traducció eren les «nobles épocas» de les quals no es posava en dubte que venia la reina, aquí són les «glorioses épocas» que no sap si tornaran mai. L'intent de fer dels protagonistes dels diumenges madrilenys un nou Olimp amb importació de material celebratiu clàssic i carduccià (carruatges que són «al sol, como un prisma irisante» i transporten «diestros de oro», 31-32) es torça inesperadament, com si hi caigués al damunt un vel d'incrèdilitat, i deriva en un altre Carducci, el del classicisme heroic enyorat des d'un present àrid. No era el que llegíem en l'oda *Alla Regina d'Italia*, on hi ha una continuïtat gloriosa entre passat, present i futur, i on és el poble el que s'acosta a la reina. En l'oda de Díez-Canedo és la deessa la que es fa popular, i la discontinuïtat ja s'estableix d'antuvi, explícitament, entre la Cibeles grega i la Cibeles 'manola', talment com si costés de mantenir la viabilitat mítica, de la mateixa manera que costa de mantenir la fertilitat. La mateixa alcaica, la mateixa retòrica clàssica, apareixen, des d'aquesta perspectiva, més que com una resta arqueològica que cal revitalitzar, com l'exercici de quelcom inassolible. El «No eres» que al primer vers sona amb un matís de satisfacció i de desdeny, acaba tenint gust gairebé de plany.

L'any anterior, el 1906, el volum *Versos de las horas*, intimista, becquerià, en alguns passatges fins i tot antiheroic, també incloïa, entremig d'assonàncies i consonàncies, una oda alcaica, *Virgen tranquila...*, escrita —com l'*Oda a la Cibeles*— exactament segons l'esquema mètric de l'oda *Alla Regina d'Italia*, amb un sol punt d'irregularitat, el quart vers repetit «soñando, soñando, soñando...» (8 i 40), enneasíl·lab, no pas decasíl·lab, prova d'una intenció efectiva de no supeditar l'eficàcia poètica a les regles. Aquesta verge que fila i somia apartada del món, mirant la monotonia dels camps per la finestra, misteriosa en la seva bellesa i en la seva vida sense penes ni alegries, objecte al seu torn dels somnis del poeta, porta la mètrica i la lloa de l'oda carducciana a

---

<sup>1</sup> Vv. 53-56.

<sup>2</sup> Vv. 41-48.

un àmbit més domèstic i privat, més enigmàtic i menys celebratiu, més llegendari. Alhora, però, allò que té de meravellosa i d'insondable s'alimenta del registre culte de l'alcaica i de la condició més retòricament enigmàtica i sobrenatural de la reina Margarida. Si la reina era assimilada a l'estel vespertí, la llum del qual es reflectia a la neu amb el verb «frangendo», traduït «quebrarse» (24), aquí la verge és imaginada trencant els núvols amb un estel al front:

Virgen tranquila de ojos zafreos,  
guedejas blondas y manos céreas,  
princesa de cuento de hadas,  
rezagada por dicha en el mundo,

[...]

En tus cabellos lucen, miríficos,  
el oro indiano que tragó el piélagos,  
y aquel que alcanzó el Argonauta,  
y el del Rhin que los gnomos custodian.

Pulsar parecen tus manos gráciles  
de un clavecino viejo el ebúrneo  
teclado, que guarda canciones  
de dolor, de añoranza, de olvido...

Yo pienso en alta región empírea  
verte rompiendo las nubes cándidas,  
hollando el albor de la luna,  
con la lumbre de un astro en la frente,<sup>1</sup>

Ens avisen, la incredulitat i el somni, de l'escàs crèdit de què gaudia o aviat gaudiria el món de Carducci? Expliquen l'escàs nombre d'alcaïques que produí Díez-Canedo i la literatura espanyola en general? Segurament aquestes preguntes mereixen una resposta afirmativa, però alhora hem de dir que, almenys en el cas de l'autor que ens ocupa, el mite va mantenir sempre un fort prestigi, i que en els freqüents judicis que va emetre sobre el lleó bolonyès és ben visible aquesta ambivalència. Deixant de banda les referències més incolores (una al·lusió ràpida a la influència de la mètrica bàrbara en Unamuno,<sup>2</sup> un petit llistat d'autors que han tingut una «vejez gloriosa»),<sup>3</sup> cal començar aclarint que el proverbial gal·licisme del crític extremeny no coneixia excepcions:

Los que hayan podido gozar de las otras literaturas en las lenguas que les son propias, declaren si no han visto a Rousseau en Tolstoi, a Stendhal en Nietzsche, a Hugo en Carducci, a los naturalistas franceses en Hauptmann. Huimos de Francia y en Francia nos encontramos en todas partes.<sup>4</sup>

Dit això, les observacions més interessants són les que constaten la baixa cotització de Carducci en un moment dominat per la poesia intimista:

Basterra es un poeta que siente la emoción de lo histórico. Esto le aparta claramente de las tendencias predominantes en la poesía de hoy. Se ha hecho hincapié en un sentimiento análogo visible de Carducci para combatir al poeta de la unidad itálica.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Vv. 1-4 i 21-32 (Enrique Díez-Canedo, *Versos de las horas*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1906, pp. 104-105, ara dins *Poesías*, citat, pp. 124-125). El poema té 10 estrofes, és a dir, 40 versos.

<sup>2</sup> *Miguel de Unamuno y la poesía*, «La Gaceta Literaria», 15/03/1930, ara consultable a *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, p. 216.

<sup>3</sup> *Salvador Rueda*, II, «La Nación», 09/04/1933 (*ibid.*, p. 186).

<sup>4</sup> *El oro extranjero y la literatura francesa*, «España», Madrid, 17/01/1918, citat per F. Díaz-Plaja, *Francófilos y germanófilos. Los españoles en la guerra Europea*, Barcelona, Dopesa, 1973, p. 262.

<sup>5</sup> *La obra poética de Ramón de Basterra*, «El Sol», 30/08/1928, després dins *Estudios de poesía española contemporánea*, Mèxic D.F., Editorial Joaquín Ortiz, 1965, p. 160.

Encara és més clar el comentari que localitzem en un altre article dels anys vint en què Díez-Canedo justifica el vers lliure de José Moreno Villa negant que sigui gratuïtament irregular i aprovant aquesta flexibilitat que, en el marc d'unes pautes, defuig «la etiqueta retòrica» tot permetent a l'escriptor de dir el que vol:

Se responderá que los poetas más clásicos, los de endecasílabo y octosílabo perfectos, lo dicen también; y en esto no hay duda. Mas los poetas de ahora, cansados de las formas usadas —«odio l'usata poesia», exclamaba Carducci, un gran clásico que ya está muy lejos del «ahora», en el umbral de sus *Odi barbare*—, buscan la libertad y se atienen a la expresión directa de su sentir en versos que pueden seguir las pautas usuales o apartarse de ellas.<sup>1</sup>

Carducci és un «gran clàssic», però inactual. Si ens deturéssim aquí no seríem lluny, doncs, del punt de vista dels nostres noucentistes, i tanmateix, tant pel que fa al passat com al present, la posició de Díez-Canedo no admet simplificacions. Pel que fa al present, en un article sobre Marquina s'alegra de tenir al davant un poeta civil que s'escapi de l'excés d'«intimidad en la poesía de hoy»:

Hay en las *Canciones del momento* algo que las levanta sobre la actualidad efímera; y es que no ceden a lo momentáneo de la pasión resolviéndose en increpaciones y maldiciones, sino que se mantienen en las excelsitudes del canto. Su maestro parece ser ahora Carducci, cuya muerte se conmemora en una de estas poesías.<sup>2</sup>

La poesía política es efímera por necesidad [...] Y Marquina, sagazmente, huye de la poesía política, o, mejor, la toma desde lo alto, dominándola, sacando del instante fugitivo la médula de eternidad, no *increpando*, ni *maldiciendo*, sino *cantando*. Y en esto se aparta de Núñez de Arce, y en esto se aproxima su obra a la de Carducci, flor y espejo de poesía civil.<sup>3</sup>

Pel que fa al passat, i concretament pel que fa al mateix Carducci, la impressió positiva que sembla que puguem inferir del sintagma «gran clàssic» i d'aquestes dues darreres cites, és confirmada als articles del llibre pòstum de Díez-Canedo, *Letras de América* (1944) en el qual, d'una banda, determinades composicions de poetes llatinoamericans li recorden alguns dels textos més coneguts de Carducci, per als quals té paraules ben laudatòries (*Miramar, Il bove*);<sup>4</sup> d'altra banda, i sobretot, una digressió en l'article sobre Lugones dona pas a una valoració ben nítida no sols de la poesia carducciana, sinó també de la seva recepció en l'àmbit hispànic. Díez-Canedo es dol que la mètrica bàrbara només hi hagi estat conreada de manera esporàdica i que molt rarament hagi anat més enllà de les formes autoritzades per la mateixa tradició espanyola. Aprova, en canvi, l'experiència de Carducci per la força rítmica i l'amplitud de les solucions i per llur ductilitat temàtica, que no les fa només aptes per al gènere èpic. S'han de comptar, aquestes que tot seguit reproduïm, entre les paraules més encertades que s'han escrit en castellà sobre Carducci:

Lugones no cree tampoco en la llamada por los italianos «poesía bárbara»; esto es, la que intenta reproducir los ritmos clásicos sin tener en cuenta la noción de cantidad, perdida para nosotros: la que contando sílabas y distribuyendo acentos sugiere en lengua moderna aquello que percibe en la antigua nuestra deficiente lectura. Un gran poeta italiano, Josué Carducci, fundó su gloria en la adopción de esos ritmos, más o menos intentada antes en otras lenguas de Europa: en Alemania singularmente (Klopstock, Platen, etcétera). [...]

<sup>1</sup> José Moreno Villa, «La Nación», 12/12/1926, després dins *Obra crítica*, citat, p. 237.

<sup>2</sup> Eduardo Marquina, *el poeta en voz alta*, «La Nación», 09/11/1924, després inclòs en *Estudios de poesía española contemporánea*, citat, p. 90.

<sup>3</sup> Ressenya de *Canciones del momento. Odas de la ciudad y Horas trágicas*, por Eduardo Marquina, «La Lectura», any X, 1910, volum segon, pp. 44-45.

<sup>4</sup> «Esta incorporación de lo elemental a la acción épica está vista con ojos certeros; contribuye a la transfiguración de lo histórico y prepara la intervención de lo maravilloso, en las figuras de las viejas teogonías indígenas y en los espíritus de los antiguos reyes. / Chocano, en esto, tiene sus antecedentes no sólo en su propia poesía y en la de otros vates de América: también la poesía de Europa le ofrece un ejemplo en la soberbia oda «bárbara» de Carducci titulada *Miramar*, en que, acechando la nave donde Maximiliano va a México, las reinas de su stirpe, los reyes y los dioses del país de su destino, le auguran desdicha» (*Chocano, poeta épico*, dins *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, citat, pp. 120-121.) Pel que fa a *Il bove*, cf. *supra*, p. 408n.

Le ha faltado a la poesía bárbara en nuestra lengua un gran poeta como Carducci. No lo fue el áspero Cabanyes, muerto prematuramente, ni los que se han arriesgado después a experimentos métricos de tal índole han persistido en ellos, entregándoles lo mejor de sus inspiraciones. Nuestro verso libre se ha reducido a las formas de marcado sabor neoclásico, que consisten en el endecasílabo suelto, la estrofa sáfica y la variante de ésta que se llama estrofa de don Francisco de la Torre [...]

Otros intentos lograron más modesta fortuna. Es decir, que los triunfadores únicamente triunfaron por apartarse poco de lo admitido, por ceñirse a la estrofa, por apretarse en unas «sílabas contadas». En Italia, Carducci hizo más. Buscó sus antecedentes nacionales en los siglos pasados, y si no halló entre ellos ningún gran poeta, su recolección no fue vana. Soltándose de cantilenas, sonetos y estrofillas como las del *Himno a Satanás*, forjó ritmos más amplios, sin menudo recuento de sílabas, ateniéndose a una potencia rítmica con mucho de instintivo, para cantar a la tercera Italia, a su revolución y a sus días, sin descartar la nota íntima, la evocación de vida diaria, que asume, en la oda alcaica, el exámetro y el pentámetro, digno continente, capaz de emparejarse con el apóstrofe y la exaltación de las odas civiles.<sup>1</sup>

Curiosament, Díez-Canedo parla de «verso libre», el tema que l'ocupava en l'article sobre Moreno Villa. Si Carducci quedava enrere respecte a les aventures poètiques dels anys vint, de cap manera no li és negat, doncs, el reconeixement per la seva important contribució a aquest alliberament del qual el mateix crític és un entusiasta defensor. Díez-Canedo diagnostica un cansament general de les formes regulars, taula de salvació d'exèrcits de poetes mediocres i instrument insuficient per a determinats assumptes del món modern. Agraeix, per tant, qualsevol iniciativa innovadora que impliqui l'abandonament d'un qualsevol dels instruments de la regularitat: la rima, l'isosil·labisme o el ritme; és a dir, qualsevol iniciativa que esquivi la matemàtica fàcil del vers tradicional i imposi una prosòdia més personal i més elaborada. En aquest sentit ampli de vers lliure hi troba acollida també Carducci, la mètrica del qual és percebuda, aquí, no com un tancament, sinó com una obertura de formes. És majoritari, entre els metricistes, i ja ho era en aquells anys, l'altre punt de vista, i cal matisar, respecte als paràgrafs que acabem de citar, que la mètrica carducciana no s'allibera, en general, del «menudo recuento sílabas» de què parla desdenyosament Díez-Canedo. No se n'allibera l'alcaica, que tampoc no podem considerar un ritme gaire 'ampli', ni les sàfiques i les asclepiadees, que coincideixen amb les formes beneïdes per la tradició espanyola. Ara bé, l'amplitud pot referir-se també a la composició, no al vers, i, pel que fa al vers, s'acompleix del tot en el cas dels díctics elegíacs, els quals, tot i el marge de variabilitat limitat, gairebé en cap oda no presenten, sobretot en l'hexàmetre, un isosil·labisme absolut. No és fixa l'accentuació dels peus inicials de l'hexàmetre ni la dels dos hemistiquis del pentàmetre, com no ho és tampoc la del quart vers de l'estrofa alcaica o el primer accent de l'hendecasíl·lab sàfic. És veritat, doncs, que la «potencia rítmica» té, en Carducci, «mucho de intuitivo», i Díez-Canedo és un dels pocs de remarcar-ho. Ell va adoptar poc sovint la mètrica bàrbara, i aquí es produeix una clara contradicció, però les seves observacions crítiques representen, des d'aquest punt de vista, un *mea culpa*. L'elogi, si de cas, correspon als pioners en la importació d'aquella mètrica: «Estelrich fue de los primeros en usar en español la estrofa alcaica tal como la transportó Carducci a la métrica italiana. Su ensayo tiene todo el valor de una conquista.»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Lugones y la libertad del verso, ibid.*, pp. 278-280.

<sup>2</sup> Ressenya de *Poesías líricas de Schiller, coleccionadas y en gran parte traducidas por Juan Luis Estelrich*, «La Lectura» (Madrid), any VIII, 1908, volum tercer, p. 56. Repassant la producció d'Estelrich, Díez-Canedo n'alaba les traduccions i el recull *Poesías*, però li té menys consideració com a antòleg. Paraules especialment dures té per a l'*Antología* italiana del 1889.



## 6. LA SEGONA MEITAT DEL SEGLE XX

En el cas de Carducci, el Modernisme, el Noucentisme i l'Escola Mallorquina marquen els límits de la recepció entesa com a presa de posició militant davant de l'autor estranger i, per tant, com a acció efectiva de l'autor estranger sobre la literatura del país receptor, independentment de si la presa de posició és favorable, desfavorable o matisada. Que aquest tipus de recepció s'extingeixi no vol dir que el nom de l'autor desaparegui de la cultura de recepció, però ja només perviurà embalsamat, contemplat des de la distància històrica i objectiva de l'estudiós o de l'erudit, sense la càrrega de participació d'aquells qui el sentien com una influència viva. Parlen de Carducci, avui, fonamentalment, a casa nostra: *a)* els italianistes: historiadors de la literatura italiana, antòlegs de literatura italiana, estudiosos de literatura italiana; *b)* els estudiosos de literatura catalana que s'ocupen del període més intens de recepció carducciana (els hem citat contínuament al llarg del nostre treball); *c)* els experts en mètrica, sobretot els historiadors de la mètrica; *d)* els antòlegs i seguidors dels Premis Nobel, i *e)* fora de l'àmbit literari pròpiament dit, els maçons, d'una banda, i determinats satanistes i demonòlegs, de l'altra.

No cal dir que la possibilitat de trobar el nom de Carducci en la premsa no especialitzada és molt remota. Miraculós, gairebé, que algú l'inclogui en una galeria de clàssics il·lustres per a la qual té mil noms entre els quals optar. Vegeu aquest fragment de l'article de Joan Tharrats *L'humor com a problema*, publicat al diari «Avui» el 5 de gener del 2003:

No és nou que l'art de la comunicació en general requereixi un temps d'assimilació, sigui en l'aspecte negatiu per part dels qui prenen decisions i no entenen la crítica constructiva satírica, o positiu, com per exemple els tardans reconeixements a Paul Valéry, que no es va revelar com a escriptor fins als 47 anys amb *La jeune Parque*; les dues primeres obres de Rossini, que van passar desapercebudes, o el primer llibre de rimes de Carducci, que es devia considerar més propi per posar sota una cadira que ballava, per no dir d'altres autors com Tiziano, Hokusai o Liszt, poc reconeguts fins a avançada edat.

Si la llista és d'autors italians i la fa un mallorquí, el càlcul de probabilitats augmenta, però no exageradament. Aquest és Jaume Vidal i Alcover en un dels seus escrits sobre el novel·lista Llorenç Villalonga:

No hi ha dubte que desconeixia i volia desconèixer la literatura italiana, fos la poesia del Dante o del Petrarca —¿però no li hauria d'agradar Boccaccio?—, fos la dels poetes romàntics, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci, tan sòlids, tan nobles, fos la novel·la realista de Verga, fos la narrativa més moderna d'Elsa Morante o d'Italo Calvino.<sup>1</sup>

Joan Perucho inclou Carducci en un llistat dels autors que, des del seu punt de vista, han escrit els millors passatges sobre el tema del vi. L'esment, tot i ser molt fugisser, deixa traspuar una perfecta lectura dels poemes carduccians sobre el tema, si no concretament de l'*Ideale* de les *Odi barbare*:

Yo, que he sido durante años jurado de un premio periodístico sobre el vino, me he encontrado con las más raras afirmaciones y lirismos, pero sigo prefiriendo las reflexiones clásicas, las que abundan en el criterio de que toda la civilización cabe en el ópalo de una copa. Ésta es la línea de las reflexiones de un Plinio y de un Plutarco, de un Shakespeare y de un Montesquieu, de un Cervantes y de un Carducci, pero, precisamente por ello, merece reverencia el vino, porque representa muy llanamente la inteligencia y la tradición, cosa que no se da muy a menudo.<sup>2</sup>

Curiosament, la professora Montserrat Jufresa, de la Universitat de Barcelona, pensant no en autors sinó en cavalls il·lustres fa reviure per un moment el de *La leggenda di Teodorico*:

---

<sup>1</sup> Llorenç Villalonga (*o la imaginació raonable*), Ajuntament de Palma de Mallorca, 1984, p. 86.

<sup>2</sup> *La vendimia*, dins *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pp. 38-39.

El cavall blanc, el cavall negre... El cavall blanc dels prínceps gentils i salvadors, el cavall negre que s'endurà en una cursa infernal el malvat rei Teodorico del poema de Carducci [...] i molts altres que trobem en la literatura i en les al·legories medievals i renaixentistes.<sup>1</sup>

Un advocat de Valls, Ferran Casas-Mercadé, va publicar el 1959 un diari de viatge titulat *Sonets d'Itàlia*, un total de trenta-nou composicions cadascuna encapçalada per un lema d'un autor italià, en alguns casos d'un contemporani, però en general d'un clàssic. No hi falta gairebé cap dels grans noms de la història literària italiana, tampoc Carducci, que té l'honor de ser triat per a acompanyar el darrer sonet amb els famosos versos 15-16 de *Nell'annuale della fondazione di Roma*.<sup>2</sup> Res no vincula, però, el sonet amb el lema, ni en general les lúdiques acrobàcies lingüístiques d'aquest poeta oblidat amb Carducci.

El dia 13 de juliol del 1965, a «Los Sitios» de Girona, Adolfo Muñoz Alonso, desfogant-se de la canícula estival a base de recordar pàgines literàries sobre el tema, es recorda de *Sogno d'estate*:

Los sueños de verano sólo son primavera en la cuna de un niño. O en alguna oda bárbara de Giosué Carducci, con el amor materno en el exámetro, y la *Iliada* en las manos, a orillas del Tirreno con Laura y Beatriz inundando de trinos el silencio.<sup>3</sup>

Pel que fa a la tercera de les categories que hem enumerat, el fet que la vitalitat dels assaigs de mètrica llatinitzant en la literatura catalana del nou-cents es desvinculés aviat de Carducci degué contribuir a anar-lo fent fonedís també dels tractats i manuals de mètrica de caràcter general. Ni Alfons Serra i Baldó i Rossend Llatas,<sup>4</sup> ni Salvador Oliva,<sup>5</sup> ni Sebastià Bech i Josep Borrell,<sup>6</sup> ni Josep Bargalló<sup>7</sup> no esmenten ni una sola vegada Carducci malgrat que tots dediquen capítols sencers a la mètrica accentual o sil·labicoaccentual, a l'adaptació de metres clàssics i, concretament, a Costa i Llobera, que conjuntament amb Carner ha esdevingut una mena de gran clàssic de la varietat versificadora en català. En general s'ha perdut força consciència dels bastidors carduccians que hi ha darrere determinats escenaris. A banda de Miquel Batllori i els seus estudis costailloberians,<sup>8</sup> només els especialistes en les adaptacions modernes de la mètrica clàssica, fonamentalment Jaume Medina i Josep Vergés, han fet contribucions rellevants sobre la matèria.<sup>9</sup> El consens d'aquests i altres metricistes (també Miquel Dolç) entorn del mestratge de Riba i, per tant, del model «accentual» alemany ha creat un cert apriorisme desfavorable al sistema «bàrbar» de Carducci, Zanné i Costa i Llobera. S'ha sedimentat el rebuig per tota adaptació que substitueixi amb la síl·laba tònica no l'ictus del peu llatí, sinó l'accent gramatical, i que uniformitzi el sil·labisme i l'esquema accentual. Ja hem vist, però, que aquest darrer punt exigeix, pel que a Carducci, no un desmentiment, però sí alguns matisos.<sup>10</sup>

De les cinc categories, als llocs web les que més sovintegen són les dues darreres:<sup>11</sup> si no hagués rebut el Premi Nobel i no hagués escrit l'himne *A Satana*, la presència de Carducci a la

<sup>1</sup> *Virtut i bellesa*, dins Àngels Carabí i Marta Segarra (edd.), *Belleza escrita en femenino*, Universitat de Barcelona, Centre Dona i Literatura, 1998, pp. 18-30.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, p. 217.

<sup>3</sup> *El cuarto ángel del Apocalipsis*. El mateix diari registrà el cent-seixantè aniversari del naixement de Carducci a la seva secció d'*Efemérides*, de primer per error el 27 de juliol del 1984, i encertadament al cap d'un any: «1825. Nace en Valdicastello (Italia) el poeta y crítico italiano Giosue Carducci.»

<sup>4</sup> *Resum de poètica catalana (Mètrica i versificació)*, Barcelona, Editorial Barcino, 1932.

<sup>5</sup> *Mètrica catalana, Introducció a la mètrica i La mètrica i el ritme de la prosa*, tots tres volums publicats a Barcelona per Quaderns Crema, els anys 1980, 1986 i 1992, respectivament.

<sup>6</sup> *Com es comenta un text literari*, Barcelona, Barcanova, 1988.

<sup>7</sup> *Manual de mètrica i versificació catalanes*, citat.

<sup>8</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 213-216 i 226-230.

<sup>9</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 220-222 i 232-236. Vegeu un esment fugisser de Carducci en Josep Colet, *El món de les tercines*, Barcelona, CYAN Edicions, 1988, p. 28, dins un llistat de conreadors italians de la *terzina* dantesca.

<sup>10</sup> Cf. *supra*, pp. 248 i 353-355.

<sup>11</sup> Cf. *infra*, p. 473, però hauriem pogut multiplicar les referències, en general poc rellevants des d'un punt de vista literari.



xarxa, fora de les pàgines italianes, seria molt minsa. Es tracta, com és fàcil imaginar, d'aportacions superficials, que no acostumen a anar més enllà d'alguns tòpics, de la nota biobibliogràfica o de les paraules amb què l'Acadèmia sueca concedí el premi. Durant els anys cinquanta i seixanta, però, la represa —o la creació *ex novo*— de la indústria editorial i cultural espanyola va recolzar en bona part en la divulgació de noms de prestigi internacional, entre els quals van rebre un tracte de favor els qui havien obtingut —encara que fos feia temps— el Nobel, i llavors sí que els fruits van ser substanciosos, sobretot un: les *Obras escogidas de Giosuè Carducci* traduïdes, anotades i prologades per Amando Lázaro Ros (1886-1962), que van sortir el 1957 dins la «Biblioteca de los Premios Nobel» de l'editorial madrilenya Aguilar. Els volums de les editorials barcelonines Granada i Cervantes publicats l'any 1915 i entorn de l'any 1920 quedaven molt per sota d'aquestes més de mil pàgines de poesia i prosa que constitueixen l'edició de traduccions castellanes de Carducci més important en termes absoluts, una edició que estava destinada a gaudir d'una gran circulació. Encara avui no és difícil aconseguir-les. Després d'Aguilar, les van adquirir i reimprimir, senceres o fragmentades, editorials barcelonines en plena expansió, sempre dins col·leccions o sèries dedicades als Premis Nobels de Literatura: primer Plaza & Janés, després Planeta, recentment també Orbis. Planeta, a més a més, en va reproduir tota la poesia i una part considerable de la prosa<sup>1</sup> en una altra operació de gran envergadura, la col·lecció *Maestros italianos*, que en el seu tercer volum, publicat l'any 1969 i corresponent a Carducci, Verga i Fogazzaro, dedicava al primer sis-centes pàgines, de la 57 a la 703. Aquesta iniciativa ja ens porta, però, a un altre àmbit: el dels italianistes. El volum és curat per Antonio Prieto amb la col·laboració —consta a la portada— de Manuel Gil Esteve, professor de la Complutense. També en les traduccions l'única novetat és vinculada al Departament de Filologia Italiana de la Universitat de Madrid, una altra professora del qual, Carmen L. Lorenzelli, tradueix i anota *Los recursos de San Miniato al Tedesco* (pp. 687-703). Però l'aportació principal la fa el curador, Prieto, que no sols respecta plenament la feina de Lázaro Ros, conservant-ne tant les notes com la traducció —a manera de pròleg— del colofó de la primera edició italiana de les *Odes bárbares*, sinó que escriu, a més d'una introducció a tot el volum<sup>2</sup> i d'una nota aclaratòria sobre l'origen i la tria de les traduccions carduccianes,<sup>3</sup> un llarg assaig introductorí específic per a cada autor, en aquest cas *La reacción clásica de Carducci*.<sup>4</sup>

No cal dir que totes les històries de la literatura italiana tenen el seu capítol o el seu apartat sobre Carducci i que no són cap excepció, és clar, les que s'han publicat en castellà, tant si són traduïdes de l'italià com si són escrites originàriament en espanyol.<sup>5</sup> El mateix podem dir de les antologies: vegeu la d'Isabel González, formada per textos en llengua original presentats i anotats en castellà, que inclou sis poemes i un fragment en prosa,<sup>6</sup> i la d'Antonio Colinas, que, com havia fet Joan Lluís Estelrich l'any 1889, recopila traduccions d'altri i en fa també ell: en el cas de Carducci són totes seves, concretament dos sonets de *Ça ira (Rime nuove)* i dues odes bàrbares, *Nella piazza di San Petronio* i *Nevicata*.<sup>7</sup> Molt més que les antologies de poesia italiana han proliferat, però, en el decurs de la segona meitat del segle XX, les antologies de poesia italiana contemporània, que normalment prescindeixen de Carducci, Pascoli i D'Annunzio, per bé que sense negar-los el rang d'antecedents i sense deixar de dedicar-los —doncs— quatre paraules a la introducció, de vegades a tots tres, de vegades només al segon i al tercer.<sup>8</sup> Més enllà dels límits

<sup>1</sup> *Meditaciones; A propósito de algunos juicios sobre Alejandro Manzoni; La oda en la literatura italiana; El amor, la mujer, las cortes de amor; Quiénes eran los trovadores; Un poeta de amor en el siglo XII; Galanterías caballerescas de los siglos XII i XIII; Música y poesía en el mundo elegante romano del siglo XIV.*

<sup>2</sup> *En la segunda mitad del «Ottocento»*, dins DD.AA., *Maestros italianos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, vol. III, pp. 9-55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 133-135.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 59-129.

<sup>5</sup> Cf. *infra*, pp. 472 i 505-506.

<sup>6</sup> *Antología de la literatura italiana*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 307-315.

<sup>7</sup> *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 287-291.

<sup>8</sup> Vintila Horia, *Introducción a Vintila Horia i Jesús López Pacheco, Poesía italiana contemporánea. Antología*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959, pp. 32 i 35; Ángel Crespo, *Poetas italianos contemporáneos*, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 13; Horacio Armani, *Poetas italianos del siglo XX*, Buenos Aires, Librerías Fausto, 1973, pp. 8-9; Antonio Colinas, *Poetas italianos contemporáneos*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 10.

d'espai que serveixen de pretext per a excloure'ls, s'endevina o es declara un diagnòstic d'inactualitat que posa en el centre de la poètica contemporània fenòmens com la desmitologització, l'intimisme, l'antiheroisme i el rebuig de tot tipus d'ampul·lositat.

L'àmbit del català no ha fet, en aquest sector de les històries literàries i de les antologies, grans aportacions a la italianística. De cap al 1915 és una temptativa no reeixida de Carles Viada i Lluch, de la qual es conserva un lligall de quartilles i retalls a la Biblioteca de Catalunya, identificat amb la signatura Ms. 3303 i titulat *Antologia de Poetes Italians*: l'operació emulava la de Joan Lluís Estelrich, és a dir, es tractava de recopilar traduccions ja fetes i de combinar-les amb traduccions *ex novo* obra del mateix Viada i Lluch i d'Alexandre Plana. El lligall és numerat: són cap a 400 pàgines que comprenen molts autors menors i no atorguen gaire gruix als grans. Carducci és el poeta trenta-novè d'un total de cinquanta-sis i ocupa les pàgines 301-305, en les quals trobem: la nota biobibliogràfica que obre el capítol corresponent a cada autor, atribuïble a l'antòleg; un retall de «Lo Teatro Regional» del 12 de novembre del 1898 on llegim *A molts poetastres*, una lliure adaptació signada «Pepet del Carril» de la imitació *A muchos poetas hueros* de Manuel del Palacio; la *Fantasia* d'Alcover retallada de l'antologia d'Estelrich; la transcripció manuscrita de *Passa la meva nau...* de Miquel Ferrà i la del sonet de *Ça ira* de Jeroni Zanné.<sup>1</sup> Són ignorades les altres versions que havien sortit a «El Poble Català» entre el 1906 i el 1907 (Víctor Oliva, Martínez Serinyà, Montoliu), i ni Viada ni Plana no fan aquí cap contribució. No sabem per quin motiu fracassà el projecte. Parcialment, l'ha fet realitat el volum *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors* curat per Gabriella Gavagnin i publicat per Proa l'any 2001, un aplec de traduccions 'històriques' que amplia fins a vuit textos, en el cas de Carducci, la tria que havia fet Viada i Lluch: són les versions carduccianes d'Alcover, Zanné, Martínez Serinyà, Montoliu, Tharrats, una de les dues de Ferrà, la de Maseras i una de les dues de Carner.<sup>2</sup> Anteriorment, i fins ara, les úniques antologies de la poesia italiana preparades amb traduccions no recopilades, realitzades expressament per a l'ocasió, són les que curà Narcís Comadira per a Edicions 62 els anys 1985 i 1990, que en realitat vénen a ser una de sola, car *Poesia italiana. Antologia del segle XII al XIX* abraça de Sant Francesc fins a Leopardi i *Poesia italiana contemporània. Antologia* el mateix antòleg confessa que s'hauria estimat més titular-la «Poesia italiana. De Giosuè Carducci a Maria Luisa Spaziani». Comadira, doncs, a l'hora d'«antologar la modernitat precisa», sí que la fa començar per Carducci, Pascoli i D'Annunzio, que encapçalen un total de divuit poetes. L'antòleg tria els autors, escriu el davantal biobibliogràfic per a cadascun d'ells i tria també els poemes. Les traduccions se les reparteixen el mateix Comadira, Xavier Riu i Joan Tarrida, mentre que no queda clar qui és l'autor de les notes a peu de pàgina. Carducci és tot traduït per Joan Tarrida i rep un tractament molt generós, car en nombre de pàgines (11-24) només el supera Montale i l'igualava Giorgio Bassani. En català aquesta és, en absolut, la més gran contribució de traduccions carduccianes que s'hagi fet mai: *A Satana (Levia Gravia)*, *Ideale (Odi barbare)*, *All'Aurora (Odi barbare)* i *Mezzogiorno alpino (Rime e ritmi)*.<sup>3</sup>

La tria del curador recau en dos textos rimats, *A Satana* i *Mezzogiorno alpino*, i en dues odes bàrbares, les que enceten el llibrer primer tot seguit de *Preludio: Ideale* és en estrofa alcaica, *All'Aurora* en dístics elegíacs. Tot i que reduïda per les característiques del volum antològic de què forma part, és una selecció prou significativa en l'ordre mètric i en el cronològic, atès que abraça des d'un text tan matiner com l'himne satànic, escrit el 1863, fins a un poema signat el 1895, passant per les odes, que són respectivament del 1874 i del 1876. Té el mèrit, a més a més, de no esquivar les composicions llargues i difícils: només són quatre poemes, però en nombre de pàgines —ja ho hem dit— Carducci supera la majoria dels altres autors antologats. Un dels textos és

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 172, 244, 322, 243, 289.

<sup>2</sup> *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*, citat, pp. 109-129. Cf. Corpus Documental, pp. 322, 289, 290, 266, 318-319, 243, 331, 283, i *supra*, pp. 122-134, 230-232, 257-259, 279-283, 273-278, 140-142, 266-269, 330-334.

<sup>3</sup> A València es troba en projecte, ara mateix, amb motiu del centenari del naixement de l'escriptor, un volum complet amb traduccions de Pau Marqués i pròleg de Maria Bayarri. La mateix Maria Bayarri organitzarà, a la Universitat de València, un congrés monogràfic sobre Carducci, que inclourà un apartat de ponències sobre recepció a les literatures castellana i catalana. Seran, sens dubte, dues fites cabdals en la ja llarga història del carduccianisme català.

famosíssim, però encara no havia estat traduït en català: la seva inclusió ve a satisfer, d'alguna manera, un deute històric. A l'altre extrem, el brevíssim quadre paisatgístic *Mezzogiorno alpino* té un cert caire de colofó i de contrapunt alhora, amb el qual el curador devia permetre's de fer valer els seus gustos per damunt d'un criteri de representativitat, que, tanmateix, es troba a faltar no tant aquí com en la tria de les odes, atès que la recreació d'episodis mítics en què totes dues s'inscriuen no esgota ni de lluny la varietat temàtica del llibre més conegut de Carducci.

També la nota preliminar,<sup>1</sup> enmig de les informacions que subratllen el paper de poeta nacional i les connexions amb la poesia europea (equivalent català és no ja Costa i Llobera o determinats modernistes, sinó Carles Riba), traspua un punt de vista molt personal, sobretot en dos punts. D'una banda, Comadira no sols combrega amb els qui matisen el classicisme de Carducci, sinó que pràcticament el redueix a una voluntat i una pretensió; i no sols el veu tenyit de romanticisme, sinó fins i tot —i en això diríem que és l'únic— de decadentisme. De l'altra, projecta la influència del poeta sobre Bassani, incidint en la peculiaritat més evident de tota l'antologia: el pes que s'hi atorga a l'obra poètica del novel·lista de Ferrara. En aquesta línia, l'antòleg situa els encerts de Carducci en un cert «estil lapidari», mentre que deixa més aviat malparades les altisonàncies i el pretès classicisme. La tria, però, no sembla que estigui presidida per una recerca de punts de força d'aquell estil ni que defugui els aspectes més criticats.

## 6.1. JOAN TARRIDA

*A Satana* és un poema llarg, un himne de cinquanta quartetes (per tant, dos-cents versos) de pentasil·labs, el primer i el tercer esdrúixols i lliures de rima, el segon i el quart plans i rimats en consonant. Tant Hermenegildo Giner de los Ríos com Tarrida<sup>2</sup> respecten la mesura sil·làbica (Tarrida amb algun hipèmetre, com el del vers 136) i la disposició de la rima, i tots dos alternen lliurement terminacions esdrúixoles, planes o agudes. La diferència es troba en la rima, assonant en Giner de los Ríos, consonant en Tarrida, que s'ajuda de molts finals aguts.

Els versos 1-64 afirmen la decadència del cristianisme i la presència actual, universal i única de Satanàs tant en l'òrbita material i sensual com en l'espiritual i racional, amb un esment particular a les tres activitats a les quals la tradició clàssica atribuïa un grau més alt de plaer: l'amor, el vi i la poesia. Un llarg excurs (65-162) ressegueix la presència de Satanàs en la història: de primer l'identifica amb les divinitats de diverses mitologies, sobretot amb Adonis; després n'evoca la supervivència clandestina en època cristiana, d'una banda en les veus dels reformadors i dels científics *avant la lettre* (bruixes, alquimistes, màgics), de l'altra en les lectures i l'art clàssics preservats pels mateixos monjos. Els darrers versos tornen al present per confirmar la victòria de Satanàs, identificat ara amb el ferrocarril (163-200).

L'*incipit*, és a dir, la frase que ocupa els vint primers versos, posa damunt la taula els tres registres del text: als versos inicials la reflexió conceptual, a les estrofes segona, tercera i quarta la sensualitat, i a la cinquena l'apòstrofe heroic. El registre conceptual sovintejarà poc en la producció carducciana posterior, i aquest és un dels punts d'interès de l'himne. Carducci comença proclamant Satanàs principi absolut per virtut d'una natura dual que diferencia, en l'ésser, una part material i una part espiritual, una part racional i una part sensorial. Ara bé, entre aquests pols contraposats el cristianisme, evidentment, valorava sobretot l'espiritual, així que Carducci farà exactament el contrari. Són les lleis físiques, concretament el rovell (25-27), el glaç (31-32) i la gravetat (28-30 i 33-36), les que destrueixen els àngels, i la presència del diable s'afirma sobretot en la matèria, com a rei dels fenòmens i de les formes, és a dir, com a rei de l'objecte de l'experiència empírica (37-41). A les estrofes segona, tercera i quarta el vi i l'amor no perfilaven del tot la relació que els lligava amb el protagonista («mentre», 5 i 9), però als versos 42-56 no hi ha dubte que són presidits per Satanàs: són les temptacions que defuig el «monaco triste» (113-116), enunciades amb la fórmula «te ne le cose» (113), que ens confirma —com ja avançava el «principio immenso»— que

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, p. 237.

<sup>2</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 247-255, i *supra*, pp. 367-369.

allò que l'Antidèu té de Déu no és, en aquest poema, la transcendència, sinó l'omnipresència i el panteisme, però un panteisme materialista i sensista que denuncia la contradicció entre la moral cristiana i la màxima de l'ésser de Déu a totes les coses, unes 'coses' fonamentalment materials. Un altre dels dogmes que havien estat motiu històric de debat i de condemnes d'heretgia, la frase de Jesús a Llätzer, és a dir, la resurrecció de la carn, és aplicat a la matèria: amb el vers «materia, inalzati» (168) Carducci vol subratllar que allò que ressuscitava a l'Evangelí era la carn, que no és sinó matèria. S'ho fa venir bé, en realitat, per afirmar la resurrecció d'allò que ha estat reprimit i enterrat i per fer-ho coincidir amb el progrés naixent —més que no pas renaixent— de la tècnica. Contra la tradició s'adhereix a la innovació («S'innova il secolo, / piena è l'etate», 151-152), de manera que allò que s'alça, en el seu poema, no és una criatura de carn, sinó de ferro, producte de l'«uman pensiero» (164), la qual amb la seva velocitat i amb la seva capacitat de moviment certifica l'omnipresència de Satanàs (169-192) i ve a ser la realització —material i humana— del «carro del foco» de les mitologies bíblica i clàssica (192). Pensament humà, monstre de ferro i Satanàs poden actuar tots tres com a subjectes dels versos 165-166: «e splendi e folgora / di fiamme cinto», i és el primer el que segella la darrera definició de Satanàs, als versos 195-196, com a «forza vindice / de la ragione». Racionalisme i materialisme, empirisme i sensisme configuren, en definitiva, l'herència del segle il·lustrat que Carducci enarbora contra el pensament diví i contra l'espiritualitat religiosa.

Estilísticament, les principals variacions que practica Carducci en l'àmplia llargada del poema se centren en el punt de vista i en els temps verbals. El 'jo' del poeta interpel·la Satanàs a la segona persona als versos 1-20, 57-116, 193-200; en parla a la tercera persona als versos 21-56, on és interpel·lat el «prete», i 117-192, on se succeeixen diversos 'tus': Abelard, Arnaldo da Brescia, Wycliffe i Huss, l'«uman pensiero» i la «materia». Pel que fa als temps verbals, del present real dels versos 1-64 es passa al pretèrit (65-96), amb el contrapunt del present real dels versos 83-84, i tot seguit al present històric (97-144, fa excepció el vers 116). Els versos 145-164 posen en contrast pretèrits amb presents reals que es barregen subtilment amb presents històrics. La variació emfàtica de «Gittò» (161) en l'imperatiu «gitta» (163) instal·la finalment el present real (imperatiu als versos 163-167 i 197, indicatiu als altres) fins a la cloenda.

Per començar a comentar la traducció de Tarrida, cal dir, primer de tot, que una familiaritat escassa amb l'italià fa acte de presència en diversos punts del text on tenen lloc *gaffes* rellevants: «Via» / «Mou» (21), «la fuggevole / vita ristora» // «renova / l'esquiva vida» (53-54), «rei» / «reis» (61), «cori» / «cors» en sentit amorós (78), «a te da canto» / «et dóna el cant» (128), «cella» / «parpella» (136), «salgano» / «surtin» (197). En general, però, el principal defecte d'aquest *A Satan* rau en les solucions ambigües o poc clares. L'equivalència «germà» per a «prete» afegeix una mica més de dificultat a l'error que representa «Mou», en la frase «Mou l'aspersori / i el rés, germà!» (21-22). «En mà divina, / el llamp és glaç» exigeix un esforç d'interpretació molt superior a «Ghiacciato è il fulmine / a Geova in mano» (31-32). El canvi de color, de «nero» a «cendrós», del vers 44 més aviat enganya que no pas ajuda; i la traducció de «pròvochi» per «causa» al 48 simplement no té sentit. La locució «a cops» («talor», 135) pot ser ambigua, i es fa difícil identificar la «senyera» del sintagma «baix l'hòrrida / negra senyera», que tradueix «ne l'orrída / compagnia nera» (129-130). Els versos 141-147 encadenen tres formulacions poc encertades, la primera confusa en la sintaxi: «el frare, / la ment encesa / del Capitoli / llença a la presa» («e fantastico / d'italo orgoglio / te spinge, o monaco, / su 'l Campidoglio», 141-144); la segona difícil d'interpretar: «De qui la pira / mai no ha fet ús» («E voi, che il rabido / rogo non strusse», 145-146); la tercera correcta però menys nítida que el sintagma original: «llavis d'auguri» («voci fatidiche», 147). També introdueix una sintaxi dubtosa la solució «semblant» per a «spande» als versos 185-186. Sovint les formulacions s'aclareixen quan es comparen amb el text original (no inclòs en l'edició), però llegides per si soles no són prou transparents.

Un altre factor de confusió deriva dels moments de desordre en els temps verbals i en el punt de vista. Els primers desgavells pel que fa al segon els provoca la incomprensió —que comentarem més endavant— dels versos 97-104: en la relació entre la dona-bruixa i Satanàs, ella agafa un protagonisme que en el text italià li pertoca a ell. Tot seguit, el complicat canvi de segona persona a tercera que té lloc en el pas del vers 116 al 117 és perjudicat per la solució «ell» («Satana», 119) i

per la desaparició d'«ei» (123-124). Carducci fa «Satana» al vers 119, «ei» al 123, de nou «Ei» al 137 i «Satana» a 168 i 193; Tarrida fa, respectivament, «ell», no res («Satan» en nota), «Satan», «Ell» i «Diable». No és fàcil entendre que «ell» és Satanàs i que, per tant, el «ta» del vers 117 correspon a un altre, a Abelard. Pel que fa al vers 124, la lectura més immediata adjudicarà la funció de subjecte de «murmura» a «el vers» o a «Virgili» o «Horaci», mai a Satanàs. Tarrida (o Comadira) no troba altra solució que ajudar el lector amb tres notes. La primera queda prou dissimulada, perquè l'anotador aprofita la necessària glossa de la figura d'Abelard per deixar clar que «ta branca» li pertany a ell, no pas al 'tu' de les estrofes anteriors, Satanàs. La segona ja no té altra finalitat que identificar el «tu»: «Es refereix a Abelard.» Però la pitjor és la tercera, que ve a traduir l'«ei» suprimit: el text de la nota és simplement «Satan», sense que sapiguem què n'hem de fer d'aquesta informació, llevat que tinguem ocasió d'anar a mirar-nos el text italià. Finalment, en la sèrie de 'tus' que se succeeixen als versos 117-192, es perd la interpel·lació a Arnaldo da Brescia (141-144).

Que Satanàs cedeixi una mica de presència o de protagonisme a pronoms ambigus o a figures més reals com la dona-bruixa o els poetes llatins concorda amb una certa dificultat general del traductor davant la plasticitat al·legòrica o evocativa, una de les marques de registre del classicisme exterior carduccià. Al vers 14 «imene» és substituït per «bes». Al 29 és esquivat l'adjectiu «spennato», i tot seguit tant «cau en mal pas» («Cade nel vano», 30) com «en mà divina, / el llamp és glaç» (31-32), on la substitució del participi «ghiacciato» pel substantiu «glaç» ja introdueix un primer moment d'opacitat temporal, es desplacen gairebé insensiblement cap al sentit figurat que acompanya la composició escènica. Al vers 75 la que desapareix i és relegada a les notes és Venus: «de l'alma Cipride», és a dir, de la divina Venus, es transforma en «del cor de Xipre». Una mica més amunt, el canvi temporal efectuat per Tarrida en el pas del vers 72 al 73 té l'inconvenient estilístic d'augmentar la monotonia en reduir la sèrie de pretèrits dels versos 65-96 als versos 65-72 i en sacrificar les variacions contrapuntístiques de 83-84 i 116, però a més a més afecta la continuïtat en l'evocació del temps antic (65-84), car es passa d'un pretèrit perfect a un present que és discutible que es pugui entendre —si més no en una primera lectura— com un present històric, perjudici agreujat per la introducció d'un flagrant anacronisme als versos 77-78, anacronisme que al seu torn s'afegeix a l'error de comprensió de «cori», propiciat per la identificació de Satanàs amb Adonis: «Per tu febregen / els cors al vals» // «A te ferveano / le danze e i cori». Un altre tall en la continuïtat temporal el trobarem —encara— al vers 178, on, enmig dels presents reals de la darrera secció, és inserit amb calçador l'imperfet «esvaïa».

La conclusió a la qual condueixen les observacions fetes fins aquí és que Tarrida va afrontar uns textos que desplegaven una escenografia i una micronarrativitat mítiques que li resultaven, almenys fins a un cert punt, alienes. Es produeix un decalatge entre el perfil del traductor i els textos que —per iniciativa de Comadira o de tots dos— va haver de traduir, un decalatge que davant altres composicions carduccianes segurament hauria passat més desapercebut. Acusa, potser més que cap altre traductor, el distanciament entre la modernitat i el llenguatge al·legòric del classicisme. Les notes a peu de pàgina aparentment no difereixen gaire de les que podem trobar en una edició italiana, però, mirades més de prop, unes quantes supleixen buits informatius en les solucions adoptades dalt al text. Anant més enllà, atribuiríem el gran nombre de solucions poc clares o ambigües que hem enumerat no sols a les deficiències del traductor en llengua italiana, sinó també a les incerteses derivades de l'escassa convicció amb què incorporava un món on els déus i els àngels eren tan materials com els homes i on uns temps irreals es movien dins la mateixa lògica històrica dels temps reals.

Això no vol dir, però, que Tarrida no tingui bona ploma amb tots els ingredients classicistes. La té amb el llenguatge sensual i hedonista, com la té, davant els diversos registres que presenta el text, més amb el polític que no pas amb el conceptual. Si en Giner de los Ríos es podia observar una tendència a individualitzar l'actuació de Satanàs, Tarrida fa tot el contrari: potencia el vessant col·lectiu de la revolta. Sembla que hagi entès el sentit dels versos 63-64, per bé que la solució no sigui gaire diàfana: «i com centella / fibles les ments» («e come fulmine / scuoti le menti»). No comparteix el toc paternal de Giner de los Ríos davant els «casolari», que tradueix només amb

«llars» (96), sense especificar-ne la pobresa. Davant les dues recurrències de «grido» (150, 184), a la primera fa servir «crida» (149) i a la segona, on tradueix «crit» (183), afegeix tot seguit —en comptes de repetir «come di turbine»— l’aposiició «sola resposta» (184). No se li escapa, doncs, que és un crit carregat de missatge i adreçat a un receptor, una crida a actuar. Si al vers 164 Giner de los Ríos traduïa «pensiero» i eliminava «uman», Tarrida redueix «pensiero» a «seny» i recull l’adjectiu: «gitta i tuoi vincoli, / uman pensiero» // «desfés els vincles / oh seny humà» (163-164). De les dues recurrències de «ribellione», resol la primera amb un terme encara més expressiu que reforça mitjançant un adverbi generalitzador: «dal chiostro brontola / la ribellione» // «el motí als claustres / pertot ressona» (155-156); i la segona amb un plural estraforari, però que també contribueix a disseminar l’actuació de Satanàs: «Salute, o Satana, / o ribellione, / o forza vindice / de la ragione» // «Salut, oh Diable, / rebel·lions, / forces que vengen / les regions» (194-196).

La solució absurda «regions» ha de ser un error de lectura, qui sap si del traductor o provocat per una errata en l’edició italiana que feia servir. Un error, en qualsevol cas, important, atesa la rellevància que té al text italià la represa del terme «ragione» de l’*incipit* (aquest sí ben traduït), i un error que coincideix amb el tractament general a què Tarrida sotmet el llenguatge conceptual. D’una banda, una part d’aquest llenguatge és sacrificat: dues de les tres úniques supressions que registrem en tota la traducció, «sol» al vers 41 i «ne le cose» al 114 (s’acaba guanyant «nu» al 116), tenen lloc en passatges que fan aportacions a aquest registre. De l’altra, malgrat la pèrdua de «ne le cose», a tot el text és potenciada l’espacialitat en detriment tant de termes abstractes com físics: ja al segon vers del poema «principio», terme temporal o filosòfic, és substituït per «cor», amb les seves acepcions de sentiment, de vida i de centralitat, alhora que l’adjectiu «immenso» és hiperbolitzat en «infinit»; al vers 10 la parella de planetes «la terra e il sole» és normalitzada en dos indrets, «la terra, el cel»; als versos 29-30 «spennato» i «nel vano» esdevenen, respectivament, «abismat» i «en mal pas», dos locatius, encara que el segon figurat; al 40 «re de le forme» es transforma en «rei de l’espai», i tot seguit «sol vive» és reduït a «habita» (41) abans que «vive» sigui recuperat per a traduir «Ei tien impero» («Viu a redós», 42); a 73-76 «le piante» esdevé «el bosc» i «de l’alma Cipride» —ja ho hem dit— «del cor de Xipre»; al vers 78 també «al vals» incorpora un espai; al 93 «te accolse» rellisca subtilment fins a «t’alberga», a la mateixa estrofa on «casolari» és traduït per «llars»; a l’estrofa següent l’adverbi «Quindi» és interpretat en sentit espacial («Ran tens», 97), i al vers 110 «oltre i» és exagerat en «lluny dels». Les hipèrboles són equivocacions totes dues: «oltre i cancelli» vol dir claustres endins, no pas lluny dels claustres, i, si «immenso» al·ludia a la grandesa de l’espai conegut, «infinit» suggereix l’espai desconegut i indeterminat, s’acosta més —en altres paraules— a l’amor infinit del Déu cristià. A les estrofes finals, verbs com «travessa» («corre», 171) i «creua» («sorvola», 177), i fins i tot «s’esvaïa» («si nasconde», 178), també poden suggerir un ‘enllà de’.

Constatem, a més a més, que «abismat» i «en mal pas» reforcen la imatge de la caiguda amb tota la seva connotativitat moral, i que, amb una altra connotativitat, la imatge substitueix, al vers 92, la de l’estesa: «a terra sparse» / «caiguts contemples». No són reproduïts amb fidelitat ni «tien impero» (42), ni aquest «sparse» ni l’«spande» del vers 186, termes relatius a l’extensió i possessió de l’espai. Important per a aquest traductor és que Satanàs habiti o visqui o sigui albergat en un lloc, que sigui el rei o el cor de l’espai, no pas que el domini, o que sigui l’únic que hi habita, o que aquest espai sigui limitat. Fins i tot va poder acceptar la idea absurda, a la penúltima estrofa, que les que fossin venjades fossin les «regions», en una mena de redempció de l’espai. Amb aquesta errata en un punt clau del poema el racionalisme perd força, inevitablement, i tant aquí com en el conjunt del text l’empirisme es concentra sobretot en l’experiència espacial, una experiència —però— que es tenyeix d’uns correlats sentimentals i morals de protecció, de proximitat i de familiaritat no gaire pertinents per a l’heroic i combatiu Satanàs carduccià. És això el que emana de «cor infinit», «viu a redós», «t’alberga», «llars», i el que és adobat per altres solucions col·laterals com «amor fidel» («d’amor parole», 12) o «convida» («ne incorà», 56). Si en Giner de los Ríos trobàvem a faltar humanitat, aquí més aviat n’hem de denunciar un excés. Carducci fa una estrofa d’ambientació domèstica, la vint-i-quatrena (93-96), que Tarrida tradueix amb una gran exactitud, però amb subtils retocs: a més de les solucions «t’alberga» i «llars», el monosíl·lab permet de traduir «ne i» per «dins

de ses», i l'adjectiu «devota» per a «memore» també reforça la perspectiva de portes endins, d'una interioritat familiar. Més significativa, però, és la resposta de Tarrida a les dues estrofes següents (97-104), les més críptiques del poema, que han suscitat paràfrasis diferents entre els exegetes i que ell no entén, en qualsevol cas, d'una manera correcta.

El traductor incorpora al peu de la lletra els versos 98 i 100 i fa, en canvi, una versió del tot lliure del 97 i del 99: «Ran tens la dona» («Quindi un femineo») i «de zel pletòric» («Empiando, fervido»). Al text italià el «Quindi» pot ser temporal i marcar, doncs, un salt endavant que desconectaria aquestes estrofes de la vint-i-quatrena, mentre que una lectura en clau locativa podria mantenir-les connectades. Tarrida podem entendre o que suprimeix l'adverbi o que l'entén en sentit locatiu; sigui com sigui, és més que plausible suposar que encara som dins la llar, on Satanàs és acollit, més que per un ideal de dona, per un ideal de muller. Si al vers 12 les «d'amor parole» esdevenien «amor fidel» compensant la solució «bes» per a «imene» de dues ratlles més avall (14), aquí desapareix el fervor del numen («fervido») i el pit de la dona s'omple de «zel». De fet, no acaba de quedar clar a qui hem d'assignar, si a la dona o a Satanàs, ni el «pit palpitant» ni el «de zel pletòric» ni el «numen i amant». La lectura més lògica seria, però, considerar «numen i amant» una aposició del 'tu' i atribuir, en canvi, «pit palpitant, / de zel pletòric» a la dona. No és, doncs, Satanàs el qui omple d'amor el pit de la dona, sinó ella la qui és prop d'ell plena de zel.

Que la iniciativa ha passat de Satanàs a la dona encara resulta més clar a l'estrofa següent. Tot i que la formulació de Tarrida té una certa ambigüitat, es fa molt difícil interpretar-la en el sentit del text original, és a dir, en el sentit que Satanàs empeny la bruixa a socórrer la natura de la dona o de la humanitat en general; resulta més senzill llegir que la bruixa-muller cura i socorre Satanàs, amb un darrer vers més aviat inconnex, «la dèbil natura», que potser fins i tot fa pensar en la natura de Satanàs debilitada pels mals tràngols que el cristianisme li fa passar. Excepcionalment, en aquest vers 104 Tarrida no hi sap veure la col·lectivitat en el sentit més ampli; i, també contra la seva tendència natural, i malgrat les ambigüitats, el cas és que en aquestes estrofes allarga l'escena: són, en la seva versió, tres estrofes absolutament domèstiques amb un Satanàs en hores baixes que rep les atencions d'una bruixa alhora sobrenatural (màgica i «eterna», és a dir, que sempre que convingui curarà el malalt) i casolana. Tot plegat ens demostra la importància d'una operació que ja anticipava el vers 42, on Satanàs no tenia imperi sinó que vivia a redós, és a dir, protegit. Tenim, en definitiva, un protagonista menys abstracte i racional, menys omnipresent i menys omnipotent, menys dominador i més vulnerable, més familiar, més sociable i sentimental. Més que no pas el 'tot', aquest Satanàs és el 'centre de tot', en tant que subjecte i també en tant que objecte. La relació amb els homes té un grau més alt de reciprocitat, segons vincles morals de generositat i fidelitat. No es poden destriar d'aquest *identikit* les tres recurrències del mot «cor» (2, 75, 78) contra cap a Carducci (com a molt, «incora» al vers 56) i el fet que, a diferència de Giner de los Ríos, Tarrida suavitzi en alguns punts la violència del lèxic: «disfrenasi» / «t'adreço» (17), «del seny em brolla» / «se dal sen rompemi» (59). Les dificultats en àmbit discursiu, conceptual, espacial, mític i al·legòric van acabar desembocant, en resum, en un Satanàs més humà i —per dir-ho en una paraula— més tou.

El segon text en el capítol carduccià de *Poesia italiana contemporània és Ideale*. Davant l'alcaica, Tarrida flexibilitza l'accent final del vers, majoritàriament pla (excepte 17 i 22) en comptes d'esdrúixol als dos versos inicials de l'estrofa i no sempre pla al tercer (agut a 23, 27, 31).<sup>1</sup> Sí que és invariablement pla el final del quart, mentre que sempre acaba en paraula aguda el primer hemistiqui dels versos inicials, pla en Carducci. Pel que fa a la mesura i a l'accentuació, Tarrida fa estrofes alcaiques sense sorpreses al tercer vers, un octosíl·lab català amb els accents canònics de segona, cinquena i vuitena, i al quart vers, un enneasíl·lab català polirítmic, per bé que en quatre de les vuit estrofes amb accents de tercera i sisena. Als dos primers versos, en canvi, fa servir decasíl·labs catalans cesurats amb un primer hemistiqui agut (llevat de l'hipomètric vers 9). Comptat a la italiana, aquest decasíl·lab seria un dodecasíl·lab cesurat, un doble hexasíl·lab, però en la pràctica només resulta un pèl més llarg que el vers alcaic carduccià, perquè els finals aguts o els

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 296-297.

monosíl·labs tradueixen sovint literalment mots plans italians. Tanmateix, un lleuger avantatge sí que es deixa sentir: aquesta llargada superior de l'alcaic de Tarrida permet traduccions literals com la del primer vers de l'oda, que devia ser el que va suggerir l'esquema, o com la del vers 16, o bé desplaçaments de mots a versos superiors per a facilitar la tasca més avall (cinquena estrofa). Que imposi, en contrapartida, l'afegitó d'elements emfàtics o superflus («tot» als versos 2 i 29, un article al vers 3, «mai més» al vers 5, «sols» al 6, un adjectiu sinonímic al 12, el substantiu «seti» al 18 i el superlatiu relatiu a 11, 22 i 23) o l'ús d'equivalents més llargs que els originals (conjugació del verb al vers 8, «s'eleva» per a «sale» al 15, «expedites» per a «rapide» al 20, «bessones» per a «doppia» al 21, «lluminosa» per a «fulgida» al 30, «melangiós» per a «mesti» al 32) no necessàriament ha de ser perjudicial, si bé sovint en alguna mesura acaba essent-ho. Es fa especialment carregós el superlatiu relatiu, però també cal dir que «seti», «s'eleva», «expedites», «bessones», «melangiós» i altres termes com «m'embolcallava» (2), «gèlids» (5), «rosaci» (16) o «nívies» (19) revelen una clara consciència del registre que calia mantenir al llarg de la composició.

També cal reconèixer a Tarrida el mèrit de ser un dels pocs traductors que llegeix l'adjectiu «salienti» (20) en el sentit de pujar i no de sobresortir, i l'únic que llegeix «rigato» (26) com a 'ratllat', i no com a 'regat'.

Ara bé, si en aquests punts i en general en retòrica i en mètrica la traducció ofereix prou garanties, és malmesa per falsos sentits greus, potser també en part propiciats per l'allargament del vers. Ja el fet de convertir els versos 3-4 en una frase principal fa perdre cohesió al discurs, perquè d'aquesta manera la relació entre aquesta frase i la següent, la de la segona estrofa, no és explicitada. Però els més incoherents i incomprendibles són els versos 9-10 i 13. Ja hem dit que el vers 9 té nou síl·labes, una menys de les que hauria de tenir. Potser hem de suposar alguna errata que, en el procés d'edició i d'impressió, hagi fet desaparèixer el substantiu (anys?), però el cas és que «giorni» sí que és traduït al vers 10, malament, i tot fa pensar, doncs, en una deficient comprensió de la sintaxi original, concretament de l'hipèrbaton que separa aquest «giorni» del seu adjectiu «ruinati». El pretèrit perfet del vers 9 i el futur del vers 10 tampoc no demostren una correcta comprensió dels temps verbals de l'original italià. Al vers 13 acaba de posar les coses difícils al lector la traducció de «da» amb un capció «de» i l'addició, encara més capciosa, de «nova». Com pot ser que els «anys a venir» siguin anys «de nova tenebra»? Per «Tots aquells» hem d'entendre persones? No sembla que en puguem treure l'entrellat.

Sí que queda clar que, a diferència de la versió d'Estelrich,<sup>1</sup> on és anul·lat gairebé del tot, en la de Tarrida és potenciat el motiu temàtic de la fuga, cosa que segurament hem de posar en consonància amb la nota que només identifica Hebe com la «deessa de la joventut», no pas com la copera dels déus. El quart vers del traductor («passaves alegre i fugitiva») delata clares reminiscències leopardianes, i la frase simplement descriptiva «fuor de le nubì ride» del vers 30 és convertida en una mena de represa d'aquell quart vers, «dels núvols fugint somrius lluminosa», perquè, a més a més, les dues darreres estrofes de la traducció conjuguen la tercera persona del text original a la segona, és a dir, que són adscrites a Hebe, no a la Verge Maria. Tot i que una altra nota aclareix la referència de l'«età mesta» al romanticisme i que la traducció «fosca edat» la fa ben transparent, la confusa redacció de les estrofes en què es desenvolupa aquesta línia temàtica propicien que l'ideal classicista quedi una mica arraconat respecte a l'ideal d'una joventut especialment fugissera.

*All'Aurora*,<sup>2</sup> la tercera de les *Odi barbare* en la configuració final del recull, és una de les llargues, 70 versos, dit d'una altra manera, 35 díctics elegíacs, i una de les que presenten un hexàmetre més fluctuant, el primer hemístiqui entre sis i vuit síl·labes, el segon entre vuit i deu, amb una prevalença (dos terços del total) de la combinació d'heptasíl·lab més octosíl·lab o enneasíl·lab. El pentàmetre sempre és un doble heptasíl·lab, i són plans tots els finals de vers i d'hemístiqui, excepte el del primer hemístiqui del vers 3 («gelido»). Als disset primers versos, l'Aurora puja de l'horitzó fins als núvols, contemplada o percebuda per una natura repartida aquí i allà, una natura que reproduïx el moviment ascendent de la protagonista (el falcó, el poltre) o que és descrita segons un contrast entre un element aeri i un element terrestre-marítim, entre un element que és dalt

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 68-70.

<sup>2</sup> Cf. *Corpus Documental*, pp. 298-304.



i un element que és baix: «nubi»-«templi», «bosco»-«falco», «gabbiano»-«mare», «fiumi»-«pioppi», «paschi»-«fluenti», «mugghi»-«valle», «valle»-«monte», «armenti»-«padri», «ali»-«aste». De nou, com en *Il bove*, és el mugit el que té una capacitat més gran d'abastar: «e di gagliardi mugghi tutta la valle suona» (12). A continuació, a la lletra de l'himne dels primers pastors indoeuropeus, del vers 19 al 40, l'Aurora porta els núvols pel cel envers el sol, hi arriba, l'abraça i es gira per anar, damunt el carro d'or dels germans Asvins, cap a ponent. Els pastors li demanen que en aquest recorregut passi damunt llurs cases i els porti d'orient sort i prosperitat. Ella, però, s'estima més les muntanyes gregues, i als versos 41-56 són evocats els seus amors amb els caçadors, i concretament amb Cèfal. La natura torna a articular-se segons la dialèctica esmentada: «Imetto»-«rivi», «ciel»-«timi», «selva»-«colle», «rugiade»-«piede». És plantejada la pregunta de si va baixar la deessa o va pujar el caçador, i s'opta per la segona opció, amb una especial cura de la interacció espacial: la visió de flors i rius des de dalt (50), la caiguda de l'arc (53), la visió de la pujada del senyor des de baix a través dels ulls del seu gos (53-54). La darrera part de l'oda (57-70) introdueix momentàniament una reflexió pessimista sobre la condició humana, en la qual una breu protesta social s'insereix en el tema de la impossibilitat de la felicitat i de la pèrdua de capacitat perceptiva i de simbiosi amb la natura heretat de Leopardi (57-60). En aquesta humanitat decadent queda oberta, però, una petita escaleta per a l'alegria i per a la comunió amb l'Aurora: la de l'amor, la de l'enamorat que demana a la deessa de pujar amb ella per veure les belleses de la terra, entre les quals la seva estimada. De nou es posa en marxa la dialèctica que vertebrava el poema: «stelle»-«terra», «donna»-«sole», «trece»-«seno», el sol «che leva» i les trenes que baixen «giù».

El moviment vertical i la relació cel-terra, dalt-baix, té la funció primordial, doncs, d'establir la relació espacial entre els elements i de variar la perspectiva dins un descriptivisme que expressa, primer de tot, gaudi perceptiu davant la grandesa i la varietat del món contemplat, un món on fins i tot el «cammino di gloria» és mesurable (33). Els sons, les olors, els colors, la temperatura, la consistència, la distància, la posició, el moviment, se succeïxen sense interrupció per activar, mitjançant mecanismes de contrast, una intensificació d'aquelles facultats que —Leopardi *dixit*— la humanitat està perdent. Que són la distància i el contrast les claus de l'hedonisme ho acaben certificant les metàfores que conté la invocació final de l'home enamorat: «corsier di fiamma» (66), «campi de le stelle» (67), «rorido seno» (70). Aquestes metàfores indiscutiblement estereotipades agafen tot el seu sentit en el context global del poema, en tant que en segellen l'estructura remetent a imatges que s'han repetit al llarg del text i —sobretot— en tant que duen a terme una fusió entre aquelles imatges: entre cel i terra, les dues primeres, i entre la rosada de l'Aurora i la suor de la dona enamorada la tercera. El cel no seria pas maco —podríem resumir— si els núvols no semblessin vaques i la llum no semblés un corser. Són, si de cas, unes vaques i un corser més bells, ideals, en un platonisme —però— estrictament sensitiu i no pas transcendent, on la condició aèria i volàtil aporta plaers més exquisits.

Tarrida respecta el doble hexasíl·lab (comptant a la catalana) al pentàmetre, i comença amb un hexasíl·lab tots els hexàmetres (en aquest punt la regularitat és superior a la de l'original), al qual segueix un segon hemistiqui que oscil·la entre sis i nou síl·labes. Flexibilitza els finals d'hemistiqui i de vers, no sempre plans (sobretot es permet molts finals d'hemistiqui aguts). L'esforç i l'eficàcia impecable del ritme són entelats per algunes consonàncies i assonàncies involuntàries: «esgarri-fança»-«alegrança» (3-4); «cendrosa»-«cansosa» (6-7); «estables»-«vaques»-«rosades»-«astre» (20-22); «tendresa»-«serena» (24-26), entre d'altres.

El traductor segueix molt de prop el text italià. Sense arribar-hi, s'acosta més a la literalitat de Giner de los Ríos que no a la tendència interpretativa de Lázaro Ros.<sup>1</sup> Mínims, doncs, els afegitons («al ple», 5; «també», 25; «ja», 29, 46) i les supressions: «violaceo» (6), «e il giungi» (29), «rosee» (29), «o dea» (46), «bel» (48), «fiochi» (59). Tarrida esquivava la hiperliteralitat, però comet uns errors de lectura o de comprensió tan o més greus que els que li retrèiem al polític republicà. No entén tampoc ell la sintaxi dels versos 13-16, és a dir, la funció acusativa del «te» (14), funció que transfereix als «nobili Aria padri», sintagma dins del qual també erradament

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 380-381.

distingeix en «Aria» un genitiu: «Mes l'home que despertés a triscar consumint-se la vida, / tu antiga joventut, tu joventut eterna, // abstret admira encara els venerables pares dels Aris, / drets entre els blancs ramats, com als cims t'adoraven» (13-16). A la traducció no és que l'home es llevi i admiri l'Aurora com l'admiraven els seus avantpassats, sinó que es lleva i veu —imaginàriament— els pares dels seus avantpassats que admiraven l'Aurora. Es produeix una doble interposició (un mirall) en allò que era, originalment, una visió i un parentiu directes. Es confon complexitat sintàctica, retòrica, amb complexitat de l'escena descrita, perquè actua el prejudici segons el qual la complexitat en la forma i la complexitat en el contingut s'han de donar la mà, un prejudici de matriu barroca o moderna que enterra en l'oblit un ús de la retòrica com a conreu i elevació de l'esperit que s'aplicava a una descripció i a una percepció de la realitat d'una simplicitat extrema. Entre totes les dificultats que van exhibir els traductors a l'hora d'emular el classicisme carduccià, aquesta va ser segurament la que més va poder distorsionar la recepció de l'escriptor. El lector italià, davant el nom de Carducci, pensa en un escriptor elevat, altisonant, pompós, però no pas incompreensible o inconnex. La retòrica plenament lògica de l'original es va deformar de vegades en una *altra* retòrica, il·lògica o —si més no— recargolada, menys digerible. Giner de los Ríos n'és segurament l'exemple més emblemàtic, però no l'únic.

Val a dir que, en el cas concret d'aquests versos que estem comentant, el voltatge retòric es redueix, fet i fet, a alguns hipèrbatons, sens dubte determinants, car Tarrida i Giner de los Ríos segurament sí que haurien entès 'ancor pensoso ammira te giovinetta antica'; però també devia contribuir a desorientar-los aquest «te» tònic per al qual ells, des de llur llengua respectiva, s'haurien esperat una preposició i un pleonasma: 'a tu t'admira'. Determinar si una traducció l'ha feta un italianista o un no italianista exigeix una anàlisi aprofundida, però la detecció d'ensopegades en aquest punt de la gramàtica contrastiva acostuma a tenir un alt valor indicatiu. Dels tres traductors d'*All'Aurora*, Lázaro Ros entén bé la frase, Tarrida i Giner de los Ríos no. Les conseqüències que això té aquí a l'hora d'afavorir una recepció esbiaixada de la retòrica classicista dona plena vigència a la vella reivindicació d'una literatura italiana traduïda per bons coneixedors de l'italià. Precisament allò que fa més greu aquest cas és, segurament, el fet que la reivindicació resulti tan vàlida davant una traducció del 1915 com davant d'una traducció del 1990. En l'àmbit concret del català, aquesta mancança persisteix sobretot en la poesia, on les traduccions dels grans clàssics acostumen a ser encomanades a poetes-traductors de solvència contrastada però no prou especialitzats en una llengua concreta.

Altres tres errors confirmen el diagnòstic. Tarrida comet un lapsus de lectura —o potser ja el consignava l'edició italiana que estava utilitzant— tot seguit al vers 18, on llegeix «su l'aste» com «a l'Est». Als versos 30-40 («ed in mezzo a' vitelli danzando con floride chiome / molta prole t'adori, pastorella del cielo»), posa les «floride chiome» no a la «prole», sinó a l'Aurora: «que per entre els vedells dansant amb ta florida crinera, / pastoreta del cel, els descendents t'adoren». I, tot i que en general no fa hiperliteralismes, n'hi ha algun de ben cridaner: «rosses vaques» tradueix «rosse vacche», al vers 20, fals amic que dona lloc a canvis en tot el cromatisme d'aquesta estrofa i de la següent: el contrast entre «rosse vacche», «candido armento» i «bionde cavalle», imatges al·lusives totes als núvols, esdevé en la traducció contrast entre «rosses vaques», «càndid ramat» i «eugues rosades». La pèrdua d'intensitat i de contrast s'amplia, de fet, al conjunt del poema, perquè «rosseggiante carro» s'afebleix en «rosat carruatge» (36) i, per tant, el color més intens, el vermell, només és utilitzat per traduir «vermiglio», als versos 45 («claror vermellosa») i 52 («cinta roja», 52). A més a més, al vers 6 es perd el contrapunt violeta («violaceo mare» és reduït a «mar») de la gavina grisa («grigio [...] gabbiano»), en la traducció «cendrosa». Malgrat que desapareix del vers 29 (de «rosee braccia» només queda «braços»), el color que surt més reforçat de tota l'operació cromàtica és el rosa, que és respectat literalment o quasi als versos 1 («roseo fiato» / «rosa alenada»), 32 («rosea» / «rosàcia») i 68 («roseo lume» / «rosada Aurora»), i que —com hem vist— li pren el lloc a «bionde» (22) i a «rosseggiante» (36); amb l'agreujant que en català coincideix lingüísticament —o quasi— amb un agent atmosfèric: «la rosada» («le rugiate», 44), «rosada» («rugiada», 55), «enrosada» («rorido», 70). La coincidència es podia evitar amb el sinònim «rou», arcaic però prou viu en català culte. Tarrida no hi recorre, i cau en un excés de «rosa»-«rosat»-

«rosada» que subverteix la paleta cromàtica original, en la qual l'adjectiu «roseo» qualificava exclusivament l'Aurora (1, 29, 32, 68) mentre que als núvols i al carro del sol es reservaven altres colors, i que clou el poema amb un joc de paraules i una pseudorima entre «rosada Aurora» (68) i «sina enrosada» (70) massa evident.

En el tractament de l'espai, Tarrida reforça el moviment o la posició ascendent, ja amb la lectura de «riadduci le rosse vacche in cielo» com «retorna al cel les rosses vaques» (20), però sobretot mitjançant una sèrie de repeticions lèxiques empobridores. A banda de les repeses emfàtiques o anafòriques a poca distància, el text italià només repeteix els verbs «correre» (9, 28) i «salire» (1, 48-49, 54). Tarrida repeteix tres verbs i un substantiu: 'alçar' per a «sali» (1), «spiccasi» (4) i «con erto» (53); 'enfilarse' per a «corre» (9) i «salía» (49); 'sorgir' per a «salire» (54) i «appare» (58), i el substantiu 'cim' per a «monte» (16), «sovrano» (28) i «l'Imetto» (43). L'únic «cime» italià és resolt amb «pinacles» (2) i, pel que fa a les repeses emfàtiques o anafòriques, si bé la majoria són reproduïdes (14, 19-40, 41-43, 46-47, 66-67) i algunes simplement eliminades (1-2, 20-21, 21, 67-69), a la dels versos 48-49 s'hi introdueix una variació: «s'enfilava» (47) i «ascendia» (49). Val a dir que gairebé en tots els casos el terme traduït ja marcava una posició o un moviment del mateix tipus; el cas, però, és que la reiteració lèxica, a més d'empobrir, crea per si mateixa un *plus* d'insistència. Algunes solucions no estrictament espacials podrien suggerir, també, un possible moviment cap amunt: «els renills llança» («nitrendo», 10) o «entonaven» («disser», 18). Cal valorar positivament, tanmateix, que solament «pinacles» pugui suscitar reminiscències religioses, i que sobretot una solució com «al cim del món» (28), malgrat la seva incorrecció, marqui un límit en el recorregut ascendent i més aviat exclogui un àmbit de transcendència: l'Aurora arriba al sostre del món i es desplega. De la mateixa manera, les variacions «giravolta» («rivola», 17), «camina» («va», 23) i «t'afanyes» («volgi», 33), tot i no respondre exactament al sentit del terme original, aporten un dinamisme pertinent al context. Si hi afegim el moviment horitzontal ben reproduït mitjançant «travessa» al vers 35, podem concloure que Tarrida no es desvia, en aquest terreny, dels plantejaments carduccians.

El vers 28 té un altre punt d'interès: al sol li és negada la condició de «sovrano», i de resultes d'això «al sovrano de i mondo» es converteix en un complement de lloc: «al cim del món». Més endavant, al vers 34 «il nume» esdevé «el destí», de manera que pràcticament es perd la referència al sol. Ja al vers 14, en el marc de l'error de comprensió del pronom «te», el traductor negava a l'Aurora la condició de «giovinetta», terme que traduïa per «joventut»: «tu antiga joventut, tu joventut eterna». Certament, Tarrida no pot anul·lar la cadena de prosopopeies que vertebrava tot el text, però tendeix a endarrerir-ne o a rebaixar-ne el desenvolupament, tot fent palesa una certa reticència envers l'antropomorfisme dels déus. Que en un cas substitueixi la persona pel lloc demostra la seva més alta sensibilitat per una fisicitat espacial que no pas divina; que en dos casos la substitueixi per un concepte abstracte revela una idea de la mitologia més vinculada al simbolisme que no a l'al·legoria. El fet que la major part de les notes glossi un nom propi d'origen mític (Aris, Asvins, Sùria, Himet, Cèfal) semblaria contradir aquestes conclusions, però en realitat deixa entreveure una certa inseguretat davant aquests noms. Al vers 21 Tarrida no repeteix «le rosse vacche» del vers anterior, i amb les síl·labes que guanya opta, al vers 22, per fer una amplificació de «i fratelli Asvini»: «els Asvins, fills bessons del gran astre» (22). L'adjectiu «bessons» caurà després a «gli Asvini gemelli» («els dos Asvins», 31-32), però el corol·lari «del gran astre» no compensa cap pèrdua ni anterior ni posterior, és a dir, té un valor d'afegitó explicatiu, altrament innecessari, perquè l'heptasíl·lab és repetit gairebé al peu de la lletra en nota: «Fills bessons del sol que, en el seu carro de foc, guiaven cada matí l'Aurora». En aquesta nota el «sol» és escrit en minúscula i dalt al text, primer de tot, és el «gran astre»: un «sol» menys mític, doncs, que no el que ens esperaríem si se'ns diu que va ser pare. Als versos 28-29, en el sintagma «vers les flames de Sùria / el bell» («al bel fiammante Suria»), la forma «el bell» reforça la humanitat del sol, però «les flames del» la fan minvar, car tornen a incidir en la seva natura d'astre allà on l'adjectiu «fiammante» actuava amb més capacitat polisèmica. Tot seguit, entre l'accepció més física i l'accepció més moral de l'adjectiu «gagliardo», és triada la segona, no 'fort' sinó «ardit», mentre que davant les dones reals no es dubta a emprar un més sensorial «l'anelhada tendresa» per a «il

desiato amore» (24) i «tendra» per a «dolce» (64). La repetició, no present al text italià, d'«ardit» (9, 29) i «tendresa»-«tendra» (vegeu també la de la família de paraules d'«anhelar» a 24 i 27) fa avinent, doncs, un gust per l'esfera sensorial, però no per la seva aplicació als habitants de l'Olimp.

Que, tot i algun signe contradictori, les reticències es localitzen concretament en la personificació dels elements naturals inherent a la mitologia ho confirma, de retop, el fet que també s'observin allà on la personificació no involucra figures divines: al vers 50 són recollides les «noces de flors», però no els «imenei de' rivi», normalitzats en «d'on els rius conflueixen»; al vers 10, relatiu a un cavall, «chiomante capo» és normalitzat en «crinera», terme aplicat després a l'Aurora (39); i al 68 «tutta risorridente», relatiu a «la terra», és lleugerament atenuat en «que de bell nou es mostra», verb ja utilitzat —subjecte l'Aurora— al vers 26. En canvi, en la comparació dels versos 23-24, relativa a una dona real, el traductor no té cap inconvenient a transformar el «va» en un més humà «camina». Afegim, encara, la caiguda d'«il tuo viso» —de l'Aurora— al vers 58: «mesto il tuo viso» és simplificat en «malencònica». Sense arribar a desvirtuar-la, doncs, Tarrida, molt permeable a la semiòtica de l'espai limitat i —ho acabem de veure— a l'hedonisme sensorial, no acaba de combregar del tot amb aquest altre vessant del classicisme, el d'una mitologia entesa com a natura humanitzada. Intuïm que s'hauria sentit més a gust amb una 'aurora' amb la inicial minúscula. L'atenuant és que, havent-li triat Comadira una 'Aurora', la seva poca predisposició passa força desapercebuda.

*Migdia alpi*, el quart poema carduccià de la *Poesia italiana contemporània. Antologia*, prové del sector de les «rime» de *Rime e ritmi*: són tot just dos quartets d'hendecasil·labs amb rima ABAC BDDC. Tant Tarrida com Lázaro Ros fan decasil·labs catalans l'un i hendecasil·labs castellans l'altre; Tarrida emmiralla la distribució de les rimes original, Lázaro Ros la varia lleument al segon quartet (BDCD). Si en el text italià tres rimes són femenines i una masculina, Tarrida en fa dues i dues, Lázaro Ros totes femenines. L'altra traducció castellana que hem trobat, signada per María Dolores Sartorio, no és, en canvi, mètrica: els versos no hi presenten un esquema regular.<sup>1</sup>

Contràriament a les observacions que ens ha suggerit *A l'Aurora*, en la versió de *Mezzogiorno alpino* hem de dir que les equivalències lèxiques augmenten el grau d'humanitat dels elements de la natura: «squallido e scialbo» / «retut i exsangüe» (2); «senza aura di» / «sense l'alè dels» (5); «penètra» / «mira» (6); «fluí» / «fa via» (8). Curiosament, el text original ofereix poques prosopopeies, i gairebé imperceptibles: «Regna» (3); «garrisce» (7). Hi té res a veure, en l'actitud del traductor, el fet que en aquest cas no intervingui la mitologia? Sembla que vulgui introduir una barreja de fal·làcia patètica i correlat objectiu centrada en un sentit de decandiment, de pèrdua de la vida i de la vitalitat. A la falta de sang i d'alè, al sema de derrota de «retut», al sema de desaparició i caducitat de «fa via», s'hi afegeixen la substitució de «picciol» per «fràgils» (7) i les iniciatives que tenen lloc al tercer vers: «sereno» / «aturat»; «infinito» / «ja infinit». Es respira un ambient de final de vida i de pau *post mortem*, producte d'una lectura absolutament interpretativa del text original, que en si mateix es limita a dibuixar una natura impressionant en la seva pau i en la seva grandesa. Potser Tarrida és més carduccià que Carducci quan tradueix «su'» per «entre» al segon vers o «grande» per «ample» al quart, però el «gran» del primer vers és suprimit, i el «ja» condiciona del tot «infinit», atenuant la dimensió espacial en benefici de la temporal. Fins i tot els afegitons «blancs» (5) i «temperat» (6), en principi adients al quadre original, corren el risc de ser absorbits per la línia interpretativa predominant, el primer perquè la seva versatilitat simbòlica abraça també imatges d'ultratomba i el segon perquè no deixa de ser un participi passat i de poder ser entès com a tal. Remarquem que Tarrida en col·loca tres («retut», «aturat», «temperat») contra cap de Carducci. El sentiment del temps i les malalties dels grans poetes del segle XX han penetrat en el quadre paisatgístic carduccià, gairebé com si volguessin confirmar o propiciar la lectura decadentista proposada per Comadira a la nota introductòria. Tarrida torna a demostrar el seu interès pel lèxic sensorial, però torna també a desviar-se de la poètica que presideix el text italià, aquí més que en cap dels altres tres poemes, perquè, encara que la seva interpretació sigui remotament possible, en realitat viola el principi hedonista i celebratiu bàsic de *Mezzogiorno alpino*, que preveu una relació

<sup>1</sup> Vegeu les de Tarrida i Lázaro Ros a *Corpus Documental*, p. 341. La de María Dolores Sartorio es pot consultar al lloc web <http://amediavoz.com/carducci.htm>.

d'immediatesa perceptiva amb la natura, desproveïda de simbolismes. Ja no som, al *Migdia alpi*, davant d'una natura veritablement carducciana.

Només afegirem, per cloure el capítol, que l'escàs material que s'ha produït en català en la segona meitat del nou-cents i les seves deficiències contrasten, sobretot, amb les *Obras escogidas* que publicà l'editorial madrilenya Aguilar el 1957 i que il·lustren unes estratègies i uns resultats ben diferents a l'hora d'afrontar Carducci des de la distància històrica. Només cal que ens aturem, per exemple, en la traducció de *Mezzogiorno alpino*, que no és pas una de les millors, per observar com, en una versió més lliure que la de Tarrida, es respecta més l'esperit de l'original i, al contrari del que constatarem a la versió catalana, si de cas s'inocula vitalitat: «squallido e scialbo» / «pardo» (2), «senza aura di venti» / «rígidos, valientes» (5), «penètra» / «embebe» (6). Cal congratular-se del fet que, en aquestes darreres dècades, les traduccions que més han circulat en àmbit hispànic hagin estat les d'Amando Lázaro Ros, potser inferiors mètricament i de vegades estilísticament a les d'alguns dels noms de les generacions anteriors, però no igualades en la correcta lectura i comprensió del text italià, fetes —d'una banda— amb aquella professionalitat del veritable italianista que era difícil exigir als primers receptors però que hauria de ser, ara, una condició *sine qua non*, i —de l'altra— amb la professionalitat del traductor que esquiva la literalitat per trobar el to de l'original des de la naturalitat de la llengua d'arribada. Lázaro Ros es mou entre la traducció i l'adaptació, perquè activa un mecanisme compensatori que consisteix a elevar el registre, allà on és possible (encara que no sigui allà on l'eleva Carducci), mitjançant sinònims o fraseologia que comptin amb una tradició dins la retòrica castellana, o fins i tot mitjançant referències culturals noves. Si en determinats moments s'excedeix, sobretot a nivell terminològic i epítetic, i ratlla perillosament la imitació paròdica, en realitat està deixant constància d'un tipus de recepció en què l'escriptor traduït ja és vist en la llunyania d'un altre temps i d'un altre llenguatge. A la base de la seva actitud, o de la nostra, es troba la idea adquirida que Carducci és massa retòric, així que no deixa de ser lògic que ell el traduís d'una manera massa retòrica. El mateix llibre, doncs, que tenia la comesa de difondre com no s'havia fet mai l'obra del professor de Bolonya ja contenia un prejudici que va tenir un efecte positiu en la qualitat de les traduccions alhora que allunyava el Premi Nobel cap als pedestals dels clàssics. Havent diagnosticat la inactualitat estilística de l'autor, Lázaro Ros decideix d'assumir-la al cent per cent, i val a dir que, malgrat els possibles excessos en què de vegades pot incórrer, aconsegueix un efecte de conjunt satisfactori, en tant que el castellà d'aquestes traduccions sona, en realitat, com l'italià de Carducci: retòric i arcaïtzant, no pas arcaic.



## 7. RESULTATS I CONCLUSIONS FINALS

### 7.1. RESULTATS

Carducci havia professat el classicisme en polèmica amb el romanticisme, i en aquests termes va ser acollit per l'entorn de Valera i Menéndez Pelayo, un entorn decidit a mantenir el pols contra les tendències postromàntiques, concentrades sobretot en l'estètica decadent d'origen francès i en les llibertats o descurrences formals propiciades per un concepte de poeta 'inspirat'. Les *Horacianes* abracen plenament aquest esperit polemista, nodrint-se de tòpics carduccians (la virilitat, l'heroisme) per combatre els nous enemics. L'herència del poeta italià, però, contenia altres llegats que no tots els classicistes estaven disposats a compartir i que es convertiren, de bell antuvi, en el principal tema de discussió, és a dir, en el motiu més habitual pel qual es va començar a parlar, a la premsa i als llibres, de Carducci. Són principalment dos: la mètrica bàrbara i el satanisme. No tothom considerava que el classicisme exigís l'adopció d'un aparat i d'una mètrica clàssics. Valera i —més equidistant de les diverses escoles— Joan Alcover més aviat s'hi oposaven i, en efecte, el segon només practicà l'estrofa asclepiadea (en realitat l'estrofa de la Torre) en la seva traducció de l'oda carducciana *Fantasia* i en un poema dedicat *An en Mateu Rotger*; Valera, si descomptem els poemes en sàfiques, només aportà uns quants hexàmetres en bona part carduccians a la *Fàbula de Euforió*. Més favorables a les iniciatives sil·labicoaccentuals del de Valdicastello es van manifestar Menéndez Pelayo, Costa i Joan Lluís Estelrich, cosa que no va implicar necessàriament, però, una adhesió pràctica. Les formes estròfiques classicitzants de Menéndez tenen altres orígens. L'aportació més significativa són també en aquest punt les *Horacianes*, excepcionals —però— en el conjunt de l'obra de Costa, en la qual no trobem gaires altres mostres de poesia no rimada. Encara més sorprenent és que tampoc no sovintegin en els reculls de Joan Lluís Estelrich, gran valedor, en els seus assaigs, de Carducci i de la seva mètrica: a banda de les traduccions, només podem atribuir una matriu específicament carducciana a dos originals en estrofa alcaica. El cas es repetirà al cap d'unes quantes dècades: Díez-Canedo lamentarà que a Espanya no s'hagi conreat més la mètrica bàrbara, però tampoc ell no haurà predicat amb gaires exemples: tres alcaiques i algun poema en díctics elegíacs. En la literatura catalana, Zanné, com Costa, havia deixat un llibre, *Ritmes*, format exclusivament per versos blancs i formes estròfiques en bona part carduccianes, que tant en els reculls anteriors com posteriors va conrear, en canvi, molt saltuàriament. Tot i que van entrar i han romàs en el repertori mètric, les propostes de Carducci no van arribar mai, doncs, a aclimatar-se, segurament pel grau de coerció que sobretot l'alcaica, amb els seus finals esdrúixols, comportava.

Pel que fa al satanisme, la circumstància que n'empallegava la recepció era, és clar, el catolicisme de Valera, de Menéndez Pelayo i de tota la ramificació mallorquina de l'escola. Això, en un Menéndez o en un Costa i Llobera, es resolgué en una admiració matisada: elogiaven Carducci 'malgrat' el seu ateisme, entès com una malaurada taca en l'*identikit* de l'escriptor. El qui visqué el conflicte d'una manera més dramàtica va ser el mallorquí, que es retractà de la composició de l'oda *A Horaci* i s'allunyà temporalment de Carducci i dels clàssics pels remordiments de consciència que li desvetllava llur paganisme. En Valera, en canvi, el desacord suscità múltiples reflexions sobre la independència entre art i moral, ciència o religió, improvisades en tota mena d'articles i ressenyes, de tal manera que va ser la seva ploma la que, entre el 1878 i els primers anys del segle XX, més va contribuir a fer circular el nom de Carducci en la premsa espanyola. Valera esmenta el poeta de Valdicastello per defensar la poesia objectiva contra la subjectiva, les grans idees d'interès col·lectiu (la bona poesia política) contra el desfogament individual, la poesia reflexiva contra l'espontània, la cura de la forma i la tensió estilística contra la negligència o la facilitat, l'artifici contra la sentimentalitat, l'elitisme contra el popularisme, els models grecollatins contra Byron i Victor Hugo, però cap d'aquestes qüestions no va fer-li escriure tantes ratlles com les que li suggerí l'himne satànic, producte d'un desassossec interior arran del qual, d'una banda, no parava d'insistir en la independència de la bellesa estètica respecte a finalitats docents i doctrinals, però, de l'altra, no podia estar-se d'expressar el seu escepticisme davant els avenços científics i

tècnics i la seva disconformitat amb el materialisme antireligiós, el pessimisme tètric o el desenfrenament eròtic. Les contradiccions en què això el feia incórrer, sobretot allí on la frontera entre forma i contingut perdia nitidesa, van ser salvades en la darrera etapa de l'escriptor andalús mitjançant una evolució cap a un misticisme idealista ja proper al culte religiós de la poesia característic de les grans poètiques del segle XX. Ara afirmava la coincidència de bellesa, veritat i bé en un territori superior de perfecció al qual s'eleven les grans obres de la ciència, la moral i l'art en virtut de la sinceritat i del desig de comprensió del món i de la humanitat amb què han estat realitzades. *A Satana* és vàlid, doncs, no sols per les seves qualitats formals, sinó també —i una cosa és indestriable de l'altra— per l'amor amb què alaba les conquestes de l'esperit humà, per la seva elevació de sentiment. Que un autor tan catòlic desenvolupés una teoria estètica tan allunyada dels simplisme dels anticarduccians més intransigents, els que des de la primera hora de la recepció de l'escriptor el condemnaven tan sols per haver escrit l'himne, va poder afavorir l'acostament —o reacostament, si pensem en Costa— a Carducci de molts lectors.

Lluny d'aquestes preocupacions es movia, en canvi, l'italianista Joan Lluís Estelrich, sens dubte cristià com els altres membres del grup, però poc *engagé* en el debat religiós, per tant, poc influït per censures i prejudicis. Els seus contactes directes amb l'entorn de Carducci a Bolonya van propiciar que la primera versió de l'oda *Cèrilo* es reproduís al «Museo Balear», l'any 1885, al cap de poques setmanes d'haver-se publicat a la ciutat italiana, i en la recopilació de material per a la seva *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)* va acollir totes les traduccions i imitacions que li va assenyalar Menéndez Pelayo, que eren, fet i fet, la majoria de les que s'havien fet en castellà fins aquell moment: el sonet virgilià *El buey* de Siles, el sonet desenganyat i fúnebre *Coloquio con los árboles* de Baráibar, les quartetes *Primavera y amor* d'Alvear, la sàtira *A muchos poetas hueros* de Manuel del Palacio i l'oda bàrbara anticristiana *En una iglesia gótica* d'Abárzuza. Les aportacions del mateix Estelrich (*Santa María de los Ángeles, Panteísmo*) i del seu entorn (el somni clàssic *Fantasia* de Joan Alcover i el madrigal petrarquesc *Viñeta* de Bartomeu Sureda) decanten decididament la tria, però, cap a la temàtica primaveral i cap a les *Rime nuove*, en contradicció amb la sinopsi biobibliogràfica i les notes, que subratllen la importància de les *Odi barbare*, amb la mètrica de les quals, en aquestes dates, Estelrich —hem de deduir— encara no gosava mesurar-se. Si *En una iglesia gótica* no hagués arribat a temps per a ser incorporada als apèndixs, el lector s'hauria trobat al davant un bon poeta, però no pas un poeta nou, ni el poeta que s'estava fent famós arreu d'Europa. Quantitativament, el capítol carduccià de l'*Antología* va ser, en qualsevol cas, una contribució de primer ordre a la recepció espanyola de Carducci, només superada pels volums monogràfics dels anys 1915, 1920 i 1957. Qualitativament, la pluralitat de traductors determina, com és lògic, uns resultats molt variables, que ja marquen algunes de les que seran les constants de la traducció del poeta al castellà. D'una banda, les versions més fluïdes posen sobre la taula les mancances d'ordre formal que Valera denunciava en la literatura espanyola, detectables no tant en la mètrica com en les relacions sintàctiques i semàntiques. El calc mètric que assumeixen tots els traductors empeny alguns d'ells (Alvear i Siles) a hiperliteralismes o a solucions massa condicionades per la literalitat. Alvear fa minvar radicalment la cohesió estructural que defineix l'essència retòrica del poema original; Siles, Sureda i Abárzuza cauen en equívocs (transposicions no innòcues en Siles, possessius ambigus en Sureda i Abárzuza) i afebleixen la fluïdesa del discurs, en Siles i Abárzuza transformat —almenys en part— en un monòton recitatiu de frases juxtaposades, la relació entre les quals pot resultar fins i tot opaca. Si aquests defectes farien palesa una manca de sensibilitat clàssica en el sentit més ampli i intrínsec del terme (rigor harmònic i transparència de sentit), tampoc no deixen d'actuar sobre aquests escriptors les poètiques romàntica i barroca, la primera reforçant en Alvear el pàl·lid becquerisme que podia ressonar en *Primavera classica* i creant en Siles un «espacio indefinido», la segona fent més aviat oximòric l'equilibri entre *suavitas* i *gravitas* d'*Il bove*. Una certa falta d'afinitat amb l'hedonisme purament sensorial deriva, en Alvear i Sureda, del caràcter més actiu que en les seves versions agafa la placidesa de l'estació.

L'antiromanticisme perdia terreny no sols en la pràctica, sinó també en els continguts metapoètics, car *Ai poeti*, el poema de *Juvenilia* en què es basava Manuel del Palacio, escometia



més els poetes arcàdics i romàntics que no els «poetas hueros», atacats per l'imitador a base de tòpics populars sobre la poesia en general i amb el to prosaic propi de la seva obra original. L'alta retòrica van practicar-la, doncs, només Baráibar, Abárzuza i Estelrich, als quals no feien por els arcaïsmes. El primer va aconseguir un sonet impecable, fidel en tot al to i a les intencions de l'original: amb una subjecció a la literalitat menor que la dels altres traductors i una capacitat de síntesi admirable, va escriure la que és, conjuntament amb la *Fantasia* d'Alcover, la millor traducció carducciana del llibre. A Abárzuza se li ha de reconèixer el mèrit d'haver afrontat les setze estrofes asclepiadeoglicòniques d'*In una chiesa gotica* permetent-se excepcions en el final esdrúixol d'hemistiqui i de vers, però normalment procurant mantenir-lo i esforçant-se a no deixar baixar el registre mitjançant pronoms enclítics (recurs utilitzat una mica abusivament) i cultismes. Sap ser tan violent com Carducci en els moments de més clar anticristianisme, i comparteix les qualitats de Baráibar (habilitat sintetitzadora i introducció d'elements nous en consonància amb l'esperit i l'estil del poema), però també alguns dels defectes d'Alvear, Siles i Sureda, defectes que sovint comprometen l'equivalència semàntica i la correcció o la comprensibilitat sintàctiques.

Aquestes consideracions relatives a Abárzuza valen també per a les versions de l'antòleg: per a les dues que publicà en aquesta *Antologia*, per a les altres dues que aparegueren per primer cop en els *Poetas italianos* de l'any 1891 i per a les dotze que no sabem si va guardar inèdites o va fer expressament per al volum *Carducci* que l'Editorial Cervantes tragué al carrer cap a l'any 1920. En total, vuit textos de *Rime nuove* i vuit d'*Odi barbare*, cosa que equilibrava la balança després d'uns inicis massa poc 'bàrbars'. Es tracta d'un conjunt de qualitat irregular, amb més textos bons que dolents. Estelrich comet pocs contrasentits i té cura d'efectuar compensacions, de vegades prescindeix de la literalitat i d'altres n'abusa, pren decisions creatives plenament funcionals a l'estructura, a l'escenografia i a la compacitat semàntica, però la mètrica acostuma a passar factura a la sintaxi, amb solucions confuses i forçades: antecedents i subjectes ambigus, terminologia o sintaxi enigmàtica, transposicions desvirtuadores, supressions d'articles poc aconsellables i manipulacions desafortunades de temps verbals, entre d'altres. Que l'obstacle és el respecte de la mètrica ho demostren els millors resultats que, per exemple, davant *Panteismo*, va aconseguir un traductor molt més deficient com Hermenegildo de los Ríos gràcies a la reducció del nombre de rimes i a l'ús de l'assonància en lloc de la consonància. Que aquesta no era, però, per a Estelrich, una qüestió negociable ens ho demostren, en canvi, el seu assaig *Adaptaciones de la métrica clásica* i les seves dues versions de l'oda bàrbara *Primo vere*, la del 1891 i la del volum de l'Editorial Cervantes. Si l'any 1889 no s'havia atrevit a afrontar la mètrica carducciana, els exemples d'Alcover i d'Abárzuza devien estimular-lo, de manera que ja per a *Poetas italianos* va fer aquest primer assaig, una oda asclepiadeoglicònica que resolgué amb més finals plans que esdrúixols, però que va refer després justament per tal de corregir aquesta llicència.

El que ens mostren les *Adaptaciones de la métrica clásica* és que per a Estelrich la poesia és sobretot mètrica, i que mètrica vol dir norma i tradició. Tot i que fa una gran defensa del moviment panllatinista encapçalat per Valera i Menéndez, l'assaig no s'aparta dels continguts tècnics. L'autor demostra la filiació carducciana de les formes estròfiques de les *Horacianes* i les proposa com un antídote contra el vers lliure o contra els passos que el Modernisme fa cap al vers lliure, apreciand-ne l'ordre i la disciplina des d'una òptica absolutament preceptista. Defensa tant la mètrica clàssica de tradició castellana (la sàfica, l'estrofa de la Torre) com les propostes de Carducci, sobretot l'alcaica i en general l'esdrúixolisme, per bé que no fins als extrems que exigeix l'estrofa asclepiadeoglicònica. Rebutja, curiosament, les adaptacions de l'hexàmetre. El preocupa, de la mètrica costalloberiana i carducciana, no valorar-ne les novetats, sinó trobar-los uns antecedents. I en la seva praxi traductora no desmenteix ni l'afany de regularitat ni la fidelitat a la tradició, fins al punt de portar-los més enllà que Carducci. Quan tradueix, rebutja, en general, els hipèrbats i els encavallaments, i li passen desapercebudes variacions renovadores dels clixés temàtics: en el cas de *Primo vere*, no s'adona ni s'apropia del caient menys convencional, més dubitatiu i fluctuant, que hi té la interacció entre la primavera i l'amor. És sensible, en canvi, en els poemes metaliteraris, al camp semàntic de la lluita i la tensió, i en l'oda *A la rima* atenua, amb termes ètics, l'elogi incondicional que emet Carducci, talment com si el trobés contraproductiu en el mestre de la mètrica bàrbara. Les

alcaiques i els dístics elegíacs són una rèplica gairebé exacta, tant en sil·labisme com en esquema accentual, de les odes originals; en la sàfica fa accent de sisena en comptes d'accent de vuitena menys sovint que Carducci, i les seves alcaiques originals, d'acord amb les tesis exposades a *Adaptaciones de la mètrica clàssica*, regularitzen l'esquema accentual del quart vers, no sempre fix en el poeta italià.

En concomitància amb la mètrica, el registre i la retòrica són uns altres pilars de l'estratègia traductora d'Estelrich. De vegades incorre en puntuals *cadute di stile* provocades pel vessant casticista que pugnava amb el classicisme dins el seu temperament literari, però són del tot involuntàries. Intencionalment, si de cas, peca d'una idea massa monolítica de l'estil carduccià, idea que el mou a no desapropiar mai les ocasions per a alçar el registre, sense fer cas de les variacions que pugui seguir l'autor en aquesta matèria. Podem considerar que això compensa necessàries pèrdues en altres terrenys com el morfològic; en qualsevol cas, no és rar que el lèxic estelrichià sigui més elevat que el de Carducci. Més important, però, és el fet que l'alta retòrica es converteixi, en el mallorquí i ja en Abárzuza, en una mena de salconduit per a les formulacions forçades i poc naturals. Estelrich busca el cultisme, però també deixa passar el pseudocultisme i el calc directe del text italià, alhora que es permet construccions estrofolàries i difícils de desxifrar, usos sintàctics i semàntics de gust ranci, però de legitimitat i propietat molt discutibles, no estrictament necessaris si comparem la seva feina amb la d'altres traductors que van utilitzar un estil culte sense recórrer a aquests expedients. Luis Marco i Lázaro Ros substitueixen d'una manera efectiva la retòrica italiana per una retòrica genuïnament castellana; Estelrich es recolza més en la literalitat i en la llibertat fraseològica.

No sols en la mètrica, en la metamètrica i en la retòrica el traductor mallorquí es demostra més carduccià que Carducci: ho és en el tema de la promesa primaveral, en el de l'allunyament del present cap a un passat mític, de vegades fins i tot en la confiança en el ressorgiment de la classicitat. En un terreny, però, queda per sota del mestre: també Estelrich, com molts altres traductors, tendeix a sacrificar bellesa sensorial a favor de qualitats ètiques, de terminologia abstracta o sentimental o simplement a favor de l'abundància i del benestar materials. Atenua imperceptiblement la *suavitas* per activar l'«ideal» en un sentit més proper al de l'idealisme alemany, i converteix l'acció lúdica en moral i espiritual, o més en general potencia l'acció a expenses de l'estat de serenitat i de placidesa. En algun poema, com en la *Despedida* de les *Odi barbàres*, s'hi infiltra fins i tot el sentit transcendent de la mort cristiana. Que totes aquestes dificultats les acusi també un classicista com ell ajuda a entendre fins a quin punt responien a un substrat ben arrelat en la tradició espanyola. En el cas de l'escriptor d'Artà no seria just, però, magnificar-les, entre d'altres coses perquè en la seva poesia original el Carducci que actua és sobretot, precisament, el de la serenitat idil·líca, el de la bellesa de les estacions. Al capdavant, si la tria de textos carduccians de l'any 1889 era generosa amb la temàtica primaveral, la del 1891 li concedia tot l'espai, i la del volum de l'Editorial Cervantes, tot i ampliar el ventall, no surt de les tres primeres seccions de *Rime nuove* i de les *Odi barbàres*, amb una especial atenció als textos metaliteraris. També l'Estelrich poeta practica aquest darrer gènere, justament per expressar el seu desdeny elitista pel *vulgus*, un desdeny ben carduccià, però lliure de les contradiccions que implicava la ideologia esquerrana del poeta italià, precisament perquè al mateix temps és rebutjada la pràctica de la poesia civil i política i defensada més una idealització que no una intervenció en la realitat. Els rastres de Carducci els trobarem, doncs, en poemes com *Primavera* o *Otoño*, tots dos dedicats al despertar de l'estació, el primer amb una interacció entre primavera i amor caracteritzada per un erotisme que costarà de tornar a trobar en la poesia mallorquina, el segon amb una exaltació hedonista procurada per un déu del vi allunyat de follies i deliris místics. Són poemes que presenten un grau d'estereotipatge i de banalització superior al model, perjudicats a més a més per les notes frívoles i xarones que de tant en tant se li escapen al poeta, però recullen formulacions i figures d'estil carduccianes (sobretot l'ús dels antropònims, les anàfores i altres figures de repetició), sempre dins una discursivitat que, a diferència d'un Menéndez o un Cabanyes, no es perllonga més enllà del quartet. Carduccians, també, la retòrica ditiràmica dispersiva i desvinculada d'aprofundiments ideològics, les salutacions a monuments antics de valor nacional i els records

de passats clàssics gloriosos, descarregats en Estelrich de temàtica militar i de polèmiques amb el present i evocats més amb un sentiment de pervivència que no pas de pèrdua. Si el cristianisme s'infiltrava en alguna traducció carducciana i si un poema com *Recuerdo de juventud* vehicula *Panteismo* cap a una òrbita zorrillesca, l'eclecticisme desinhibit no impedeix, igualment, d'utilitzar terminologia lumínica carducciana en aquelles poques composicions en què és tocada la temàtica mística, supeditada a un vitalisme i a un hedonisme sense esquerdes, que són els que acosten Estelrich, més que cap altre escriptor ni castellà ni català, a l'esperit clàssic de la poesia del de Valdiscastello. Que ha assimilat bé aquest esperit també s'observa, per exemple, en la rellevància que atorga a accions com la d' 'infondre' o la d' 'estendre', és a dir, al dinamisme dins un espai delimitat, no indefinit o transcendent. Mètricament, el balanç carduccià és, en canvi, pobre, decebedor: un percentatge molt baix d'estrofes classicitzants, de les quals pròpiament carducciana només podem considerar l'alcaica d'*A Carmen Valera* i d'*An En Miquel Costa acusant rebuda de les «Horacianes»*. Tota una prova, en definitiva, del pes secular que la rima podia exercir en una ploma conservadora malgrat els seus entusiasmes per les formes bàrbares.

El Carducci heroic i viril, representat només excepcionalment en Estelrich (*El relincho*, refosa d'*A un asino* i *Il bove*), tindrà el seu gran imitador en el Costa i Llobera de les *Horacianes*. Costa comparteix amb el seu amic l'aristocratisme, el rebuig per la versificació «amorfa» i un sentit tancat i preceptista de la mètrica: practica una sàfica molt més regular que la de Carducci, sempre amb accents de quarta i vuitena, i gairebé sempre de primera; fa en *Adiós a Italia* i *Vora una font* una asclepiadeoglicònica més fidel al model carduccià que les d'Abárzuza i Alcover, i afegeix a l'alcaica carducciana una síl·laba al vers tercer i al vers quart, però manté sempre aquesta composició sil·làbica i no deixa de fixar també l'esquema accentual del vers, amb una accentuació de terceres a l'enneasil·lab i un decasil·lab sàfic final menys rupturistes amb la tradició que els versos tercer i quart carduccians. Més clarament que en Estelrich, però, aquest ordre mètric es vincula a un ordre moral i social en les horacianes metaliteràries, les quals no rebutgen la vocació guerrera i polemista, al contrari, l'exerceixen tot aprofitant les tesis més conegudes de les escomeses antiromàntiques carduccianes, com la contraposició de la serenitat hel·lènica als poetes enfebrosits i plorosos, el desdeny per la rima, l'aspror de la mètrica bàrbara, els apòstrofes a una joventut sana i 'mascle' o l'afany regenerador i revitalitzador (el 'ressorgir'). Ja en *Líricas*, les onze composicions correlatives de temàtica italiana, dedicades a rius, monuments i artistes contemplats per un poeta-visitant, formen un conjunt molt carduccià que deixa enrere la narració llegendària dels reculls costailloberians anteriors per adoptar un registre alhora encomiàstic i històric, és a dir, orientat no pas a una investigació historicista, sinó a la configuració d'una mitografia i una mitologia nacionals mitjançant ràpids salts en l'espai o en el temps dels quals es desprèn que el llistat d'episodis o de personatges és infinitament ampliable, sobretot de cara al futur. Els esdeveniments del passat del riu Anio, a *En las cascadas del Anio*, o la gran quantitat d'indrets enumerats a l'horaciana *Mediterrània* busquen el *pathos* acumulatiu de la Història en majúscules fins a fer-lo culminar, a la cloenda, en una exhortació imperativa. Els registres heroic i exhortatiu ja els posseïa Costa abans de llegir Carducci, però aquesta lectura va ser determinant per a superar el patriotisme de balada i adoptar una oratòria política. Ara el poeta mallorquí fusiona l'«ímpetu» romàntic de la seva joventut amb la *fortitudo* clàssica, canta els herois a la manera d'*A Giuseppe Garibaldi* i si acull escenes de *suavitas* primaverals acaba acostant-les al terreny de *Nell'annuale della fondazione di Roma* mitjançant —justament— vibracions retòriques carduccianes (anàfores, encavalcaments, hipèrbats, salutacions romanes). La serenitat és sempre acompanyada de la força, i la voluntat individual i col·lectiva de renéixer rep un abrandament que no podia facilitar el referent neotestamentari, però sí *A Satana*, el text maleït que tothom coneixia i que segurament contribueix al *pathos* èpic amb què és celebrada, fins i tot fora de les *Horacianes*, la grandesa i la pervivència suprahistòrica del monestir de *Miramar* o de l'Elies protagonista de *L'antic profeta vivent*.

Tampoc les mateixes *Horacianes*, certament, queden fora de l'òrbita del Costa poeta religiós. En determinats punts el cristianisme es fa explícit i hi preval l'espacialitat profunda de cavernes, abismes i temples: el misteri d'allò desconegut, que apunta cap a un més enllà. Darrere l'apologia de l'ataràxia clàssica s'hi endevina l'ascetisme, i la crítica de les passions Carducci no

l'hauria poguda subscriure en uns termes tan absoluts. Ara bé, en una bona part del recull, el cristianisme només es pot llegir entre línies, i sovint l'acció expansiva («espaïar») té lloc dins els límits ben circumscrits de la grandesa del món visible, plenament d'acord amb una semiòtica espacial classicista. El llibre s'explica, en definitiva, com una superposició i una tensió entre la poètica mística natural de Costa i la poètica de les *Odi barbàres*, compatibilitzades gràcies a la indefinició de l'«ideal» auspicat, cosa que sens dubte va ajudar a atreure públics ideològicament heterogenis.

No va ser aquest, però, l'únic motiu de l'èxit de les *Horacianes*. A banda del desenvolupament de la corda heroica, l'altra diferència important entre el carduccianisme de Costa i el d'Estelrich rau en el voltatge retòric. *Líricas* puja el registre respecte als poemaris costailloberians anteriors, sobretot mitjançant un lèxic que delata lectures italianes i mitjançant un gust fins aquí inèdit pels esdrúixols. Ara bé, si comparem *En las cascadas del Anio*, segurament el text més carduccià de Costa, amb la seva traducció catalana, *Davant les cascades de Tíbur*, observem que de l'un a l'altra baixa l'índex d'eloqüència carducciana. Costa es proposa, al pròleg de les *Horacianes*, elevar el registre del català literari, i certament aconsegueix l'objectiu, però el nivell queda per sota de Carducci, de Joan Lluís Estelrich i del mateix Costa castellà. Tant si ho imputem a la falta de tradició com a una intenció programàtica, és innegable que l'èxit de les *Horacianes* no es pot deslligar d'aquest sostre retòric. I a les mateixes conclusions ens condueix una anàlisi de l'índex de referències culturals: les lectures carduccianes van fer-lo pujar, però no es va acostar ni de lluny a la cota del model, i sovint s'aturà en solucions molt genèriques. Potser, simplement, Costa era menys culte, o potser es va anticipar als noucentistes i va trobar Carducci massa retòric. El cas és que els noucentistes no el van trobar massa retòric a ell, i les *Horacianes* han estat, doncs, una anella fonamental en la formació d'un català formal en efecte més baix que el castellà o l'italià. Tant a les *Dues paraules d'explicació*, on li usurpava egocèntricament l'adaptació de l'alcaica, com a les horacianes pròpiament dites, Costa va apropiarse, doncs, no tant de Carducci com del carduccianisme, és a dir, d'un to general i d'una sèrie de conceptes força estereotipats, que de vegades arribà a expressar amb un regust capellanesc, si no amb un estil prosaic més propi d'un exegeta que no d'un poeta. El llibre es ressent, en definitiva, de la voluntat d'emetre un missatge, cosa que implica una reducció i una vulgarització del model. També Costa, com Estelrich, és més carduccià que Carducci, però ho és del Carducci més proverbial, el lleó símbol de fermesa, i exclou, doncs, tots els altres Carduccis, no sols el de les odes més saturnines, sinó també, en bona part, pel mecanisme mateix de la vulgarització moralista, el de l'hedonisme i la concreció sensorial.

Una de la *Horacianes*, *Vora una font*, s'escapa lleugerament del guió per amarar el lloc amè d'un sentiment elegíac de caducitat. La remor de la font agrada al poeta perquè és alhora «idíl·lica» i «planyívola», un adjectiu —el segon— no gens carduccià que Joan Alcover havia incorporat a la seva traducció de *Fantasia*. La duplicitat d'aquesta horaciana, tan definitiva de l'Escola Mallorquina, no podia deixar d'interferir, en efecte, en la recepció de Carducci a les Illes. En Alcover, d'altra banda, aquesta recepció no es feia des d'una adhesió a cap escola o poètica, sinó des de la fascinació singular pel que va ser sempre un dels seus poemes favorits en absolut. L'autor de *Cap al tard* no creia en la mètrica bàrbara (idees noves impliquen formes noves), i considerava forçat l'esdrúixolisme, així que va optar, tant en la versió castellana com en la catalana, per respectar el predomini majoritari de l'accent de quarta dels versos originals però per fer plans els finals esdrúixols. El nivell de retòrica i de literarietat baixa també de resultes de les equivalències lèxiques adoptades, d'algunes solucions explicatives o interpretatives i de la reducció del nombre d'hipèrbats i de figures de repetició. El somni associat al viatge marítim i a la llunyania és freqüent en Alcover, i tant l'un com l'altra són reforçats a les seves *Fantasia* i *Fantasia*, en les quals s'infiltra el sentiment del temps, el qual desvia la lentitud de la quasi estaticitat plàcida que té en Carducci cap a un sentit elegíac de pèrdua i de substitució. Aquest fenomen s'observa sobretot en la versió catalana, però no és del tot exempt de la castellana, amb un «boga» per a «naviga» més feixuc i carregat —en la poesia alcoveriana— d'un valor simbòlic existencial i emotiu. Altres lleugeres desviacions, com la que desplaça el plaer del tacte cap a la intocada puresa virginal o la que reforça la blancor i la llum en una posta de tons menys temperats que en Carducci i orientada cap a unes «altures» superiors, exemplifica perfectament la fusió mallorquina de classicisme i cristianisme.

L'escenari de l'oda *Fantasia* es va projectar en alguna composició original alcoveriana (*El pintor de Corinto*), però la contribució més consistent del poeta al carduccianisme va tenir lloc, en realitat, en el gènere periodístic, amb una *Història d'una oda de Carducci* que li va permetre d'exercitar el seu interès per l'apòleg i per l'anècdota, com sempre tenyits d'un humorisme amable, indulgent i conservador. Variació de la justificació carducciana *Eterno femminino regale*, l'escrit, rere la seva aparent equidistància, elogia la reina per la seva habilitat a l'hora d'atraure un lleó desorientat i contradictori, gairebé un pobre home davant una gran dona. Alcover, moralista i monàrquic, gairebé no pot reprimir la seva complaença en veure com les febleses humanes (el gust pels afalacs o la voluntat de complaure tothom) passen per damunt de les idees polítiques, alhora que destaca, tant dels fets narrats a la prosa carducciana com a l'oda *Alla Regina d'Italia*, els moments de comunió entre la sobirana i el poble.

Les generacions següents de l'Escola Mallorquina faran perviure el carduccianisme més que no pas els coetanis del Principat gràcies, en bona part, a un estancament del cànon de models literaris. Seguiran, dels antecedents, més les pautes marcades per Alcover i l'Estelrich primaveral que no pel Costa viril i patriòtic de les *Horacianes*. Buscaran, per dir-ho en paraules de Miquel Ferrà, les «ratxes de llum diàfana» i els «recons plens de roada» d'aquella «ànima ombrívola i rebel». Si ens fixem en els textos traduïts, només el primer s'escapa dels paràmetres esmentats: *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* (Ferrà), *Visione* (Ferrà), *Il bove* (Forteza i Colom), *Primo vere* (Pons i Marquès), *Vere novo* (Pons i Marquès), *Congedo* de les *Odi barbabe* (Pons i Marquès). La tria també revela una preferència per un voltatge retòric no excessivament elevat, i no cal dir que les traduccions reproduïxen en absolut, o en un grau molt alt, l'estructura mètrica del model.

*Visione* és un perfecte complement de *Fantasia*: de fet, el paisatge entre real i irreal que aquí és contemplat en una alba d'hivern es 'primaveralitza' i acaba suggerint una illa verda com la de l'oda bàrbara. Ferrà, al contrari del que feia Alcover a *Fantasia*, afebleix el sol i amplia així el radi d'acció d'una *suavitas* tenyida, ja al text original, d'incredulitat i de debilitat. La transformació d'«un'idea» en «l'ideal» l'acosta a la *Sehnsucht* alemanya, molt fressada per l'Escola Mallorquina, i la visió es fa més subjectiva. En la producció original d'aquest poeta de l'enyorament i de l'ensomni, les 'visions' són fortament mediatitzades per la presència i pels aprioris del 'jo', i la imatge no és estàtica, sinó que se'n va o se n'ha anat; ara bé, si són visions, és a dir, si els records o els sentiments s'objectiven i es materialitzen fora del 'jo' fins al punt —de vegades— de dessentimentalitzar-se i dessubjectivar-se, és sens dubte per influència de la *Visione*. D'altres vegades la visió s'espirtualitza, anticarduccianament, però sense que es deixi d'utilitzar material carduccià, perquè aquesta volatilitat estàtica, no evanescent, objectivada, tan típica del poeta italià, tot i mantenir-se —en els seus textos— dins un ordre sensorial, es prestava a emboirar-se de misteri i de religiositat. El Carducci triat era útil per als dos pols de la dialèctica definitòria de l'Escola Mallorquina: sens dubte, per a la percepció sensista de l'ambient, però també per a l'anhel d'una altra vida.

Més sorprenent és que el mateix Ferrà tradueix *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* També en aquesta decisió hi degueren influir els gustos de l'escola, car el poema conté el verb 'vogare' dins una al·legoria marina de sentit existencial. Som, però, més aviat en el deixant de les *Horacianes* i d'*El pi de Formentor*, és a dir, en l'òrbita temàtica de la força heroica contra el defalliment, una força abocada —aquest és el punt sorprenent, que ens allunya de Costa— a la consecució de l'oblit i la mort. Ferrà suprimeix l'únic encavalcament del text original i en redueix els contrapunts retòrics i sintàctics, introduint, en canvi, com Alcover a la traducció de *Fantasia* o Estelrich a *El relincho*, una successió temporal allà on Carducci dibuixava una simultaneïtat o una alternativa. Això permet al 'jo' de 'ressorgir' en un acte èpic i viril hipercarduccià, complementat per una pèrdua de contundència i de plasticitat de la tempesta, mentre que al text original la força dels elements no és superada i pal·liada per la del 'jo', sinó que totes dues passen de rivalitzar a conjugar-se en l'avanç cap al destí de mort. El traductor valora, del sonet italià, l'actitud de resistència, però en minimitza, amb elements endolcidors i consoladors, el vessant diabòlic, gairebé autodestructor, alhora que atenua la definició materialista de la mort («nubiloso porto de l'oblio») amb una formulació, si més no, ambigua. En consonància amb aquestes estratègies, dins el seu

corpus poètic original, el sonet carduccià actuarà —menys incisivament que *Visione*— amb una funció envigoridora o apaivagadora dins textos elegíacs, i amb un destí molt més dolç en textos epitalàmics. Tanmateix, les desviacions no treuen mèrit a la iniciativa de traduir-lo, i encara més de donar-lo a una revista com «Ofrena», perquè Carducci podia ser condemnat a l'ostracisme per les noves tendències estètiques, però també —encara— pel dogmatisme clerical. La pervivència del carduccianisme a Mallorca no es pot deslligar de l'activitat de figures com Ferrà, estèticament conservadores i ideològicament liberals, vinculables a la línia menys dura del Noucentisme catòlic.

Amb ell coincideix Miquel Forteza en l'escàs conreu del registre heroic i en la propensió a la pàtina elegíaca de finitud i de pèrdua, si no de defallença, aplicada a motius vagament emparentables amb la *Fantasia* carduccianoalcoveriana, un d'ells la llunyania, que és introduïda en la seva traducció d'*Il bove* en detriment de l'amplitud espacial. Potser això no implica, en aquest cas, la introducció d'una sensibilitat elegíaca, però sí que es produeix, per aquesta i per altres intervencions, una pèrdua general de vitalitat i de dinamisme, i les solucions hiperliterals per a «pio» i «spirto» no sols espiritualitzen el protagonista, sinó que permeten, efectivament, en una *lectio difficilior*, d'interpretar el poema com una elegia a un bou moribund. El bou de Forteza és, en qualsevol cas, menys digne i més sofert que l'original, i l'idil·li queda compromès pels errors i per les ambivalències, només en part esmenats en la reescriptura més literal del 1960. Compareix puntualment, en definitiva, la pèrdua de cohesió textual que perjudica tantes traduccions de Carducci tant castellaneres com catalanes.

Més correcte, al capdavant, el 'bou' de Guillem Colom. Ajustant-se molt a la lletra del text italià, aquí el traductor no assumeix riscos, però tampoc no comet gaires hiperliteralitats («spirto»). Al contrari que Forteza, reforça el «vigore», no la «pace», i no fa minvar la *gravitas*. Altres estratègies donen a l'animal un veritable poder taumatúrgic i potencien el camp semàntic de la profunditat. S'insinua una religiositat que ja emergeix del tot en un poema com *Olivar, olivar...*, en el qual el poeta cristianitza ingredients del sonet carduccià fins a convertir el bou (l'olivar) en un mitjà de purificació moral del 'jo'. La producció original de Colom ens reserva, però, altres indicis intertextuals més inesperats. Com a bon imitador, no sols escrigué, amb l'*Oda a Pol-lentia*, una alcaica calcada de les *Horacianes*, idealitzadora dels episodis bèl·lics en funció de llur grandesa i lluminositat històrica i tota amarada d'aspror bàrbara militar i metamètrica, sinó també unes *Odes navals* amb un patriotisme inusitadament combatiu, importat, en les formulacions concretes, de les composicions més tirtaiques de *Juvenilia* i d'altres reculls en els quals Colom va a buscar el Carducci més arquetípic, el del classicisme heroic i regenerador. En aquest context de vitalisme guerrer, però també en altres punts de la producció colomiana, es manté com un referent l'al·legoria del sonet *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*, descarregada del destí de mort i circumscrita a un encoratjament contra la defallença.

Amb Joan Pons i Marquès tornem, en canvi, a l'òrbita primaveral. Posa en català tres textos que Joan Lluís Estelrich havia publicat, en castellà, en el volum antològic *Carducci* de l'Editorial Cervantes. Tampoc ell no copsa, en *Primo vere*, els elements tensionals del poema italià, que transforma, endolcint l'arribada de l'estació, en un rovellat madrigal. Molt incolora, també, l'estrofa inicial del *Congedo*, que perd gairebé del tot el menyspreu elitista i desdenyós tan típic de Carducci; ben traduïda, en canvi, la resta del poema, que en el *non dit* deixa traspuar, però, un desig metafísic absent del text original, en el qual es fa un esforç per presentificar i familiaritzar la mort, restituïda per Pons i Marquès a la dimensió de l'amunt i de l'enllà. La més correcta és, segurament, la versió de *Vere novo*, l'única desestimada pels editors de *Brins de l'oratge. Versos d'abans d'ahir*, intuïm que per motius de rigor preceptista en l'ordre mètric. En *Primo vere* Pons i Marquès té molta cura de reproduir no els finals esdrúixols, però sí els esquemes accentuals dels versos italians, i els sàfics de *Congedo* són més regulars que els de Carducci. En *Vere novo* detectem, en canvi, un hipèmetre, un parell d'irregularitats accentuals i alguns hiatus i dialefes forçats, no excessivament perjudicials —segons el nostre parer— per al ritme del poema. Que el mateix Pons i Marquès, com els editors de la seva antologia *post mortem* i tots els altres companys d'escola, tenia una predilecció especial per les qüestions mètriques ho demostren no sols els seus tres exercicis 'bàrbars', sinó també els paràgrafs dedicats, dins la seva obra crítica, al carduccianisme de les *Horacianes*, centrats

exclusivament en les modalitats de vers i d'estrofa. S'escapa d'aquesta temàtica, de manera excepcional, la cita, intercalada en un article sobre Alcover, de dos versos de la traducció fragmentària de la *Grecia* de Hölderlin, una de les poques aparicions del Carducci elegíac en l'ampli repertori elegíac mallorquí.

La generació següent produirà el millor coneixedor de Carducci de les lletres catalanes: Miquel Dolç. Comparteix i recapitula la línia forta de recepció dels poetes insulars que l'havien precedit, però en realitat va més enllà, en part per causa de les circumstàncies de la guerra i la postguerra, en part per una evolució poètica superadora de l'Escola Mallorquina. La seva col·laboració en un *Tercer curso de italiano. Letture scelte di geografia, storia e letteratura dell'Italia* que publicà Francesc de Borja Moll l'any 1940 degué ser determinant per tal que, dins l'antologia de la poesia italiana de totes les èpoques que conté el volum, Carducci fos l'autor representat amb un nombre més alt de pàgines. Si la nota preliminar posa l'accent en el poeta èpic i patriòtic i en la represa del classicisme, la tria resulta, però, desconcertant: el sonet *Il bove*, l'idil·li primaveral *Mattinata*, la balada *La leggenda di Teodorico* i la romança *Jaufré Rudel*. Ni odes bàrbares, ni textos polítics, ni aparat clàssic. Les notes delaten una bona anàlisi del gust carduccià per la plasticitat del moviment lent, quasi estàtic, i en algun punt diríem que ens conviden a no agafar-nos gaire seriosament l'elogi del rei ostrogot i del «duce Garibaldi» del text introductor. La tria de *La leggenda di Teodorico* pot ser que volgués transmetre, d'una manera encoberta, un missatge antibel·licista o fins i tot antifeixista relatiu a la guerra i a la postguerra civil.

Aporta solidesa a aquesta darrera hipòtesi l'article *Pascua carducciana* publicat a «Destino» l'any 1942. L'objectiu de l'escrit és, en principi, atenuar els elements que fan de Carducci, escriptor de referència del feixisme italià, un autor incòmode per al règim catòlic franquista: Dolç pseudo-tradueix, parafraseja i comenta els versos sobre la Pasqua de Resurrecció de tres composicions carduccianes (*Su i campi di Marengo*, *Sogno d'estate* i *Sabato Santo*), destil·lant-ne amb subtilitat i habilitat un poeta quietista, franciscà, religiós. Porta a l'extrem la tendència mallorquina a triar els poemes més espiritualitzables i a potenciar aquesta espiritualització. L'ús literari que fa Carducci, entre d'altres mitologies, de la cristiana, és transformat pel crític en una comprensió i adhesió profunda, operació en la qual no són desaprofitats el cabal cromàtic i lumínic de l'ambientació, el gaudi sensorial de la primavera, el somni-visió de les primaveres de la infantesa, el vol i les sensacions aèries, perquè Dolç s'adona que és a la sinuosa frontera del panteisme on Carducci i el cristianisme poden trobar una intersecció. El de Valdiscastello celebra en realitat la festa de la natura; el de Santa Maria del Camí interpreta aquesta celebració en clau religiosa. Tot plegat, però, acaba essent també funcional, gràcies a unes cites finals de contingut ètic, a un missatge de pau cristiana. L'any 1973, en un estudi sobre Joan Alcover, Dolç proposarà una connexió entre la sintaxi enumerativa de *La serra* i *Il canto dell'Amore*, molt discutible, però il·lustradora de l'interès del crític, d'una banda, pels poetes que s'extasiaven davant paisatges susceptibles de crear visions i, de l'altra, pel text que clou el recull més agressiu de Carducci amb una invitació a estimar suggerida per la ufana primaveral.

De resultes d'aquests plantejaments, les primaveres i les visions despleguen, en la poesia de Dolç, un hedonisme menys moderat, més sensual i vitalista que el dels seus antecedents, símptoma d'una recepció més autèntica de Carducci, en bona part facilitada pel conreu de la poesia amorosa, que permet, per exemple, de valorar en paral·lel l'estació i la dona estimada, un tema que, en àmbit mallorquí, no era practicat des dels reculls d'Estelrich. L'intimisme afavoreix un procés d'interiorització del món exterior que va molt més enllà de les visions subjectivades de Miquel Ferrà i indaga ja en la poesia pura, però que manté una «virior» carducciana i costailloberiana, per bé que no vinculada a una dimensió patriòtica i col·lectiva, sinó destinada a abolir el registre planyívol. Era —aquesta abolicció— un requisit per a atènyer la poesia pura, però també un requisit de l'humanisme segons la concepció que en tenia Dolç: una *fortitudo* temperada que no deriva mai en agressivitat, tal com exemplifica el poema *El retorn d'El somni encetat* (1943), farcit de rastres de *Santa Maria degli Angeli*, *Visione*, *Primo vere*, *Sabato Santo* i *Ruit hora*. En el mateix recull trobem un ús antisatànic d'*A Satana en Mare de Déu de la Pau* i una dosi de gravetat, dignitat i venerabilitat procedent d'*A un asino* i d'*Il bove* que contraresta la melangia en *El cec*, no deixant que es doblegui

en compassió. Revers d'aquesta medalla és, justament, l'ús del Carducci més fosc i terrible per a dir la tragèdia humana. A la quarta estrofa de *Mutilat*, de les *Elegies de guerra* (1948), és citada veladament l'oda bàrbara *Alla stazione* per tal de constatar sense embuts les perspectives de futur del protagonista, animalitzat segons les pautes d'un «bove» subvertit en la seva dignitat i en la seva pau idíl·lica; i el 1951, al pròleg de les *Obres completes* de l'Arxiduc Lluís Salvador, el destí tràgic dels Habsburg és estintolat en l'oda bàrbara *Miramar*, amb alguna possible reminiscència addicional dels sonets 'micidiali' de *Ça ira*. El realisme s'imposa amb tota la seva cruesa, allunyant l'idíl·li, la història i els mites del passat i tenyint d'incredulitat les esperances de glòria carduccianes a les quals el poeta, però, no acaba de renunciar (*Imago mundi*, 1973); un poeta que, de la mateixa manera, es desmarca, com els noucentistes, del classicisme exterior i hiperretòric del poeta de Valdicastello però en repetides ocasions defensa la *romanitas* amb els versos 15-16 de *Nell'annuale della fondazione di Roma*. En cap altre autor de la literatura catalana la superació i la pervivència de Carducci no presenten la complexitat de matisos que descobrim en Dolç, exponent gairebé únic d'un carduccianisme no estereotipat com el dels anteriors poetes mallorquins, sinó garbellat i conflictiu.

Si saltem al Principat, no sols observem que Carducci hi manté una presència menys duradora que a Mallorca, sinó que es concentra molt en el període 1905-1910, és a dir, en els anys del jubileu, de la concessió del Premi Nobel i de la defunció del poeta. La seva ascendència patirà després una davallada molt ràpida, i només molt esporàdicament apareixia el seu nom a la premsa i als llibres de les darreres dècades del segle anterior. El principal receptor que Carducci va tenir a Barcelona a finals del XIX va ser el catedràtic de llengua italiana Francisco Díaz Plaza, però els seus treballs van gaudir de poca circulació, cosa que hem de lamentar no sols per la relativa precocitat, sinó també per la correcció que els caracteritza. Va concedir a Carducci sis composicions en una *Crestomatia italiana* destinada als seus estudiants i després en va traduir quatre en l'antologia *La lira itàlica*. Tot i l'abast reduït d'ambdues tries, el ventall de temàtiques és prou ampli, sobretot si les sumem: la mort, la nostàlgia de l'antiguitat, la primavera, la ira, l'oda encomiàstica. Les traduccions esquiven, però, els metres bàrbars més innovadors (alcaica i díctics elegíacs), ben representats en la *Crestomatia*. Díaz Plaza opta per traduir dos poemes rimats (*A orillas del Tirreno* i *Llanto antiguo*), l'oda sàfica *Miramar* i l'asclepiadea *Fantasia*, en la qual no sols fa una estrofa de la Torre a l'espanyola (amb finals plans), sinó que decideix de fer rimar sistemàticament en assonant els versos parells. Cap diferència substancial, en canvi, entre l'esquema dels altres tres textos i el dels originals respectius, cosa que demostra, en aquest cas, un sentit preceptista de la mètrica molt fidel a les formes tradicionals i no gens obert ni tan sols a les propostes carduccianes.

Traductor tendencialment literal, Díaz Plaza supera les dificultats mètriques aplicant amb encert una estratègia d'eliminació de material prescindible i d'incorporació de material nou pertanyent al principal camp semàntic del text que està traduint: en *A orillas del Tirreno* troba paraules en rima ben funcionals a la còlera, i en *Llanto antiguo* afegeix un ingredient ben carduccià («aura») a la sèrie d'agents energètics bàsics. És, també, un traductor versàtil, de vegades més conceptual, de vegades més material, ara més alt en el registre, ara més baix, poc coartat per tics personals, molt adaptable al context i molt equilibrat en la pràctica d'aquestes direccions contraposades. Només alguns hiperliteralismes i sobretot les repeticions de termes o de lexemes dins un mateix text enlletgeixen un teixit sintàctic i rítmic molt fluid. No és emulada la pruija de mesurar l'espai tan rellevant en la poètica carducciana, però és ben secundada l'estructura al·legòrica. Una bona preparació, en definitiva, per al boom carduccià que s'acostava.

Els anys 1905, 1906 i 1907 la premsa es va fer tant de ressò dels esdeveniments més amunt esmentats (sobretot del segon i el tercer) que els mitjans catòlics no es van poder estar de protestar davant els companys de professió. La casualitat va fer, a més a més, que el 1906 i el 1907 es visqués una gran ebullició política a Catalunya (s'acostava la Setmana Tràgica), protagonitzada per forces que van trobar en la «terza Roma» auspiciada per Mazzini i Carducci el retrat de la Catalunya que volien forjar. Van ser, a més a més, els mateixos anys que Diego Ruiz, que havia estudiat a Bolonya i havia conegut personalment el mestre, va mostrar-se més actiu en el món intel·lectual català. Ningú no va esmentar ni citar tan sovint Carducci com el que es proclamava el seu «né», en



articles a «El Poble Català» i «La Publicidad», en cursos i conferències, en els dos assaigs *Nieto de Carducci* i *Del poeta civil i del cavaller...* Sense la seva mediació providencial, el carduccianisme nacionalista i d'esquerres hauria tingut un abast més limitat i segurament una bel·ligerància menor. Ruiz, un veritable subversiu, practica una filosofia irracionalista i voluntarista abocada a l'acció i venera, per tant, en Carducci un heroi alliberador i revolucionari, justicier, agitador de la joventut i propugnador d'un odi i d'una ira anticonformistes i regeneradors. És una imatge construïda sobre l'home públic i sobre cites esparses de la seva obra, màximes i versos triats en funció del grau d'agressivitat i de provocació, reproduïts amb imprecisions i manipulacions, convertits en eslògans útils per a fomentar un esperit de revolta. La «forza vindice» del vers 195 d'*A Satana* esdevé «forza vincitrice», i el «Minammo il Vaticano» del vers 144 de *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti* és utilitzat com si fos una frase imperativa. Consells com el de practicar un «odi sant» o el de «Studiare, studiare, studiare; meditare, meditare, meditare» s'escampen entre redactors i intel·lectuals del país, atribuïts a un Carducci que, almenys en aquests termes exactes, potser mai no els va enunciar. En altres ocasions les referències, indiscutiblement carduccianes, són facilitades massa precipitadament perquè el lector en pugui entendre el significat.

Contrari al sentimentalisme i a l'art per l'art, Ruiz posa la virilitat carducciana al servei de la comunió entre el poble i el poeta, un poeta del qual es valoren qualitats no literàries, sinó ètiques i polítiques. Carducci, i més concretament el Carducci dels *Giambi ed epodi*, és presentat com el model en el qual s'han d'emmirallar els escriptors catalans per tal que un d'ells s'erigeixi en el poeta civil portaveu de la comunitat, esperat i anhelat com un Messies. De Carducci és importat no l'experimentalisme mètric o el mite de l'antiguitat, sinó l'alta eloqüència civil, abandonada però poc concreta en els continguts més enllà d'un nacionalisme, un anticlericalisme i un esquerranisme difusos. És una recepció més relacionada amb la contribució carducciana al llenguatge polític del segle XX que no amb propostes estètiques, i portada a extrems anticarduccians per l'escàs rigor filològic, pel llenguatge pseudoreligiós i profètic i per un estil intuïtiu i poc orgànic en el qual el bagatge de coneixements és administrat amb una lleugeresa, amb uns nivells de desídia i de descontextualització dels quals emana un discurs d'una grandiloqüència brillant i enigmàtica únicament orientada a fer pujar la temperatura passional del lector. Som a les antípodes d'una recepció classicista. Per promoure la independència de Catalunya, Ruiz va decidir d'imitar el Carducci cantor de la independència italiana i va escriure, doncs, una *Oda a la nació esclava* en estrofes tan o més estrictament sàfiques que les de Costa i Llobera; però, d'una banda, aquest va ser el seu moment de màxim esforç tècnic, i, de l'altra, el resultat va ser un pastitx pretensiosament culte però sintàcticament i discursivament desballestat i il·legible, al costat del qual l'abús en l'elasticitat de l'alta retòrica que constatarem en un Joan Lluís Estelrich només pot semblar insignificant. Temps a venir, Ruiz farà alguna manifestació contra Carducci, qualificant-lo d'anacrònic, però esporàdics i breus pastitxos de textos com el vuitè sonet de *Ça ira* o la darrera estrofa de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*, localitzables en articles i cartes de la seva època de Girona o dels nous sojorns a Itàlia, ens diuen fins a quin punt el poeta italià va ser sempre per a ell un referent de retòrica provocadora i combativa, per bé que, en el cas de *Passa la nave mia...*, ja s'intueix, darrere el desafiament, la dificultat de 'vogar': una desesperació i una por afins a les que també s'entreveuen en el sonet original.

Pel que fa al vuitè sonet de *Ça ira*, cal dir que havia estat una de les pedres de toc del carduccianisme d'«El Poble Català» precisament en els anys forts del Premi Nobel i del traspàs de l'escriptor. S'hi va publicar en dues ocasions la traducció que en va fer Jeroni Zanné, i va ser un dels leitmotiv d'un altre dels responsables de la febre carducciana del diari, Gabriel Alomar, candidat a encarnar la figura del «poeta civil». Precisament la fórmula «poeta civil» resumeix la superació, per part d'aquest grup d'escriptors, del patriotisme de la Renaixença, transformat ara en un programa d'acció, potser poc articulat, però no pas poc resolutiu. És la mateixa evolució de la llegenda a la política que observàvem en les *Horacianes*, però aquí radicalitzada i definida per una regeneració no sols nacional i moral, sinó també social, la qual cosa comporta una fe en la funció taumatúrgica i transformadora de la poesia en part ingènua (Carducci ha fet la pàtria, i per tant som nosaltres els qui l'hem de fer), però en part precursora de les millors poètiques del nou-cents.

D'aquesta fe Alomar n'és segurament el millor representant. Sense l'asistematicitat i la frivolitat de Ruiz, en comparteix del tot el messianisme religiós, el satanisme i la radicalitat subversiva. En aquest context, el crit més emblemàtic de la Revolució Francesa, una Revolució aquí encara pendent de fer-se, poetitzat amb tons violents pel lleó bolonyès, s'oferia com una arma de gran calibre, que no van dubtar a disparar els redactors d'«El Poble Català» en les més variades circumstàncies, i que va donar lloc a diverses variacions de la sèrie de sonets carducciana, com *L'epopeia de sang* de Josep Calzada i *El cant de les turbes* d'Alomar, tant l'una com l'altra centrats en els actes de crueltat dels revolucionaris contra els aristòcrates. Calzada fa una composició molt rudimentària en la qual adopta, com Carducci, un punt de vista entre condemnatori i justificador: és sensible —més que Carducci— a la tragèdia dels nobles, que emmarca, però, en la grandesa èpica de la Revolució i atribueix a la fatalitat i a la necessitat històriques (Carducci parla d'expiació, ell de purificació). Alomar se centra en el físic d'una figura femenina i, per tant, aprofita directament fórmules i imatges del sonet que havia traduït Zanné, amplificant-ne la truculència, conjugant els verbs al futur i fent actuar un subjecte sempre plural (les turbes). A més a més, no deixa dubtes sobre la posició de la veu que parla, en tot moment irònica i sarcàstica, un registre només circumstancialment adoptat pel poeta-narrador a *Ça ira*, si de cas vinculable a les paraules del perruquer del vuitè sonet (és a dir, al punt de vista de les mateixes turbes) o al Carducci més extremista dels *Giambi ed epodi*, del qual pot ser que també derivi l'ús de contundents rimes masculines. Als versos 69-70 d'un poema d'aquest recull, *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, en què Carducci, a la vista de les involucions posteriors, es plany de la caiguda de Robespierre, recorre Alomar en diverses ocasions per a eludir la censura mitjançant la cita erudita, o simplement per a elogiar la Revolució Francesa, un elogi matisat per la mateixa ombra de fanatisme il·luminat que Carducci abocava damunt alguns dels seus dirigents (principalment sobre Marat) i que, contradictòriament, acaba embolcallant les mateixes reflexions alomarianes quan descriuen la grandesa de la Revolució com una elevació espiritual de la humanitat per damunt de la carn immolada.

Aquest misticisme laic i visionari explica l'adhesió explícita del crític mallorquí a la moda del satanisme, en el qual trobava no pas —com Carducci— la raó i el progrés tècnic, sinó tots els avantatges d'una religió antioficial. Alomar, però, fa un esforç teòric superior al de Ruiz per a definir el seu irracionalisme, i és quan identifica la poesia com una investigació de forces ocultes i la mètrica o el ritme com una potència mística que, allunyant-se de Carducci, s'acosta a les grans poètiques postsimbolistes contemporànies. No és estrany, doncs, que *La columna de foc* exhibeixi una forta empremta metafísica, una recerca d'un enllà desconegut i inquietant, i, en canvi, exceptuant *El cant de les turbes*, ben poc carduccianisme. Tampoc no ho és que l'onzè vers d'*Il bove* sigui utilitzat, en la cèlebre conferència *De poetització*, en clau metaliterària i ultraterrena per a il·lustrar el ritme esotèric i la màgia suggestiva amb què el poeta, òrficament, anima, depura i sublima tant l'objecte contemplat com la paraula; o que, en aquest àmbit de la *suavitas*, l'altre record carduccià sigui el final de *La chiesa di Polenta*, una altra propagació de so (el de les campanes de l'església) encara més susceptible d'espiritualització.

Les particularitats de l'estètica alomariana deriven, en bona part, d'una intersecció entre el carduccianisme i altres poètiques no sols no carduccianes, sinó fins i tot anticarduccianes, justament les que els classicistes més estrictes combatien. Pràcticament absents en l'Escola Mallorquina, aquestes poètiques van ser ben acollides pels modernistes del Principat i, concretament, per diversos col·laboradors d'«El Poble Català», decidits a combinar vitalisme i decadentisme d'acord amb la investigació de realitats extremes que proposaven els models francesos, anglesos i, entre els italians, D'Annunzio. L'exemple més clar d'aquest fenomen l'ofereix Jeroni Zanné. En la seva obra poètica Carducci, de fet, s'incorpora a una base inicial dannunziana, decadent i preraphaelita mai abandonada, marcada per brusques alternances d'estat d'ànim, per sensacions deliqüescents, per sentiments vagues i indefinits i per un continu acarament de virginitat i voluptat, de bellesa i lletjor, de bondat i maldat, de felicitat i misèria. L'elitisme culte, el rebuig de la poesia subjectiva a favor de les recreacions històriques i mitològiques i l'interès per la disciplina tècnica i per les formes mètriques tancades havien d'acostar tard o d'hora el líder del sonetisme català al poeta bàrbar, que actuarà

dins les dialèctiques maniquees esmentades, però també les atenuarà inoculant en l'obra de Zanné dosis de grandesa i de serenitat.

La traducció del vuitè sonet de la sèrie *Ça ira*, publicat l'any 1905 i després l'any 1907, tot i que va contribuir al carduccianisme prorevolucionari d'«El Poble Català», revela, en les seves estratègies, una paternitat no vinculada a la poesia civil. Eren la línia ideològica del diari i l'aurèola de l'autor del sonet els que convidaven a fer aquesta lectura, més que no pas el sonet pròpiament dit, que Zanné va triar segurament per altres motius: l'ambivalència a mig camí de l'exaltació èpica i de la compassió, el xoc entre classes socials contraposades i una truculència més aviat inusual en Carducci. El traductor, allà on no pot ser literal, reforça la bellesa virginal de la princesa i la crueltat vexatòria de l'agressió, sense deixar que minvi la intensitat sensorial, però superposant-hi un estrat religiós i moral que busca en els protagonistes no tant dosis de força i energia com de maldat infernal. Zanné vol estudiar, en definitiva, el territori desconegut d'allò que la religió i la moral prohibeixen: la profanació de la puresa. I això, és clar, es fa més evident en el marc dels reculls en què es reedita la traducció. *Imatges i melodies* (1906) ofereix recurrències, en altres poemes, de termes del sonet, però sobretot dels termes que hi havia incorporat Zanné, si bé els que vénen directament de Carducci fan palesa una total comunió amb l'empirisme perceptiu de l'escriptor italià, sigui amb la liquiditat, ondulació i lluminositat d'«aurei fluenti», sigui amb el contrast auditiu del quartet inicial. Algunes composicions duen títol carduccià, i al pròleg Carducci hi és recordat a fi de promoure uns objectius de bellesa i correcció formals i d'ennobliment de la poesia molt similars als del pròleg de les *Horacianes*, enunciats pel mallorquí des d'una voluntat superadora de la literatura d'arrel popular i en el barceloní en oberta polèmica contra els espontaneistes.

El *crescendo* en el carduccianisme zannià es manifesta al recull següent, *Poesies* (1908), en forma de tres lemes carduccians, un d'ells per al poema d'obertura, l'oda *A Roma*, en què les escenes de Roma decadent tan típiques de Zanné persisteixen però perden terreny davant la retòrica encomiàstica, la placidesa lumínica, la força militar i la difusió tant de la llum com de l'imperi per un espai alhora enorme i delimitat, circumscrit a més a més al món visible. Només a la cloenda, que decreta una mort de la Roma antiga massa violenta i sepulcral, el decadentisme s'imposa al guió carduccià, apuntalat en una mètrica alcaica que constitueix la primera lliçó bàrbara de la poesia de Zanné, potser en part interferida també per les *Horacianes*. Simplificant una mica, podem dir que el model d'alcaica de Carducci va tenir tres tipus de realitzacions diferents en les literatures espanyola i catalana, amb diferències —entre si i respecte al model— que es limiten, de fet, als versos tercer i quart: a) l'alcaica de Joan Lluís Estelrich i Enrique Díez-Canedo (en bona part també la de Manuel de Montoliu), que, estrictament fidel a Carducci, regularitza una accentuació de terceres al quart vers a la manera d'*Alla Regina d'Italia*, *Alla Vittoria* o *Alla stazione in una mattina d'autunno*; b) la de Costa i Llobera, amb una síl·laba addicional tant al tercer vers (accents de terceres) com al quart (decasíl·lab sàfic), seguida per autors tan dissemblants com Guillem Colom, Joaquín Montaner, mossèn Josep Veciana i Joan Brossa, en alguns d'ells amb petites variacions; c) la de Zanné, Adolfo Bonilla y San Martín i Fernando Maristany, amb una síl·laba addicional només al tercer vers, de tal manera que tant el tercer com el quart són enneasíl·labs (decasíl·labs en castellà) i tots dos presenten accentuació de terceres. Aquesta darrera l'adopta Zanné en *A Roma*, en *A la grandesa Romana* i en cinc poemes de *Ritmes*, i només se n'apartarà en reculls posteriors que acolliran noves provatures ja inspirades directament en Horaci.

*A la grandesa Romana*, com els quartets titulats *La mort d'André Chénier*, no es va publicar fins després de la mort de l'escriptor, en els pòstums *Poemes de l'esperit i de la terra*, qui sap si de resultes d'una autocensura, atès que l'oda acaba proclamant la superioritat de la Roma vaticana sobre la Roma antiga i els quartets corrien el risc de semblar antirevolucionaris. Aquesta hipòtesi il·lustraria, precisament, les pors d'un poeta no civil que es movia en mitjans altament *engagés*. A banda d'això, tots dos poemes confirmen tant el carduccianisme com les desviacions que habitualment hi opera Zanné: en *A la grandesa Romana* l'oda laudatòria de les gestes de la Roma antiga incorpora un gust ben poc carduccià pel cantó cruel de la grandesa bèl·lica, i els ressons de *Ça ira* i de *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica Francese* en *La mort d'André Chénier* no són funcionals a una expressió enfurismada de passió política, sinó a una exacerbació de

les antítesis sensorials, emmarcada en una exploració estètica de l'aristocratism i de la vulgaritat, exoració que ja no pot tenir cap valor pedagògic.

*Ritmes* (1909) marca no sols el punt més alt del carduccianisme mètric de Zanné, sinó del carduccianisme en absolut de tota la literatura catalana. En són prova els tres lemes carduccians, una oda *A Giosué Carducci*, diverses cites velades, diverses imitacions i l'ús exclusiu de mètrica no rimada, en bona part carducciana. D'acord amb el tarannà del poeta barceloní, la professió de classicisme es tenyeix de la nostàlgia d'allò irrealitzable tal com la llegim a *Nella piazza di San Petronio* i s'articula en confrontació amb el cristianisme tètric i tirànic, coartador de la joia de viure, que és anatematitzat a *In una chiesa gotica*. En el *Comiat a la bellesa antiga* que clou el volum, somni d'aparició d'una figura femenina clàssica enmig d'una església fosca i intimidatòria, Zanné fa un pastitx d'ambdós poemes, no tant de formulacions com de temàtiques i estructures, combinant *suavitas* i *epos* en l'evocació, infiltrant-hi poques notes d'erotisme i mantenint la combativitat davant el present advers. La mort del món antic té, però, la violència pròpia d'un autor decadentista, un autor que fa xocar en diversos moments del recull la «perenne glòria» amb l'enyor del passat perdut fent que el segon desmenteixi la primera mitjançant un sobtat cop de timó, tic del dualisme exacerbant que sempre va ser el substrat principal de la seva poètica.

Al mateix substrat pertany la contraposició entre la lascívia i la virilitat que és desenvolupada, també dins *Ritmes*, en les composicions sobre l'expedició d'Anníbal, en les quals fórmules del Carducci filíplic són adoptades per a nodrir les diatribes del punt de vista viril, dit en altres paraules, per a articular un dels pols sense, és clar, reprimir literàriament l'altre. Zanné posa a *Vae Capuae!* un lema de *Mors*, però no respecta la sobrietat sintètica i estremidora del Carducci elegíac, tan poc explotada pels escriptors catalans, i la desvia cap a l'exuberància auditiva del Carducci militar fins a ultrapassar-la i arribar a una monstruositat anticarducciana. Ni tan sols en l'oda *A Giosué Carducci* no pot evitar interferències maniqueïstes, dionisíiques, preraphaelites i fins i tot esdrúixols del llenguatge eclesiàstic. Ara bé, alhora que l'eclecticisme mediatitza la recepció carducciana, cal dir que la recepció és prou rica i polièdrica. En la mateixa oda al poeta italià, escrita amb un clar esperit d'escola, Zanné posa sobre la taula una varietat de temes i de tons que ell, al llarg del recull, assaja. Alguns entren en l'òrbita d'exterioritat classicitzant: interpel·lacions a monuments antics, odes encomiàstiques a deesses (amb unes referències mitològiques i culturals més elevades que les de les *Horacianes*), afirmacions de poètica 'mascle', desdeny envers els bàrbars, pics d'alta eloquència militar i històrica. Però almenys en part també hem d'atribuir a Carducci el contrapunt que representen, en un poeta de tonalitats fortes com Zanné, celebracions de la primavera com *Magenca*, portadora del canònic repertori de *topoi* tradicionals, posats al servei d'un missatge d'una gran simplicitat lírica i d'una estilització culta de formes populars. El quadre primaverall gaudit amb un hedonisme no paroxíctic i fortament estereotipat, sensorialment carduccià, té una presència no de primer ordre però sí relativament freqüent en la producció de Zanné; com també la té una percepció mitològica de la natura que no deriva cap al radical antropomorfisme olímpic, sinó que es manté en uns límits panteïstes que personifiquen i divinitzen l'element natural sense que perdi la seva condició: ben comparables, en aquest sentit, els núvols de *Silenç august* i els d'*Egle*. Allà on Zanné és més autènticament carduccià no és, en definitiva, allà on ho és més vistosament, és a dir, dins les dinàmiques maniqueïstes, sinó en aquells parèntesis sedatius i plàcids en què aquestes dinàmiques no actuen o minimitzen la seva actuació. Emblemàtic, fora de *Ritmes*, en els pòstums *Poemes de l'esperit i de la terra*, el sonet *Girona heroica*, en el qual la contemplació carducciana d'un escenari en calma que té una història bèl·lica a les espatlles no deixa progressar el tremendisme gràcies al canvi de temps, de l'ahir a l'avui, que implica un pas del registre heroic al registre plàcid, plantejats tots dos no en conflicte, sinó en termes admiratius.

En el terreny mètric, a banda de les alcaïques, Carducci proporciona a *Ritmes* models de díctics elegíacs i sobretot models de vers, que Zanné utilitza en combinacions estròfiques no estrictament carduccianes. Ara bé, el barceloní, com els mallorquins, té un concepte hiperregular del fenomen mètric, de manera que, respecte a Carducci, redueix l'anisosil·labisme —limitat, però no nul, en el poeta italià, sobretot en l'hexàmetre— i practica un altíssima rigidesa accentual, amb una preponderància massiva del ritme iàmbic. De fet, és el tetràmetre dactílic carduccià (octosíl·lab

amb accents de segona i de cinquena) el que més atenua aquesta preponderància i l'únic hemístiqui que sovint preserva, en els díctics elegíacs, l'esperit dactílic de l'hexàmetre. A les alcaiques, a les sàfiques i a l'estrofa de la Torre el contrapès al ritme iàmbic el fan, al seu torn, accents inicials de gust bàrbar, molt característics de l'eloqüència celebrativa, vocativa i descriptiva del llibre més paradigmàtic del poeta italià. Paradoxalment, doncs, la influència de Carducci serveix per a amortir una idea massa uniformista de mètrica classicitzant, idea que —aclarim-ho— repercutia negativament en la recepció de l'escriptor italià fent pensar que era més rígid del que era en realitat.

Tant la mètrica clàssica com el carduccianisme minvaran en els reculls posteriors de Zanné, gairebé com un reflex de la ràpida ascensió i davallada de la recepció general del poeta italià sobretot al Principat. No afluixarà, en canvi, encara que amb poques aportacions carduccianes, la progressió en el conreu d'un català recercat i culte que, en l'època argentina, convertirà el que havia estat el gran parnassià de la poesia catalana en un escriptor aïllat no sols físicament, sinó també lingüísticament. Zanné havia començat amb el mateix propòsit de Costa i Llobera: ennoblir el català literari. A *Poesies* el cabal d'erudició era comparable al de les *Horacianes*, a *Ritmes* ja el superava, i això va anar acompanyat d'un gust pel preciosisme lèxic, en part basat en la recerca lexicogràfica, en part en el neologisme, en part en el calc de llengües estrangeres, que acabà assolint nivells veritablement grotescs. Carducci havia ajudat a activar aquest procés que en les propostes triomfadores (les *Horacianes*) s'havia aturat en un sostre més baix i que aquí arribà massa amunt, almenys per a l'horitzó d'expectatives dels lectors catalans.

Tornem, però, a la primera dècada del segle, per a comprovar com la superposició de poètiques, i molt especialment de carduccianisme i decadentisme, definí tota una sèrie de poetes modernistes tant de l'entorn com de fora de l'entorn de Jeroni Zanné.

El seu amic Arnau Martínez i Serinyà practicà un carduccianisme més integral, perquè, d'una banda, compartia la lectura zanniana del poeta italià, és a dir, la lectura parnassiana i antiespontaneïsta focalitzada en l' 'eruditisme' i en l'exercici mètric i retòric del *trobar clus*, però, de l'altra, participava també del compromís polític d'«El Poble Català» i, per tant, no deixava de tenir ben present, de Carducci, la faceta de poeta de la tercera Itàlia. En pocs autors es fa tan palesa la contradicció modernista entre elitisme i regeneracionisme: l'oda a Margarida de Savoia era una taca que els republicans catalans passaven per alt o justificaven en virtut del liberalisme de la casa reial italiana, però quan Martínez Serinyà la recorda, d'una manera una mica extemporània, al final de l'article de tons abrindament èpics que escrigué amb motiu de la mort del mestre bolonyès, segurament ens està revelant, sense voler, les seves pròpies contradiccions com a poeta republicà captivat per l'encís aristocràtic. Tradueix el sonet novè de la sèrie *Ça ira*, tan cru com el vuitè, augmentant-ne el grau de violència i de truculència, les implicacions emotives, el desassossec, i alhora dignificant el rei fins a la compassió, en contrast amb la ironia i l'exaltació prorevolucionària dels quartets, que tenen uns protagonistes més propers a la 'turba' d'Alomar. Corregint, estereotipant, explicant i explicitant, fa un poema més assequible i més contundent. Com en Zanné, i contra la generalitat dels traductors del poeta italià, la voluptuositat decadent ajuda a crear una escena més corporal i sensorial que la del poema italià, abocada —és clar— als continguts macabres, que al capdavant també aquí es revelen el veritable focus d'atracció, sobretot si tenim en compte el pastix del sonet vuitè de la sèrie que féu el mateix Martínez Serinyà en un dels seus poemes originals, *Contrast*, centrant-se en la crueltat i la lletjor dels assassins i mostrant els fotogrames de la seqüència que Carducci amagava, és a dir, potenciant l'estetisme en detriment de la ideologització.

La superposició de vitalisme carduccià i de voluptuositat decadentista té una altra bona mostra en l'*Himne profà* de Vicenç Solé, segurament influït per *Ideale* o en general per les odes bàrbares en què es busca el consol del vi com a antídoto contra el pensament de la mort. Hebe hi és en efecte invocada perquè foragiti aquest pensament i proporcioni vitalitat, força i un plaer subministrat aquí per la disbaixa de vestals i bacants. L'autor és segurament el Vicenç Solé de Sojo que al cap de cinc dècades, l'any 1956, en el seu recull *Estances*, dedicà dos quartets a *Il pio bove*. Amb un llenguatge postsimbolista ja molt allunyat de les estètiques de la primeria de segle, l'animal és aquí transfigurat en un temple clàssic, fet d'un marbre que simbolitza la puresa i la perfecció,

però també la falta de vida. Aquest bou no mira, sinó que és mirat, i és mirat en la distància d'allò que és alhora venerable i inactual. En un altre poema del mateix recull, *Estances bolonyeses*, hi ressona el «desiderio vano de la bellezza antica» de *Nella piazza di San Petronio*: aquí, més que en els *Ritmes* de Zanné, assistim veritablement a un «comiat de la bellesa antiga», a una calma primaveral que ja no pot ser gaudida sense torbaments i inquietuds, a un panteisme mític inaccessible des de l'angoixa i des del dolor de la condició mortal.

Víctor Oliva, abans d'engegar amb Carlo Boselli la secció catalana de la «Nuova Rassegna di Letterature Moderne», que es féu llarg ressò del carduccianisme català, aportà a «El Poble Català» el primer article monogràfic sobre el poeta italià, a la darrerria del 1906. Fou, conjuntament amb una primera intervenció d'Eugeni D'Ors l'any anterior, el tret de sortida de la recepció polititzada de l'escriptor que desenvoluparen els redactors del diari. Oliva, evidentment exagerant, descriu la biografia del personatge com una vida de combat, protagonitzada per un tità invencible i insubornable, guia i exemple per a la col·lectivitat. Aplica la terminologia militar i els camps semàntics del conflicte, de la força i de la llibertat tant a les disputes familiars com a les polèmiques literàries o a la mateixa mètrica bàrbara. Tradueix *Preludio* fent una aposta convençuda i eficaç per l'esperit provocador de l'original, a costa —però— de la dialèctica al·legòrica: sobretot para esment en les 'flors del mal', és a dir, en la possible prostituta inicial i en l'escena de la violació posterior, en la qual fa més explícita la sexualitat i la corporalitat, mentre que en el vessant figurat de l'al·legoria incorpora ressonàncies civils i esquiva l'elogi de l'opressió per a remarcar l'efecte alliberador de la lluita. Els referents francesos se superposen a Carducci en un traductor més disposat a veure allò que els uneix —la rebel·lió literària i extraliterària contra els usos vigents— que no pas allò que els separa. Alguns errors de comprensió provoquen, en la cloenda, la infiltració d'elements verlainians i un defalliment final dels personatges: un cop de timó, aquest, respecte a la força sostinguda carducciana, que acaba caracteritzant tot l'article, la segona part del qual es contraposa totalment a la primera mitjançant el retrat, ara, d'un Carducci vell, molt deteriorat físicament, i mitjançant el comentari i la traducció de quadres de natura plàcida matisats —en l'original o en la lectura que en fa Oliva— per una certa inquietud fúnebre o per un vel d'espiritualitat. S'entreveu, per tant, en l'estructura del conjunt de l'article, el gust decadentista per l'acostament morbós de pols extrems, en aquest cas força i debilitat. A més a més, en les dues traduccions que assaja l'articulista en aquesta segona part, la del sonet *Virgilio* i la fragmentària de *La chiesa di Polenta*, els errors de comprensió, els hiperliteralismes i les manipulacions sintàctiques afavoreixen una percepció religiosa i transcendentalista, sobretot en el tractament del gest carduccià de mirar enlaire, alhora que, en *L'iglésia de Polenta*, és afeblida la concreció sensorial del panteisme carduccià (l'avemaria perd corporeïtat) i s'insisteix en el pas destructor del temps, enmig d'una sèrie d'elements de reincidència nous que fan guanyar terreny a la reflexió sobre aquest tema a costa del plaer dels sentits.

Altres corol·laris d'aquestes estratègies d'Oliva deixen al descobert defectes habituals en les versions tant castellanes com catalanes de Carducci: banalització de sentiments, gust per l'ascensió vertical, respecte del moviment de propagació per l'espai difuminant-ne —però— els límits, violació de l'espai exclusivament terrestre, grau inferior d'interrelació entre els elements i els indrets, gust per l'antítesi paradoxal i per l'equívoc en contra de la lògica positivista carducciana. Es tracta —també com de consuetud— de traduccions massa literals (només cal comparar aquest *Virgili* amb la versió interpretativa i naturalitzadora de Miguel Antonio Caro), i —característica més específica d'un sector del bàndol modernista— no del tot acurades en el terreny mètric: a *L'iglésia de Polenta* els decasíl·labs no són sistemàticament sàfics i alguna dialefa força la lectura.

Pere Prat i Gaballí, que havia començat conreant un satanisme revoltat i provocador de vers curt i vocació de conquesta, encapçalà justament amb l'*incipit* d'*A Satana* un sonet d'elogi de Carducci en la seva doble condició de poeta de la serenitat i del combat. Acabava atorgant, però, més protagonisme a la segona faceta, és a dir, al vessant militar, civil i prometeic, en el qual inseria alguna interferència messiànica. Pocs altres moments del recull *El temple obert* poden ser vagament relacionats amb el poeta italià (el cap tallat de Maria Antonietta a *Els Reis Adoradors*; el brindis amb els amics, ocasió per a una malenconiosa reflexió existencial i per a una invitació al *carpe diem*, a

*Senilis Juventa*), i els llibres posteriors abandonen del tot aquells plantejaments inicials, demostrant que no eren més que un tribut a la moda de l'època. Només l'espòradic mediterraneisme classicitzant d'alguns textos de *Poemes de la terra y del mar* i de *Moments* manté una certa continuïtat, també vaga, amb la poètica de l'autor de *Fantasia*. D'Annunzio, la literatura macabra, el preciosisme, el substrat popular, més endavant el futurisme, van alimentant una producció en conjunt fluixa i poc definida.

Alfons Maseras analitza en diverses ocasions la crisi moderna de la religiositat en Leopardi i, de passada, en Carducci, posant aquest darrer a l'avantguarda de la poesia europea pel fet de portar a una completa realització el racionalisme filosòfic —l'ateisme— que preparava el de Recanati. Té present, en aquestes reflexions, *A Satana*, els versos 51-52 de *Versaglia* (ja citats anteriorment en un parell d'ocasions per Diego Ruiz) i, d'una manera més genèrica, el cantor del Risorgimento, perquè considera la poesia civil el substitutiu de la poesia religiosa. La principal contribució de Maseras al carduccianisme va ser, però, l'única traducció carducciana de «Joventut», *Egle* (1906), en la qual portà a la pràctica el seu antimaragallisme hiperrespectant la tendència del text original a l'accent de quarta, és a dir, ajustant els esquemes accentuals a una excessiva monorítmia, aconseguida en detriment de la lletra del text i de l'arquitectura estructural del conjunt. Solucions fàcils o massa lliures, anul·lació d'antítesis i de simetries amb fortes caigudes en la indiferenciació, incongruències i possibles dobles sentits delaten un formalisme (un classicisme, si volem) molt parcial, en què la cura de la forma només es concentra, en realitat, en la carcassa mètrica. És el millor exemple, segurament, dels excessos en què podia caure el bàndol sonetista, i va ser un mal ajut, quan la traducció es reedità, al cap d'una dotzena d'anys, a «Messidor», per al programa d'ordre i de claredat classicistes que defensava ara un Maseras molt proper al Noucentisme. Per molt que s'esforcés a subratllar la continuïtat entre la «plèiade» de Zanné i la nova generació, aquesta *Egle* més aviat feia emergir, justament, les divergències entre el classicisme dels uns i dels altres, i resulta pertinent preguntar-se si va poder contribuir, juntament amb altres versions i simplificacions similars, a fer que els noucentistes gressin l'esquena a Carducci. No hi falla, de fet, tan sols la mètrica: Maseras fa una *Egle* més hivernal, amb unes tombes més romàntiques, dotades d'una capacitat vitalitzadora menor, i amb una promesa de primavera més inesperada i confusa, sobretot pel paper molt ambigu que ara tenen els núvols, gairebé suggeridors, amb el seu triomf sobre el sol, d'una satànica negació de la promesa de resurrecció, absolutament absent de la serenitat primaveral del text italià.

Eduard Marquina va ser la firma principal de les planes d'homenatge a Carducci que va treure «La Publicidad» arran de la mort de l'escriptor. Si les d'«El Poble Català» acolliren sensibilitats diferents tant pel que fa als textos traduïts i reproduïts com als punts de vista dels col·laboradors (Zanné, Martínez Serinyà, Montoliu, Maragall...), «La Publicidad», amb tres traduccions de Marquina (*Preludio, En el aniversario de la fundación de Roma* i *Figurinas viejas*), una oda original també de Marquina, un capítol del volum *Nieto de Carducci* de Ruiz, les dues traduccions unamunianes (*Miramar* i *Sobre el monte Mario*) i una editorial que no desvinculava en cap moment el poeta del ciutadà, portaveu de la Itàlia lliure i moderna, superadora d'una tradició reaccionària personificada en el Vaticà (les cites eren de *Giambi ed epodi*), s'abocà del tot al Carducci lluitador o —si més no— viril, greu, oferint-ne una imatge menys real però més coherent en si mateixa i amb la fama que havia adquirit l'escriptor arreu d'Europa. O potser hauríem de dir amb una part d'aquella fama, perquè el Carducci bàrbar o classicista també era força negligit en el conjunt d'aportacions que hem enumerat: el poema original de Marquina i l'editorial hi passaven molt de puntetes, i, formalment, tres de les cinc odes bàrbars traduïdes eren sàfiques, per tant, cap gran novetat, mentre que Marquina desvirtuava totalment les dues alcaiques traduint-les amb quartets d'hendecasil·labs dactílics, és a dir, accentuats a la quarta i a la setena, cosa que creava una monotonia rítmica i sil·làbica absolutament contrària a les variacions de l'estrofa original i convidava a identificar la mètrica bàrbara amb un martelleig monoaccentual. A més a més, en el poema llarg, *En el aniversario de la fundación de Roma*, el traductor es permetia no sols alguna irregularitat accentual o sil·làbica, sinó un ús a conveniència de la sinalefa i la dialefa.

Aquesta escassa cura formal també es pot observar en el teixit discursiu (repeticions cacofòniques, sintaxi abstrusa, formulacions poc clares, solucions prosaiques) i té un altre correlat en els retocs o negligències que proporcionen una mena de Carducci digerit. No sols és baixat el registre, sinó que a *Preludio*, per exemple, són suprimits llatinismes i referències culturals i, en canvi, introduïts conceptes generals com «lucha» o adjectius de caràcter com «arisca» ben tipificats en el retrat del Carducci més estàndard. S'intensifica la baralla entre el silvà i la bacant a costa de les notes de bellesa sensorial que en Carducci comporta la violència, i es transmet una idea de poesia vibrant i lluitadora, però no tensa o comprimida. L'al·legoria no sols perd cohesió en la interrelació dels elements, sinó que en bona part perd, ras i curt, el seu sentit. No sembla que a Marquina li interessi, ni pel que diu ni per com ho diu, la idea d'una poesia que es baralla amb si mateixa en l'estretor d'uns límits. Li interessa la lluita, no el seu sentit al·legòric, per tant, tendeix a llegir-la com una lluita externa, una revolta o un alliberament que ha de conduir a un paradís més o menys salvatge. És una traducció d'un metapoema classicista feta sense esperit classicista, desviada cap a una idea vulgaritzada de poesia civil. Precisament a *Figurinas viejas* és secundada més bé l'al·legoria perquè aquí, ja en el text original, la violència actua cap a l'exterior. Marquina, en qualsevol cas, de nou la reforça a costa dels contrapunts idíl·lics i hedonistes, tot desplaçant subtilment el llenguatge de l'estètica a l'ètica. Si la tria dels poemes, com tota la pàgina d'homenatge de «La Publicidad», ja ens porta a les antípodes del Carducci primaveral i idíl·lic, les estratègies de traducció encara accentuen, doncs, aquesta tendència.

A *En el aniversario de la fundación de Roma* el text d'arribada tenyeix l'èpica classicista de color cavalleresc i desvia l'atenció dels beneficiaris i dels enemics cap als actors i als fets, alhora que l'orienta més incisivament cap a una imperativa utopia de futur, d'abast no sols italià sinó universal, no tant nacional com social. D'acord amb els seus propis poemaris d'aquests primers anys, al traductor li importa menys la continuïtat amb el passat romà que no el trencament revolucionari, la nova empresa que, si en Carducci és civilitzadora, en la versió castellana sembla més aviat un retorn a estadis primitius. Marquina no sempre substitueix lèxic sensorial per lèxic abstracte; de vegades fa l'operació contrària, i llavors opta per un lèxic fisiològic o tròfic. Té tirada no pas a un classicisme hedonista i civilista, sinó a dinàmiques de filiació més aviat bíblica o prehistòrica, vinculades a la possessió, al treball, a l'esclavatge, als lligams familiars i racials, fins i tot als ritus màgics. Alguns d'aquests aspectes, certament, anuncien la seva militància franquista posterior, que el durà, en plena postguerra espanyola, a fer tot un acte de contrició relatiu al seu passat carduccià.

L'escàs esforç esmerçat pel traductor encara es fa més visible en l'oda original *En la muerte de Carducci*, una llarga sèrie de quartets d'hendecasil·labs sàfics blancs que, sense eludir l'ús de llenguatge religiós i òrfic amb finalitat encomiàstica, només palesen l'assimilació d'algun vers famós, banalitzat pel nou context, i d'estereotips relacionats, és clar, amb el Carducci poeta civil. Som ben a prop, en definitiva, del carduccianisme conceptual i superficial d'«El Poble Català», diari al qual Marquina, abans d'acabar d'enfrontar-se del tot amb els sectors catalanistes, féu una contribució en una sèrie d'articles sobre la dicotomia entre romanticisme i classicisme: hi traduí un fragment de l'assaig *Critica e arte*, amb prou correcció, però per a descontextualitzar-lo i vehicular-lo en un progrés evolutiu de caire idealista que li servia, al capdavall, per a fer costat al romanticisme i per a preferir Maragall a Costa i Llobera: Catalunya encara no ha arribat a la seva meta, es troba en una època d'ebullició i de lluita, en la qual és comprensible i excusable que actuïn individualismes excitats, malaltissos, agressius i rebels, no subjectes a lleis. Una instrumentalització de Carducci, doncs, en clau anticarducciana, o potser només en aparença, si tenim en compte, d'una banda, que en d'altres articles sí que Marquina citarà fragments carduccians antiromàntics, utilitzant-los —però— contra el vessant sensibler i decadent del romanticisme, i, de l'altra, que allò que realment l'escriptor barceloní assimilà de Carducci van ser temes i tècniques de la seva eloqüència indignada i exaltada, és a dir, malaltissa i rebel, per això mateix qualificada de romàntica per molts crítics actuals.

La recepció polititzada és la que preval també a Girona. Mentre Carles Rahola i Prudenci Bertrana posen Carducci en el llistat de models de poeta compromès socialment que ells preco-



nitzen contra estetismes, decadentismes i parnassianismes, Josep Tharrats no fa escarafalls a aquests altres corrents, i tanmateix serà ell el qui l'any 1914 farà la traducció d'una oda carducciana, concretament d'*A la reina d'Itàlia*, que acostarà a les posicions dels seus companys més 'civils'. Fidel a la seva condició de sonetista, Tharrats segueix amb gran rigor l'esquema sil·làbic i accentual del text italià: només flexibiliza l'accent final del vers (la majoria dels octosíl·labs migpartits els acaba amb paraula plana), i fins i tot corregeix una irregularitat accentual de Carducci en un dels tercers versos. La correcció mètrica no és acompanyada, però, de la corresponent correcció lingüística, a causa de l'escàs coneixement de l'italià que demostra el traductor. Mira de compatibilitzar mètrica i literalitat, però cau en un gran nombre d'hiperliteralismes, sense comptar les solucions empobridores i la pèrdua de cohesió en la sintaxi del discurs. Un dels resultats de les seves intervencions és que, si Díez-Canedo aristocratitza («Princesa altíssima»), ell potencia la condició humil del poble («llars humilíssimes»). Una interpretació errònia de «fieri tumulti» el duu, a més a més, a introduir un terme tan rellevant com «turba». A diferència dels sonets de la sèrie *Ça ira* en versió de Zanné i de Martínez Serinyà, Tharrats es deixa encomanar per l'utopisme social i retrata, en definitiva, una reina redemptora de la col·lectivitat, amb empelts d'heroï modernista i de Beatriu 'angelicata'. A l'aurèola cristiana s'hi afegeix la transformació de la darrera estrofa, sobretot per causa de les solucions hiperliterals, en una escena romàntica i espectral de decadència, de fi d'Itàlia i del món que viola la voluntat carducciana de circumscriure's al temps de la història i obre la porta a una dimensió ultraterrenal i ultratemporal.

No tot el carduccianisme del Principat va tancar files, però, amb els compromisos revolucionaris o amb les exacerbacions decadentistes. Alguns intel·lectuals de gran prestigi es van oposar a aquestes dues línies i van fer front comú, més o menys explícitament, amb l'Escola Mallorquina. Manuel de Montoliu va conservar sempre una concepció messiànica del poeta i una certa retòrica militar que arrencaven dels temps d'«El Poble Català». Ara si bé, si això li va permetre de coincidir en part amb els altres redactors del diari, el seu Carducci apunta ja en una altra direcció. No li nega al poeta representativitat pública com a cantor del Risorgimento i desvetllador de consciències, però no veu en ell un revolucionari, sinó més aviat un constructor que treu el poble de l'anarquia. Al cap i a la fi, Montoliu, antiromàntic i també contrari a la fredor parnassiana, és el gran valedor dels poetes mallorquins i del llatínisme. Valors centrals d'aquesta doctrina són la serenitat, però també el vitalisme, la virilitat, que van determinar, en un segon moment, una tria a favor de Carducci i contrària a D'Annunzio. En realitat, la tendència natural del crític apunta cap a la *suavitas*, tal com va demostrar en la seva traducció d'*Il bove*, en la qual va reforçar la pau i la quietud, d'una banda, i la profunditat, de l'altra, en detriment del joc de contrastos, de l'amplitud espacial i de la varietat perceptiva (sobretot del cromatisme), talment com si volgués focalitzar-se en l'acord entre el 'jo' i l'animal i entre món interior i món exterior sota el signe d'una placidesa immòbil, no exempta d'un halo d'espiritualitat i de misteri. També és veritat, però, que va mantenir el «vigore», en aquest text i sobretot en els seus articles, per tal que la *suavitas* no degenerés en febleses decadentistes, protagonitzant una campanya encara més moral que la de les *Horacianes* a favor de la sanitat i la disciplina contra perversitats, delinqüescències, drogues i altres gal·licismes.

No s'aturen aquí, però, les coincidències entre Montoliu i Costa i Llobera. En l'ordre mètric, l'animadversió envers el maragallisme i la poesia popular, identificats amb la ingenuïtat vulgar i amb el caos inharmonic, porta el primer a exigir l'adopció de patrons regulars. Crítica, però, per excessiu, l'esclat de sonetisme, sens dubte perquè l'associa a l'artifici fred dels parnassians; en canvi, valora molt positivament les recerques innovadores realitzades des de l'ordre i la sistematitzat, i en algun moment aconsella el conreu de la mètrica no rimada. Ell mateix la va practicar, en castellà, l'any 1921, en algunes de les composicions de l'antologia de Hölderlin que traduï per a l'Editorial Cervantes: dues alcaïques i dos poemes en hexàmetres, més propers mètricament a Carducci que no a Hölderlin, i —en conseqüència— objecte també d'un bany retòric carduccià. Són, però, provatures minoritàries en el conjunt del llibre, i no ens consta que tinguessin continuïtat. De fet, l'eclipsi de la moda carducciana i l'evolució de l'autor del *Breviari crític* cap a un classicisme més goethià i germanitzat van determinar que el nom del poeta italià es fes ben aviat fonedís en la seva producció.

Si Montoliu va congeniar fins a un cert punt amb la línia ‘civil’, la recerca del Carducci de la *suavitas* va ser duta a terme, en canvi, des d’un rebuig directe del Carducci polític en Josep Pin i Soler, que deixà anotat un breu «comentari» ben diàfan sobre les seves preferències, i en Joan Maragall, que escrigué, amb el seu article *Damunt la tomba d’en Carducci*, una de les notes més discordants enmig de la modalitat de recepció majoritària a «El Poble Català». L’article comenta, parafraseja i pseudotradueix un sol poema, l’*Idillio maremmano*, en el qual Maragall, que no devia tenir un coneixement aprofundit de l’obra carducciana, ha trobat el moment intimista del poeta satànic. Més que pseudotraduir hauríem de dir simplement que tradueix, perquè, quan ho fa, segueix el text original amb una gran exactitud, sense fer gaires supressions o amplificacions, sense cometre gaires errors de comprensió, i si ho fa en prosa potser no és solament per facilitat, sinó per rebaixar el voltatge retòric, que és substituït per un estil exclamatiu, patètic, fins i tot lacrimogen, de la mateixa manera que l’espai circumscrit s’obre a una llunyania més evocativa. En un sol punt Maragall puja el registre, aquell en què justament Carducci baixa a la col·loquialitat, és a dir, en la frase «Meglio era sposar te, bionda Maria!», que segurament el barceloní es va agafar molt més seriosament que no el qui l’havia redactada, tal com corrobora tot el reforçament del motiu temàtic del matrimoni, tant en la seva accepció d’institució burgesa com de consumació sexual. També al peu de la lletra aprofita Maragall el fastigueig d’un Carducci cansat d’indagar «questo enorme mister de l’universo», fastigueig que ell exaspera fins a una crítica global del racionalisme, alhora que desqualifica el «sudar dietro al picciotto verso» com una idea anacrònica de la poesia. Més que no un instant —en realitat no tan extraordinari— de tendresa, el que ha trobat Maragall ha estat un fil d’autocrítica que ell s’encarrega de descabdellar per tal d’homenatjar l’escriptor traspassat i alhora condemnar-lo, desmarcant-se de tota poesia que s’identifiqui amb la investigació racional o amb la retòrica política, dit en altres paraules, que no indagui el «mister de l’universo» des d’una irracionalitat ortodoxament religiosa. Com Alcover a la *Història d’una oda de Carducci*, es congratula d’haver arreplegat el contrincant en fals i el tracta amb una condescendència compassiva. Ell, però, s’hi recrea fins al punt de resar, dissimuladament, per l’ànima d’un Carducci turmentat per les lluites i per l’odi, és a dir, d’un Carducci pecador i descregut que quedaria «redimit» per l’*Idillio* i per una «bionda Maria» gairebé mariana.

Tot i que *Damunt la tomba d’en Carducci* va ser l’única aportació maragalliana a la recepció de Carducci, el prestigi de l’autor va fer que fos tinguda present en altres moments del carduccianisme —o de l’anticarduccianisme— català. L’any 1935 «La Publicidad» celebrà el centenari del naixement del poeta italià amb un article més aviat de compromís de Josep Maria Miquel i Vergés inspirat en el de Maragall i centrat igualment en l’*Idillio maremmano*, i Josep Maria Capdevila, en una data tan tardana com el 1971, atorgà als records i als somnis de l’*Idillio* el grau de sinceritat que negava a les fantasies pseudohistòriques del poeta bàrbar. Aquest darrer nom, en efecte, ens porta ja de ple dins l’anticarduccianisme noucentista. Val a dir que dins el moviment es van produir textos carduccians, però molt comptats. López-Picó escrigué, de jove, una *Oda a Catalunya* en alcaiques que només se separaven de Carducci per l’esquema accentual del tercer vers i que es nodrien de material encomiàstic estereotipat procedent d’*Alla Regina d’Italia* i de les *Horacianes*, doble intertext que implicava fortes desviacions cap a l’òrbita de la prosperitat i del guiatge moral. Josep Carner, l’any 1925, va publicar traduccions de *Vignetta* i *Dipartita*, enèsima contribució —doncs— a la recepció dels textos amorosos de *Rime nuove* i a les ratxes de llum o racons de roada invocats per Miquel Ferrà. Lluny del lleó bàrbar i altisonant, el poeta barceloní mesurà el seu estre amb reconversions cultes de formes d’origen popular, mirant sobretot d’equilibrar ambdós components i d’excel·lir en les rimes i en els esquemes rítmics. Menys esment va parlar en la sintaxi i en la semàntica, que presenta algunes deficiències i desviacions. En la literalitat es va mostrar insuperable gràcies a la seva immensa enciclopèdia lingüística, sobretot lèxica; en canvi, no va copsar o afrontar alguns recursos de la retòrica carducciana (determinats hipèrbats, per exemple), segurament de resultes d’una certa reticència a l’ostentació d’eloqüència sintàctica. La figura que li interessava de debò era la fal·làcia patètica, perquè la de *Dipartita*, reforçada en el doble mecanisme real-figurat o només en el vessant figurat mitjançant un lèxic més humà i una cessió de protagonisme dels arbres als pensaments, es propaga cap a la *Vinyeta*,

introduint en un quadre estrictament pictòric sentiments i qualitats ètiques que substitueixen allò que en Carducci només era aspecte o actitud exterior. D'aquesta manera, els dos poemes es convertien en un estudi líric de dues situacions sentimentals, atent sobretot a la llengua i a l'estructura del text i emmarcable dins l'objectivació de la interioritat en elements naturals pròpia de la poètica carneriana. El canvi d'«abito gentile» per «cor lleial», a l'incipit de *Vignetta*, expressa molt bé una preocupació per integrar poèticament estètica i moral, exterioritat i interioritat, sensorialitat i conceptualitat. És un carduccianisme també en aquest sentit tan poc carduccià que no contradiu, en els seus fonaments, els atacs que Carducci va rebre des de les files noucentistes.

D'ençà de la primera època de la seva recepció, el lleó bolonyès havia estat fustigat pels sectors clericals simplement pel seu ateisme i per haver escrit un himne *A Satanàs*. Es tractava d'un anticarduccianisme dogmàtic i visceral, sovint no vinculat a una lectura ni tan sols superficial de l'obra de l'escriptor. A la premsa s'havien produït, entre aquests sectors i els partidaris de Carducci, algunes confrontacions que van culminar els dies posteriors a la seva mort, però que ja anteriorment havien donat lloc a llargues diatribes, com els articles de mossèn Baranera titulats *L'Italia d'en Joseph Carducci*, tots publicats a «El Correo Catalán» i un d'ells reproduït parcialment a la «Catalunya» de Carner. Sens dubte aquests antecedents van tenir un cert pes en el distanciament del Noucentisme envers Carducci, tal com es pot observar —entre línies— en els escrits d'algun dels seus membres (Josep Maria Capdevila), però en general cal atribuir-lo a altres motius més estrictament literaris. D'Ors, Farran i Mayoral, Tomàs Garcés, Carles Riba, el mateix Capdevila, coincideixen, amb els matisos i variacions pertinents, a atacar, del poeta de Valdicastello, l'èmfasi retòric, l'agressivitat política, les memòries antigues. Tant la ideologia conservadora de tot el grup com un sentit molt professionalitzat i especialitzat de la poesia (la poesia pura) afavoreix que es desmarquin del poeta civil, és a dir, del poeta que amb els seus versos assumeix compromisos polítics i promou rebel·lions i revolucions. Externes a les qualitats profundes del classicisme consideren igualment l'ambientació grecoromana, la mètrica classicitzant, la imitació dels autors antics. No solament no els agradava una retòrica que consideraven tronada i unes ires que els semblaven sectàries, sinó tampoc els somnis o les nostàlgies d'un passat antic, obstacle per a llur aposta decidida a favor de la modernitat, ni una mètrica bàrbara segurament massa rígida per a ells, que buscaven una elasticitat en les normes que els mantingués lluny de poètiques anàrquiques i espontànies o d'automatismes avantguardistes sense renunciar als marges de llibertat creativa individual que el postsimbolisme exigia amb una convicció incontestable. Si algunes de les crítiques responen a especificitats del moviment, d'altres concorden amb el descrèdit general de Carducci entre la nova intel·lectualitat literària europea i ens porten al cor de les grans estètiques del segle XX, si no fins a les reticències dels crítics italians actuals envers l'evasió pseudohistòrica i el somni idealitzador no actualitzable.

Així, doncs, Eugeni d'Ors, que l'any 1905 havia enarborat l'energia i la lliçó moral i civil del poeta de Valdicastello contra parnassians i decadentistes, associant-lo a Costa i Llobera contra el grup de Zanné i saludant en ell el líder del veritable renaixement clàssic, s'acabarà sorprenent, en una glossa de l'any 1916, de la velocitat amb què se li ha esvaït aquella admiració. Decretava així l'envelliment definitiu de Carducci, ben perceptible a la premsa del Principat durant els anys deu, vint i trenta en forma, per una banda, de judicis negatius en un determinat moment incrementats per l'arribada de l'anticarduccianisme d'una part important de la crítica italiana i per l'oposició dels mitjans de comunicació catalans al feixisme, i, per altra banda, en forma d'un oblit progressiu i inapel·lable que va anar apagant les lloances heretades del temps en què l'escriptor pertanyia al cànon.

Riba va ser, de tots els crítics noucentistes i postnoucentistes, el qui més clares va deixar les raons del seu anticarduccianisme. Bandejava el classicisme no conciliat amb el cristianisme, el classicisme nostàlgic i el classicisme basat en els valors de la força i la vigoria. Criticava, de Carducci i d'Unamuno, una relació de possessió i de conquesta amb el paisatge i amb les coses: en aquests escriptors el 'jo' no es desprèn prou de si mateix per a anar a copsar la bellesa i la veritat; no es lliura a la natura, sinó que l'absorbeix, i això implica per força una mediatització i una transfiguració. La recerca d'una poètica dessubjectivada mou l'autor dels llibres d'*Estances* a posar en un

mateix sac Carducci i els del 98, una mica injustament per al primer, el 'jo' del qual —hem de puntualitzar— no té la percepció emotiva i patètica de la natura que exhibeixen els castellans, evita normalment interioritzacions i practica un hedonisme molt a la superfície de les coses i de l'espai. El «t'amo» inicial d'*Il bove* i les odes enèrgiques i heroiques no van deixar que Riba apreciés el Carducci d'expressió serena, conquerit per l'objecte contemplat i concentrat en l'exercici dels sentits.

Un altre factor que va afavorir la davallada del poeta italià va ser l'arraconament de la mètrica bàrbara tal com l'havia proposada ell i l'havien importada Zanné i Costa i Llobera, considerada pels especialistes una il·lusió falsa d'adaptació dels metres clàssics en la mesura que posava l'accent no allà on els llatins posaven l'ictus, sinó allà on també ells posaven l'accent. El model carduccià va ser derrotat, doncs, pel model alemany, el que van defensar Riba i Josep M. Llovera. Cal fer, però, pel que fa a aquesta qüestió, tota una sèrie de matisacions. Per començar, la denúncia de l'error 'bàrbar' és acompanyada, en aquests autors, d'una condemna de les estructures massa uniformistes i rígides tant en l'isosil·labisme com en la seqüència accentual o en la posició de la cesura. En aquest punt és important aclarir que Carducci havia estat hiperregularitzat pels seus receptors, una hiperregularització que —de fet— arriba a l'extrem en aquests anys amb els «ritmes» d'Agustí Esclasans, un vers de cinc peus amfibracs reiterat a l'infinit, coincidint amb una de les variants de l'hexàmetre carduccià, però més regular tant en la mesura sil·làbica com en l'accentuació dels peus inicials (menys, en canvi, en l'aplicació de la cesura-pausa). No és estrany, doncs, que Esclasans quedés totalment aïllat dins el panorama literari. Ara bé, Carducci es permetia algunes alternatives en l'esquema accentual del vers sàfic i d'alguns versos de l'estrofa alcaica; i en el conreu del díptic elegiac, en el qual no es produeix l'error 'bàrbar', assaja molt diversos models d'hemístiqui tant en l'hexàmetre com en el pentàmetre, i almenys als peus inicials de l'hexàmetre no uniformitza la tria entre troqueus i dàctils. Certament, no arriba al grau d'elasticitat de les *Elegies de Bierville*, perquè al capdavant l'hexàmetre carduccià es tanca d'una manera més coercitiva i tendencial entorn de la cesura semiquinària i del ritme dactílic, però no és tan tancat com la mala fama i determinats receptors podien fer pensar. Riba aquí sí que va ser just amb el poeta italià, perquè en una ocasió va comentar amb Josep Maria Llovera la flexibilitat superior de l'hexàmetre del de Valdicastello respecte a propostes més monolítiques, i quan l'hispanista Rinaldo Froldi li va consultar la conveniència de traduir les *Elegies de Bierville* amb el sistema carduccià, hi va estar d'acord. De tots els assaigs d'adaptació, no eren, doncs, els carduccians els que quedaven més lluny de les provatures dels poetes i traductors catalans dels anys vint.

És evident, de tota manera, que el triomf aclaparador del model ribià d'adaptació ha perjudicat la pervivència del record de Carducci entre els metricistes catalans, molt baixa en comparació amb els tractats, manuals i estudis de l'àmbit hispànic, que no deixen mai d'aturar-se en l'hexàmetre de Darío, proper al de Carducci. A casa nostra, el consens entorn del mestratge de Riba i, per tant, del model «accentual» alemany ha creat un apriorisme desfavorable al sistema «bàrbar» de Carducci, Zanné i Costa i Llobera, i això ha provocat, sobretot quan baixem dels especialistes als autors de manuals, que s'hagi perdut força consciència —fins i tot en el cas de Costa i Llobera— dels bastidors carduccians que hi ha darrere determinats escenaris.

Deixant de banda la qüestió mètrica, les dificultats editorials durant el franquisme i el primer postfranquisme tampoc no han ajudat, és clar, a sumar aportacions a una recepció feta no ja des de la militància, sinó des de la distància història envers un autor ja embalsamat. Al costat de les *Obras escogidas de Giosuè Carducci* d'Amando Lázaro Ros (1957), més de mil pàgines de poesia i prosa totalment o parcialment reeditades per diverses editorials fins a convertir-se en el principal canal d'accés a Carducci de tots els lectors de llengua castellana d'aquests darrers anys; al costat de les relativament nombroses antologies espanyoles i sudamericanes que ostenten un capítol carduccià, no es pot considerar que atenyin objectius de normalització els quatre poemes que traduí Joan Tarrida per a la *Poesia italiana contemporània* (1990) i les traduccions històriques recuperades per Gabriella Gavagnin en *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors* (2001). Tenint en compte els límits de la iniciativa, la selecció de Comadira respon a uns bons criteris de representativitat, tant per la varietat temàtica i mètrica com per

l'extensió dels textos: *A Satana, Ideale, All'Aurora* i *Mezzogiorno alpino*. No són esquivades, com normalment passava en les primeres dècades del segle, les composicions llargues i difícils. El traductor, però, d'una banda demostra un coneixement insuficient de la llengua italiana, causa de falsos sentits i d'errors de comprensió rellevants, tant lèxics com sintàctics; de l'altra, incorre sovint en solucions ambigües o confuses, derivades d'un perfil literari aliè a l'escenografia i a la micro-narrativitat mítiques carduccianes. Tot i que es mostra molt permeable a l'hedonisme sensorial i, encara que amb excepcions, a la semiòtica de l'espai limitat, no acaba de combregar, en canvi, amb la mitologia entesa com una natura humanitzada, acusant com cap altre traductor el distanciament entre la modernitat i la plasticitat al·legòrica del classicisme. Endarrereix o rebaixa el desenvolupament de les prosopopeies, i reforça la fisicitat espacial, però no la divina. Contraprova d'aquestes reticències seria el fet que, en canvi, potenciï la personificació dels elements naturals allà on no es vincula a figures divines.

Correcte en el terreny mètric, en el qual tan sols flexibilitza l'accent final del vers i, en el cas de l'alcaica, modifica lleugerament l'estructura dels dos versos inicials de l'estrofa (fa decasil·labs catalans cesurats amb un primer hemistiqui agut), Tarrida revela una clara consciència de l'alçada del registre que calia mantenir, però confon retòrica classicista, és a dir, la que s'aplica a una descripció i a una percepció de la realitat d'una simplicitat extrema, amb retòrica barroca, en què la complexitat afecta els mateixos procediments perceptius, o bé amb recargolament gairebé il·legible, totalment distorsionador d'un escriptor que era altisonant i pompós, però no incompreensible o inconnex.

Val a dir que ja Comadira, a la nota preliminar, matisava el classicisme carduccià distingint-hi no sols elements romàntics, sinó també decadentistes, una estranya observació que sembla que també actuï sobre la feina de Tarrida, afegint-se a les altres desviacions que hem enumerat fins aquí. En efecte, en *Ideale* és en part arraconat l'ideal clàssic a favor del tema d'una joventut especialment fugissera. En *A Satana* el traductor secunda el vessant col·lectiu de la revolta, però afebleix el racionalisme i enriqueix el llenguatge amb uns correlats sentimentals i morals de protecció i de proximitat familiar poc adients per a l'heroic i combatiu Satanàs, que de tota l'operació en surt estovat, menys omnipresent i menys omnipotent, menys dominador i més vulnerable. A *Migdia alpi* es respira un sentit de decandiment, de pèrdua de la vida i de la vitalitat basat en una lectura absolutament interpretativa del text original, inspirada en un sentiment del temps massa modern per a un poema celebratiu construït sobre una immediatesa perceptiva neta de simbolismes.

Qualitativament, Tarrida no és a l'alçada professional d'un veritable italianista com Lázaro Ros, que potser ja no posseïa ben bé les virtuts mètriques (sobretot en àmbit accentual) o fins i tot estilístiques d'alguns dels primers receptors, però els superava de molt pel que feia a la correcció en la lectura del text italià. I diem alguns dels primers receptors perquè, també independentment del grau de coneixement de l'italià de cada traductor, la qualitat de les versions de Carducci al castellà de les primeres dècades del segle havia estat molt variable, i la majoria s'havien ressentit, al cap i a la fi, de mancances en la sensibilitat classicista similars a les que acabem d'imputar al que fins ara és el seu darrer traductor català.

Els anys de la davallada noucentista del carduccianisme havien estat també els que havien vist la publicació dels primers volums íntegrament carduccians de traduccions. Cal tenir en compte, lògicament, les diferents velocitats dels diversos estrats intel·lectuals. La davallada té lloc en els sectors més avançats, mentre que en altres ambients menys *à la page* i guiats per un esperit divulgatiu, Carducci es manté al pedestal de la fama, i sovint eren aquests els que gaudien d'una situació especialment privilegiada per a intervenir en el mercat cultural. Segurament, en aquests sectors, el prestigi del poeta italià també havia trigat més a consolidar-s'hi, i per això era ara que es produïen les iniciatives de caràcter monogràfic. La primera és, l'any 1915, *Nuevas Rimas y Odas Bárbaras*, dels editors Granada y Compañía, que tenien la intenció de fer unes obres completes però es van aturar en aquest únic volum, el qual conté, per aquest ordre, les tres primeres seccions de *Rime nuove*, l'himne *A Satana* i el llibre primer d'*Odi barbare*. La tria, potser ja feta preveient la possible no continuïtat del projecte, cobria aquells blocs de la poesia carducciana dins els quals es trobaven les composicions més celebrades. Hauria estat, doncs, un bon producte si, en primer lloc,

els paratexts (pròleg, índex, foliació explicativa, numeració i ordre dels poemes) no desorientessin el lector ni manipuleessin els llibres originals; si, en segon lloc, les notes del traductor haguessin estat subministrades d'una manera més homogènia, i, en tercer lloc, si la traducció hagués tingut un mínim de decòrum. Hermenegildo Giner de los Ríos, que havia estat alumne —com Diego Ruiz— del Col·legi d'Espanya de Bolonya i havia assistit a classes de Carducci, acreditava una bona experiència com a traductor de l'italià, i, tanmateix, va fer una feina apressada i, en general, pèssima. No treballa mai amb unitats semàntiques o sintàctiques completes i, en les composicions rimades, és el traductor que manté un nombre més alt de les paraules en rima del text original, ajustant ràpidament a aquest final la resta de la frase. En la seva tendència a la literalitat, comet hiperliteralismes gramaticals i lèxics i, allà on la mètrica l'obliga a fer reajustaments, es limita al mínim esforç: supressió d'articles, canvis de nombre, transposicions, afegiment o supressió de la conjunció copulativa, substitució d'una preposició per una altra, canvis d'ordre; procediments que administra sense miraments, amb una indiferència absoluta per les conseqüències estilístiques o semàntiques que puguin comportar. Si hi afegim els errors de comprensió, les distraccions i els solecismes, les dificultats amb els hipèrbatons o en la identificació de formes verbals, les nombroses errates en la puntuació i una ortotipografia tampoc no gaire clara, a ningú no li estranyarà el rosari de contrasentits i *nonsenses* que constel·len el llibre, flanquejats per frases coixes i incompletes, pleonasmes i cacofonies, simplifications de la hipotaxi en parataxi, solucions escolars i pintoresques, fàcils i empobridores, entre d'altres expedients d'emergència.

Enmig d'aquest cúmulo de despropòsits, trobem antologades totes les mancances que acumula el conjunt de traductors catalans i castellans de Carducci: poca pràctica amb les al·legories; afebliment de la cohesió textual; dificultats per a reprimir la valoració i per a cenyir-se a la descripció; pèrdua de contrastos; pèrdues de llenguatge físic i sensorial a favor de llenguatge abstracte; identificació del moviment però no de la delimitació, amb la consegüent obertura d'un espai indefinit o infinit; gust excessiu per la verticalitat ascendent; dificultat per a reprimir tics de procedència idealista, romàntica i cristiana. Per il·lustrar l'escassa sensibilitat de Giner de los Ríos envers l'espacialitat classicista, només cal remarcar que ningú no abusa com ell de la traducció de «tra» per «tras». Però el principal error l'anticipa ja el pròleg, en què és confosa de manera explícita l'alta retòrica carducciana amb un estil barroc, estil que en efecte és aplicat sovint en la tasca traductora, sobretot mitjançant la introducció de jocs de paraules, una figura molt poc conreada per Carducci. En el fons, diríem que Giner de los Ríos oscil·la entre una tendència frívola i prosaica i una idea entre xarona i barroca de la retòrica. Tan aviat es mostra sol·lícit com absolutament aliè al registre alt de Carducci. En general, però, fa palesa una disposició natural a utilitzar un to més didàctic, i si manté o puja el voltatge retòric és per la via de la literalitat o la hiperliteralitat. Quan excepcionalment pren la iniciativa, acusa la falta de pràctica en aquest tipus d'operacions: introdueix, per exemple, en *Ante las termas de Caracalla* un lèxic i uns arcaïsmes gramaticals més propis de l'èpica i la novel·la de cavalleries castellana que no del món clàssic, talment com si hagués detectat un intertext cervantí i l'hagués volgut secundar.

L'ambivalència retòrica té unes implicacions ideològiques que emergeixen també de la lletra del text de les versions. En *A Satán* és explicitada la pobresa de la plebs i augmenta la violència del llenguatge, cosa que pot accentuar els ressons revolucionaris, però la lluita queda més circumscrita a un rei contra uns altres reis, entre d'altres coses perquè és subratllada la condició reial del protagonista. La rebel·lió, l'acció col·lectiva, perd terreny a favor de l'acció individual d'un venjador: veiem més un rei-guia per als pobres que no uns pobres revoltats, de la mateixa manera que en *A José Garibaldi* veiem més l'heroi únic i solitari que no pas el líder d'una col·lectivitat, en tant que no és recollida adequadament la relació entre els esperits dels soldats caiguts i llur cap, fins al punt que els primers gairebé desapareixen, tant al text com a les notes, en benefici de la figura i del protagonisme del segon. En *A la aurora* un error de comprensió digne de l'antologia del disbarat dona lloc a una frase com «Sacude el obrero rabioso el agudo tributo» («Sbatte l'operaio rabbioso le stridule impòste», 61), però alhora «giovine donna» és traduït com «doncella» (23) i «donna [dal] rorido seno» esdevé «dama [...] del níveo seno» (69-70), de tal manera que la comunió amb la natura és reservada no a una parella d'enamorats qualssevol, sinó a una parella d'enamorats d'aires

nobles, mentre que la infelicitat universal leopardiana és reduïda a l'alienació del proletariat. L'ombra allargada de l'individualisme romàntic, de la literatura cavalleresca i de la melodramàtica poesia política espanyola conflueixen en les contradiccions d'una intel·lectualitat de vocació revolucionària i de tradició aristocratitzant.

Giner de los Ríos fa versions mètriques, i aquí la desídia es posa de manifest, d'una banda, pel que fa a la mètrica rimada (*Nuevas Rimas*), en la disposició dels accents i en l'ús de sinèresi i dièresis o de sinalefes i dialefes, en tant que, si més no de vegades, cal fer valer ara una llicència ara la contrària per a aconseguir la mesura sil·làbica correcta. Pel que fa a les *Odas Bárbaras*, les estrofes classicitzants exerceixen sobre el traductor un grau d'autoritat molt menor que el que li podia fer sentir un sonet, per tant, s'autoimposa un esforç de regularitat menor: en l'estrofa safico-adònica, es permet de no fer tots els hendecasíl·labs sàfics o d'intercalar-hi alexandrins; en l'asclepiadeoglicònica, afegeix una síl·laba sistemàticament al vers curt i aleatòriament al vers llarg, que en un mateix poema de vegades cesura i de vegades no; no cesura —o no cesura sempre— els versos inicials de l'estrofa alcaica, i tant les mesures sil·làbiques com els esquemes accentuals hi registren, també en un mateix poema, molta variabilitat; en els díctics elegíacs, l'hexàmetre arriba a mesurar entre 15 i 18 síl·labes, el pentàmetre entre 13 i 17, i no és reprimida alguna rima involuntària. Les versions d'odes bàrbares encara són, doncs, més literals que les altres, perquè la flexibilització mètrica no serveix pas per a millorar la qualitat de la versió, sinó per a aplicar més a plaer l'estratègia literalista. Només en algun poema de *Nuevas Rimas* en què excepcionalment, potser per cansament, redueix el nombre de rimes o substitueix la consonància per l'assonància, Giner de los Ríos supera els altres traductors i fa que trobem a faltar versions carduccianes més relaxades mètricament que no les que s'han produït fins als nostres dies. Un equilibri en l'espai intermedi que separa una traducció mètrica i una traducció estrictament lingüística hauria estalviat moltes renúncies, modificacions i solucions forçades (vegeu *Panteísmo*).

En comparació amb el polític lerrouxista, Fernando Maristany exhibeix —no podia ser d'una altra manera— un nivell de professionalitat i de correcció molt superiors. Deixà un total de set traduccions carduccianes, incloses en antologies generalistes abans de ser incorporades al volum *Carducci* de l'Editorial Cervantes. La primera selecció, concentrada en el Carducci primaveral de *Rime nuove* (*Viñeta, Madrugada i Virgilio*), no es pot considerar gaire representativa i revela un fort ancorament en la tradició, només en part superat per la segona, molt marcada pels gustos virgilians i saturnins de l'antòleg (*Virgilio, A José Garibaldi, En la estación, El buey, En el monte Mario*). També Maristany és un traductor que només abandona la literalitat per a complir els imperatius mètrics, però l'abandona amb una gran prudència, que duu de vegades a resultats més reeixits, de vegades més empobridors, però lliures en general d'errors greus de sentit o d'estil. Per tal de no deixar traspuar la seva personalitat, sovint s'estima més reutilitzar i reiterar material carduccià que no pas prendre iniciatives lèxiques, que podem qualificar —quan les pren— de poc compromeses i incolores. Molt pulcre en la mètrica i en la sintaxi, i especialment hàbil en l'ús del polisíndeton, ens ofereix sempre una dicció poètica i una fluïdesa impecables. Les compensacions en l'àmbit de les conjuncions copulatives, de les anàfores, de la hipotaxi i la parataxi són el seu camp d'acció predilecte, en el qual es mostra incensurable, de tal manera que l'estil pràcticament només és enlletgit per algunes de les intervencions incolores, les més pseudotautològiques, i per les repeticions, que, encara que afectin termes carduccians, acaben essent les que més ens informen sobre el traductor. Equilibra amb cura les pujades i les baixades de registre, administrant mesuradament arcaïsmes i hiperliteralismes. No adapta el context al cultisme, sinó que utilitza el cultisme quan l'ajuda a resoldre el context o la mètrica, quan implica una variació mínima i sense conseqüències o quan permet de pujar el to en moments d'especial intensitat («feneceremos»). Demostra poca competència, en canvi, en el sector dels llatinismes, i li costa de mantenir-se a la superfície de les coses, perquè tendeix a posseir-les. Bon traductor, doncs, però mal classicista. Comparteix, en efecte, diversos paràmetres amb Giner de los Ríos: el vel d'aristocratisme, en el seu cas lliure d'ambigüitats, amb una càrrega despectiva contra les masses superior a la de Carducci; l'interès pel moviment ascendent, que reforça a costa de l'horitzontalitat i del lèxic hedonista i sensorial, tot connotant-lo com una aspiració religiosa o idealista i contraposant-lo a un camp semàntic de

l'enfonsament i la profunditat de vegades fins i tot inexistent al text italià; i la tirada cap al barroquisme, concretada en metàfores que combinen lèxic concret i abstracte, en l'ús de figures retòriques per a resoldre formulacions carduccianes simples i nues, en la introducció de relacions textuais dissonants i paradoxals (de vegades repetint el terme carduccià en un context contraposat a aquell en què apareixia per primer cop) i en algun destacat oxímoron fúnebre (la cloenda d'*A José Garibaldi*).

Les dissonàncies acostumen a fer acte de presència en les estrofes hedonistes dels poemes, mentre que la part saturnina i leopardiana és secundada amb més fidelitat, com si fos l'hedonisme el que no pogués ser plàcidament inequívoc. Paral·lelament, si davant el pensament de la mort Carducci busca una gravetat neta de plany i de commiseració, Maristany es mostra més adolorit i gemegós, es desvia en algun punt cap al Leopardi d'*A se stesso*, emfatitza la lassitud en comptes de la lluminositat i rebaixa lleugerament la quota de voluntat que l'autor, en resposta al destí desolador i universal, imprimeix al *carpe diem*. Passa també a un segon terme la grandesa de l'espectacle visualitzat, mentre que «tra» en un parell d'ocasions és traduït per «tras»: Carducci malda per reduir distàncies entre la grandesa coneguda i l'infinit desconegut; el seu traductor barceloní més aviat es desentén de la primera i es concentra en el segon.

En l'ordre mètric, Maristany hiperrespecta l'esquema accentual sàfic, fent invariablement accents de quarta i de vuitena (Carducci de vegades el fa de sisena i no de vuitena), i —ja ho hem dit— utilitza la variant d'alcaica de Zanné i Bonilla y San Martín, que també és hiperregular respecte a la carducciana, en tant que uniformitza els versos tercer i quart. Som, en definitiva, davant d'un traductor que, com els poetes mallorquins, importa la mètrica carducciana des d'una concepció tancada i preceptiva.

Les set versions de Maristany, més un total de setze de Joan Lluís Estelrich, van formar el gruix de les trenta-dues del volum *Carducci* de l'Editorial Cervantes, que, d'aquesta manera, es va configurar com una oferta més reduïda, però més variada i autènticament carducciana que la que cinc o sis anys abans havien tret al carrer Granada y Compañía. Continuen prevalent les *Rime nuove* i les *Odi barbare*, així com les tècniques de traducció literal. Ara bé, és evident que, malgrat les coincidències, el grau de literalitat no arribava, en Estelrich i Maristany, al grau d'exageració i d'abús practicat per Giner de los Ríos, ni era acompanyat de les arbitrietats i dels errors que desvirtuaven allí el producte original. La tria antològica s'obria, a més a més, a un poema de *Levia gravia*, a un del llibre VI de *Rime nuove* i a diversos del llibre segon d'*Odi barbare*. Hi són presents pràcticament totes les temàtiques i els registres carduccians, per bé que s'hi arrossegueu les peculiaritats de la recepció mallorquina de l'escriptor, secundada per traductors de tot l'Estat: poca història italiana (Risorgimento) i poca poesia política, sense ni una sola mostra de *Giambi ed epodi* o de *Ça ira*, o —dit d'una altra manera— sense cap mostra de republicanisme radical que fes de contrapunt a l'oda *Alla Regina d'Italia*.

La introducció, firmada per «Editorial Cervantes», manifesta, entre línies, una certa displicència envers el Carducci polemista i envers les seves reaccions irades, descrites com el producte d'un temperament irascible, contradictori i intemperant, cosa que indirectament desacredita els principis ideològics més proverbials de l'escriptor: l'ateisme, el republicanisme i l'anti-romanticisme. L'anònim autor d'aquestes pàgines posa les *Rime nuove* per damunt de les *Odi barbare*, sobretot pel perjudici —argumenta— que la forma massa rigorosa i l'art massa simètric causen a la bellesa poètica, i no deixa de subratllar que la influència de la mètrica bàrbara no ha estat duradora. En part, doncs, són consideracions que també recorden el carduccianisme mallorquí (Alcover, per exemple) i que reivindiquen un Carducci *malgrat* Carducci, però en part ja se situen en una fase d'inactualitat de l'escriptor, com si els editors haguessin sentit el deure de retre-li homenatge però no haguessin sabut dissimular del tot que Carducci no els entusiasmava.

El llibre també recollia les traduccions no estelrichianes de l'*Antologia* del 1889 i, procedents d'altres volums, dues versions d'Adolfo Bonilla y San Martín, una de Carmela Eulate Sanjurjo, una de Teodor Llorente i una de Díez-Canedo. Bonilla, tastador *amateur* d'una àmplia diversitat de gèneres, havia escrit una breu alcaica original de tema mitològic, més trivial que realment culta. Menys regular va ser, mètricament, en les dues traduccions carduccianes, sobretot



en els dístics elegíacs, l'hexàmetre i el pentàmetre dels quals allargà a plaer, sense que això repercutís en benefici de la traducció, presidida per normalitzacions i simplificacions pròpies d'una dicció poètica i d'una estructura textual més tradicional i menys matisada.

Llorente havia inclòs *La leyenda de Teodorico*, sens dubte com un tribut escadusser a la fama del poeta italià, en una de les seves sèries de llegendes, de filiació explícitament romàntica. Li havia canviat la mètrica, transformant-la en un romanç, cosa que havia determinat un allunyament cap a la imitació, elaborada amb la perícia del bon coneixedor del gènere que ajusta l'original als models arquetípics. Reforça el dinamisme ràpid o brusc de l'original, introdueix lèxic utilitarista i profunditza en el vessant moral de la llegenda, alhora que censura els contrapunts de *suavitas*, de lentitud i de bellesa paisatgística. En resulta un poema més infernal i popular, escrit amb un registre mitjà i amb formulismes més convencionals.

Molt diferent, en canvi, el cas de Díez-Canedo, també traductor professional, però molt més proper a Carducci. Ell, Unamuno i Sánchez Rojas van ser, de fet, els intel·lectuals castellans que, després de Valera, van esmentar més sovint el poeta italià en els diaris i les revistes espanyoles. *A la Reina de Italia* fa gala, d'una banda, d'una gran mestria i professionalitat en el recurs alternatiu a afegitons i supressions, a amplificacions i simplificacions, a solucions literals i equivalències sinòniques i metonímiques més lliures. Exhibeix, d'altra banda, un classicisme profund en elements tan variats com poden ser la perfecta cohesió discursiva, la fidelitat mètrica, la consecució d'un registre alt equilibrat i no basat majoritàriament en hiperliteralismes, la manipulació segura i desimbolta dels referents cultes, el respecte del marc espacial sense infiltració de ressons religiosos, l'interès a subratllar les facultats intel·lectuals humanes (llum associada a raó) o la sobrecàrrega de l'evasió mitologista i bucòlica (afegitó d'una Leda). Podem retreure a Díez-Canedo, com a altres traductors espanyols, tocs d'aristocratisme, però no enlairaments místics. Si de cas, som, potser per primer cop, davant un traductor hiperclassicista, que en la seva obra poètica original no va collir, però, gaires fruits carduccians. Trobava a faltar un escriptor civil com Carducci en temps d'excés de poesia intimista, valorava com no efímera la seva poesia política, va tenir paraules d'admiració per a *Miramar* i per a *Il bove*, es va doldre que la mètrica bàrbara hagués estat poc conreada en castellà i va ser un dels pocs que no la va percebre com un tancament de formes sinó com un alliberament cap a ritmes amplis no subjectes a mesures sil·làbiques estrictes i dotats d'un important component instintiu, però també en algun moment va veure Carducci lluny ja de l'actualitat i, en qualsevol cas, en la seva producció poètica, no va predicar gaire amb l'exemple.

En reculls dels anys 1906 i 1907 el crític i poeta extremeny va oferir als lectors un parell d'alcaïques que seguien el model estròfic i la retòrica encomiàstica d'*Alla Regina d'Italia: Virgen tranquila...* i *Oda a la Cibeles*. No va arribar a publicar, en canvi, una *Nueva oda a la Cibeles* escrita igualment en alcaïques al cap de trenta anys, cap al 1937 o 1938, en la qual expressa una nostàlgia i una esperança en el retorn dels dies de glòria ben carduccianes (*Nell'annuale della fondazione di Roma*), ja perceptibles en la primera oda i ara accentuades per l'evolució de la guerra civil. És un text important perquè demostra, per un cantó, que durant la guerra el Carducci bàrbar i heroic no va ser prerrogativa del José María Pemán del *Poema de la Bestia y el Ángel*, sinó que va comptar també amb simpaties al bàndol republicà, i, de l'altra, que l'oblit o la desacreditació de Carducci no han arribat mai a ser absoluts: es produeixen inesperades recuperacions motivades en bona part per la necessitat, si més no puntual, d'aquells oripells de l'alta eloqüència que havien estat objecte de les crítiques més ferotges i que, de cop i volta, són enyorats pels mateixos autors de les crítiques en qüestió. Josep Pla, amarat de moderació conservadora, d'escepticisme antiheroic i sobretot d'ironia, tanca files amb els noucentistes contra l'arqueologisme històric, contra el registre hiperretòric i contra l'agressivitat verbal del lleó de Bolonya, alhora que es deixa seduir pel registre mitjà, àgil i modern, descarregat d'arcaïsmes i de literatura sobrera, d'un Manzoni i d'un Pirandello; i tanmateix admet l'eficàcia, almenys en condicions excepcionals, d'epitafis solemnes i emfàtics com el que Carducci escrigué per a Mazzini. Tomàs Garcés qualificava de tendenciosos els desmesurats elogis del Renaixement proclamats pel Carducci crític, però no s'estava de citar-los, i al final de la seva vida va escriure un «assaig de "poesia civil"» que no desdenya la lliçó del Carducci patriòtic per alçar el to del decasil·lab sàfic final. Miquel Dolç, en l'article *Pascua carduc-*

*ciana*, no escatimava esforços per a emular el registre de l'escriptor homenatjat. Carducci havia tingut un paper important en un moment de la història literària europea, i això, per damunt de l'evolució de la seva fortuna i de la fortuna de la poètica en què es va inscriure, li garanteix un cert nivell de supervivència. Va ser prou temps en el cànon per a poder deixar, en definitiva, un sediment.

## 7.2. CONCLUSIONS FINALS

Per acabar, podem resumir la recepció de Carducci en la literatura catalana subratllant, primer de tot, la seva contribució a pujar el registre de la llengua literària. La pujada es va produir per emulació dels procediments retòrics del model, però també per un fenomen casual de lingüística contrastiva, derivat de l'esdrúixolisme de les propostes mètriques carduccianes. Tots els sectors, també els esquerrans, van compartir l'aristocratism intel·lectual del poeta italià, en el marc d'un programa culturalitzador desdenyós envers la literatura flouresca i popular. La pujada va tenir, però, un sostre més baix que el del model, de tal manera que si algú el va igualar o superar (el darrer Zanné) va quedar en una posició marginal. De la mateixa manera, Carducci va ajudar segurament més que cap altre poeta europeu a superar el patriotisme llegendari en favor d'una retòrica històrica i política, però rarament es va arribar a la solemnitat d'odes com *A Giuseppe Garibaldi*, *Nell'annuale della fondazione di Roma* o *Alla Vittoria*. El nacionalisme català va envejar el que Carducci representava en qualitat de veu d'un ressorgiment nacional, però no n'adoptà les modulacions prefeixistes, potser —simplement— perquè ningú no va creure mai, aquí, sobretot per a Catalunya, però sovint tampoc per a Espanya, en glòries tan augustes. La retòrica política va agafar no tant la via celebrativa com la combativa, abraçant, en els sectors conservadors, els ingredients més morals del Carducci antiromàntic i, en els sectors esquerrans, la radicalitat revolucionària dels *Giambi ed epodi* i de *Ça ira*.

El Carducci idíl·lic, virgilià i primaverat de les primeres seccions de *Rime nuove* i de molt determinades odes bàrbares (*Primo vere*, *Egle*, *Fantasia*) va tenir un gran èxit tant al Principat com —sobretot— a Mallorca, per les afinitats que presentava amb poètiques més tradicionals i pel contrapès que significava respecte al Carducci més proverbial, que alguns sectors no veien amb bons ulls i que d'altres van tenir cura de complementar amb els diversos tons de l'àmplia paleta que ofería el corpus de l'escriptor. Rarament es van copsar, en aquest cas, les innovacions que aportaven els texts originals, i van quedar força desvirtuats els principis vertebradors de la placidesa hedonista i apol·línica carducciana. La manca d'una tradició veritablement clàssica i laica com la que havia marcat una línia important de la història literària italiana es va deixar sentir al llarg de tota la recepció, que va tendir sistemàticament a apartar-se de l'exercici sensorial i a violar l'espacialitat no transcendent. Pel mateix motiu sovint trontollaven la pràctica de l'al·legoria i en general la cohesió de les relacions estructurals internes del discurs poètic. Aquestes darreres deficiències es van accentuar allà on més va actuar el Carducci civil, o més exactament els estereotips relacionats amb el Carducci civil, que van impedir, per citar un text emblemàtic, d'entendre i de transmetre adequadament la dialèctica metaliterària d'opressió i resistència del *Preludio* de les *Odi barbare*. Cal afegir a tot plegat el predomini molt majoritari de traduccions alhora mètriques i de tendència literal, si no hiperliteral, que sovint confonien l'estil carduccià amb el conceptisme barroc o n'aprofitaven l'elasticitat hiperretòrica per a cometre un nombre més o menys alt d'arbitrarietats lèxiques i sintàctiques. Es pot discutir si Carducci és un veritable classicista i si és un autor modern; nosaltres diríem que, en bona part, és tant una cosa com l'altra, classicista per les raons més amunt esmentades, modern per —entre d'altres coses— les variacions introduïdes en els *topoi* tradicionals. L'escassa sensibilitat que molts receptors van demostrar tant envers el seu classicisme com envers la seva modernitat poc o molt devia influir en el rebuig de què va ser objecte per part de les generacions posteriors, que el van estigmatitzar massa durament per un classicisme que consideraven no autènticament profund i per una retòrica tronada que de tant en tant, però, enyoraven.

L'espiritualització havia agafat formes messiàniques, irracionalistes i esotèriques en els col·laboradors d'«El Poble Català» i «La Publicidad»; més suaus, idealitzadores, paisatgístiques i

ortodoxament cristianes en Maragall i en els mallorquins. En els primers, però, la recepció no es redueix a una identificació entre satanisme i vocació revolucionària. Es distingeix clarament un carduccianisme antidecadentista, predominant a Mallorca però amb importants valedors com Montoliu a Catalunya, i un carduccianisme combinat amb el decadentisme, prevalent entre els modernistes del Principat i en un Gabriel Alomar; i aquest segon carduccianisme, en concret en el grup de Jeroni Zanné, es desideologitza per a explorar estèticament pols antitètics com refinament i crueltat o virilitat i defallença. El sector antidecadentista en realitat també actua sobre la base d'aquests pols, però no explorant-los i exacerbant-los dionisiàcament dins l'obra literària, sinó prenent partit d'antuvi a favor d'un d'ells. Com les polèmiques que l'autor va protagonitzar en vida, la recepció de Carducci va quedar atrapada dins les dicotomies característiques de la primeria del segle. Només Miquel Dolç va saber superar-les i incorporar el llegat carduccià a una poesia postsimbolista.

Diego Ruiz i el carduccianisme més civil tampoc no són comparables amb els sonetistes en l'atenció, és clar, a les qüestions formals. Aquells les negligien anticarduccianament i quan abandonaven el periodisme o l'arenga per la poesia produïen veritables bunyols; aquests, amb els mallorquins, es van agafar a la mètrica bàrbara utilitzant-la com un antídote contra —precisament— les tendències 'amorfes'. Si les adaptacions carduccianes han estat vistes de vegades com un tancament de formes i de vegades com una obertura no separable d'altres experiments que conduïen al vers lliure, és evident que els literats catalans que les van practicar tenien majoritàriament el primer d'aquests punts de vista i, per tant, les van hiperregularitzar. A extrems més monorítmics van arribar, en aquest terreny, els sonetistes del Principat, algun dels quals estava tan obsessionat per la mètrica que va descurar completament l'estructura del discurs poètic. No cal dir que ni catalans ni mallorquins no van aconseguir, com Carducci i els seus seguidors tampoc no havien aconseguit a Itàlia, de consolidar els nous models estròfics (l'alcaica, fonamentalment) en la literatura receptora, per bé que l'hexàmetre carduccià pot haver tingut una funció més rellevant de la que s'acostuma a pensar en la constitució del proverbial hexàmetre català.

Escassa recepció ha tingut a casa nostra el Carducci saturní i l'elegíac. Han estat, si de cas, els traductors en llengua castellana els que s'han recordat de *Su Monte Mario*, d'*Alla stazione in una mattina d'autunno*, de *Miramar*, de *Pianto antico*, o, pel que fa a la corda patriòtica, d'*A Giuseppe Garibaldi* i d'*Nell'annuale della fondazione d'Italia*. La literatura catalana ha preferit *Vignetta*, *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* o el vuitè sonet de *Ça ira*. Universal, en canvi, i realment excepcional, l'interès per *Il bove*.



## 8. BIBLIOGRAFIA

### 8.1. NOVA BIBLIOGRAFIA CARDUCCIANA: AMPLIACIÓ I ACTUALITZACIÓ DE LA *BIBLIOGRAFIA CARDUCCIANA* DE JOAN ESTELRICH<sup>1</sup> AMB EL MATERIAL LOCALITZAT AL LLARG DE L'ELABORACIÓ D'AQUESTA TESI

#### 8.1.1. Repertoris, estudis i observacions sobre recepció de l'escriptor

Marcelino Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI: *Horacio*, III, *Traductores catalanes de Horacio*, p. 248, consultable a *Menéndez Pelayo digital*, Fundación Histórica Tavera – Ayuntamiento de Santander – Biblioteca de Menéndez Pelayo, s.d. Breu judici sobre l'oda *A Horaci* de Miquel Costa i Llobera expressat per primera vegada a *Horacio en España*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1885<sup>2</sup>, i repetit posteriorment per nombrosos crítics. Juan Valera el calca en valorar un altre poema de Costa i Llobera, *Adiós a Italia (La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, s.d., dins *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. II, 1961<sup>3</sup>, p. 1242; vegeu també vol. III, 1958<sup>3</sup>, pp. 562-563), i Menéndez Pelayo el reitera en valorar les *Horacianes* (Eduardo Marquina, *La vacante de Cheste. Hablando con Menéndez Pelayo*, «España Nueva» (Madrid), 18/11/1906).

J[uan] L[uis] Estelrich, *Adaptaciones de la métrica clásica*, «Revista Contemporánea» (Madrid), juliol-desembre 1906, pp. 153-165 (agost), 555-569 (novembre), 649-665 (desembre), i gener-juny 1907, pp. 5-21 (gener), 427-444 (abril). Estudi dels antecedents de la mètrica de les *Horacianes* de Miquel Costa i Llobera. Transcriu en italià sencer *Preludio* i fragments de *Fantasia*, *In una chiesa gotica*, *Nella piazza di San Petronio*, *Alla stazione*, *Nell'annuale della fondazione di Roma*, *Scoglio di Quarto*, del colofó de la primera edició de les *Odi barbare* i del pròleg de Giuseppe Chiarini a la segona edició. D'aquest darrer pròleg en tradueix un llarg fragment.

Carlo Boselli, *Notizie*, «Nuova Rassegna di Letterature Moderne» (Florència), febrer-març 1907, p. 307. Dos paràgrafs en què enumera els homenatges que la premsa catalana ha fet a Carducci amb motiu de la seva mort. Altres referències al poeta dins la secció catalana de la revista en els següents números: gener 1907, pp. 67 i 400; 1908, núm. 5, pp. 707-708; 1908, núm. 6, p. 845.

Eugenio Mele, *Per la fortuna del Carducci in Ispagna. Lettera aperta a Benedetto Croce*, «La Critica» (Nàpols), 1910, fascicle 4, pp. 433-439. Traduït al castellà per José Sánchez Rojas, amb el títol *Sobre el éxito de Carducci en España, carta a B. Croce*, a «La Lectura» (Madrid), 1911, primer quadrimestre, pp. 405-409. Transcriu diverses traduccions i imitacions: Manuel del Palacio, 1883; Joan Alcover, 1888; Joan Lluís Estelrich, 1891 (només *Primo vere*); Jaime Martí Miquel, 1910; Francisco de Abárzuza, 1889 (només versos 49-64), i Francisco Díaz Plaza, 1897 (només vv. 1-8 de *Miramar*). Treball elaborat amb dades facilitades per Joan Lluís Estelrich, després incorporades per Joan Esterich, 1921.

Eugenio Mele, *La poesia barbara in Ispagna*, «La Cultura» (Bari), agost-octubre 1910, pp. 504-509, 534-540, 567-572, 633-637. També publicat en forma d'opuscle: Bari, Tip. Gius. Laterza e Figli, 1910, 42 pp.

Joan Estelrich, *Bibliografía Carducciana*, «Nuova Cultura» (Nàpols), 1921, núm. 4. Gran nombre de dades, però també d'errates i d'imprecisions.

A[ntoni] Rubió i Lluch, *Alguns recorts personals meus de Mossèn Costa*, «Catalana», 31/10/1922, pp. 480-482.

Joan Alcover, *Miquel Costa i Llobera. Discurs llegit en la sala de sessions de l'Excel·lentíssim Ajuntament de Palma el dia 31 de desembre de 1922*; després dins Id., *Obres completes*, edició a cura de Miquel Ferrà i Joan Pons i Marquès, Barcelona, Editorial Selecta, 1951, pp. 189-190. Cita en italià els versos 1-8 de *Fantasia*. Altres esments de Carducci dins les *Obres*

<sup>1</sup> Cf. Corpus Documental, pp. 186-190.

- completes* de Joan Alcover a pp. 184, 237, 309, 332-335, 338, 642-644, 712. Cronològicament la primera referència és la de les pàgines 642-644, contra la mètrica bàrbara (vegeu també pp. 240-241), en una ressenya de les *Poesies* de Costa i Llobera signada el 1885 i publicada el 1886.
- Josep M. López-Picó, *Costa i Llobera*, «La Revista», 1922, p. 210. Referències a Carducci en altres articles del mateix autor: *La personalitat poètica d'en Manuel de Cabanyes*, «Empori», gener-maig 1907, pp. 199n; *Gabriele D'Annunzio*, «La Revista», 1917, p. 354; *Invitació al viatge*, «La Revista», juliol-desembre 1934, p. 16.
- Josep M. Capdevila, *La poesia de Costa i Llobera*, pròleg a Miquel Costa i Llobera, *Líriques*, Barcelona, Editorial Catalana, 1923, pp. XXI-XXIII. Anticarduccianisme noucentista. Cita les «isole verdi» de *Fantasia* (v. 8) i parafraseja l'estrofa recurrent de *Su l'Adda* (vv. 1-4, 37-40, 57-59). Vegeu també, del mateix crític, *Estudis i lectures*, Barcelona, Editorial Selecta, 1965, pp. 30 i 196, i la conversa amb Maurici Serrahima reproduïda per Joan Carreres i Péra, *Josep Maria Capdevila. Ideari i poètica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003, p. 285. En la versió més àmplia d'aquest assaig, *Ideari i poètica de Josep Maria Capdevila*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, s'hi llegeix una breu referència de Capdevila al Carducci satànic a cap. 4, nota 159.
- J[osep] M[aria] Llovera, *Dels ritmes clàssics. VII. Més sobre sintonia* (ca. 1927), transcrit per Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1976, vol. II, pp. 225-231. Comparació entre el vers sàfic carduccià i el costailloberà.
- Giovanni Calabritto, *Su alcune traduzioni letterarie del Carducci in spagnuolo*, «Malta Letteraria» (La Valletta), febrer 1930. Article que no hem pogut consultar. Segons Maria dell'Isola, 1936, s'ocupa de les traduccions de Maristany, 1920.
- Maria dell'Isola, *Paesi di lingua spagnola*, dins Id., *Carducci nella letteratura europea*, París, Presses Françaises, 1936; després Milà, Malfasi editore, 1951<sup>2</sup>, pp. 115-139 i 294-296 (vegeu també pp. 256-257, 262, 266-268). Sobre Carducci en Costa i Llobera i en Unamuno; sobre les traduccions o imitacions de Del Palacio, 1877; de l'*Antologia de poetas líricos italianos*, 1889; de Caro, 1891 i 1892; Montero i Lavitrano, 1896; Díaz Plaza, 1897; Fernández Granados, 1900; Ibarra, 1907; Llorente, 1908; Giner de los Ríos, 1915; Sánchez Rojas, 1918, i l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920. Observa influència carducciana en els poetes argentins Ángel de Estrada i Jorge Max Rohde. Només reproduïx breus mostres de traduccions d'Unamuno, Ibarra, Maristany i Giner de los Ríos.
- Raffaello Viola, *Unamuno y Pascoli*, «Ínsula», 15/02/1947, p. 3. Sobre unes afirmacions de Carducci referents a Pascoli recollides per Unamuno al seu article *A propósito de Josué Carducci*, 1907.
- Joan Pons i Marquès, *Introducció apologètica* a Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, edició a cura de Bartomeu Torres Gost, Barcelona, Editorial Selecta, 1947, pp. XXX-XXXII, després dins Joan Pons i Marquès, *Crítica literària*, Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar, 1975, vol. I, pp. 122-124. Sobre la mètrica de les *Horacianes*. Altres referències a Carducci dins el mateix volum recopilatori a pp. 94, 107 i 137, i al vol. II, 1976, p. 226.
- F.M. Delogu, *Unamuno e Carducci*, «Quaderni Ibero-Americani» (Torí), maig-juliol 1948, pp. 208-212.
- Nemesio González Caminero, *Unamuno*, vol. I, *Trayectoria de su ideología y de su crisis religiosa*, Comillas, Universidad Pontificia, 1948, pp. 107-110.
- Manuel García Blanco, *La traducción de «Miramar», de Carducci i Otra traducción de Carducci*, dins Id., *Don Miguel de Unamuno y sus Poesías. Estudio y antología de textos poéticos no incluidos en sus libros*, Acta Salmanticensia, vol. VIII, Universidad de Salamanca, 1954, pp. 67-69 i 104-106 (vegeu també pp. 112 i 117); després incorporat en el pròleg del volum XIII de Miguel de Unamuno, *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado Editores-Libreros, i Barcelona, Vergara, 1962, pp. 57-59 i 82-83 (vegeu també pp. 33, 84, 92-93).

- Miquel Batllori, *La trajectòria estètica de Miquel Costa i Llobera*, Barcelona, Editorial Barcino, 1955, pp. 24-32 i 50-51.
- José Vergés, *El clasicismo de Costa i Llobera*, dins DD.AA., *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid-Barcelona, 4-10 d'abril del 1961), Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964, pp. 542-547. Cita *Alle fonti del Clitumno*, 21-24; *In una chiesa gotica*, 17-20; *Alla Regina d'Italia*, 1-4.
- Franco Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, part IV: *Dal 1859*, Venècia, Libreria Universitaria, 1963, pp. 9-14, 63, 73 (sobre Carducci hispanista), 43n (sobre Carducci en Emilia Pardo Bazán), 48 (en Juan Valera), 53 (en Menéndez Pelayo), 58-62 (en Manuel del Palacio, Joan Lluís Estelrich, Costa i Llobera, Verdaguer, Núñez de Arce), 71 (en Unamuno). Vegeu també part IV, fascicle segon: *La letteratura italiana in Spagna nel secolo XX*, Venècia, Libreria Universitaria, 1964, pp. 8-10 (sobre Carducci en Unamuno).
- Víctor B. Vari, *Appunti su Carducci in Ispagna*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate» (Florència), 1963, pp. 254-259.
- Víctor B. Vari, *Carducci y España*, Madrid, Editorial Gredos, 1963. Al capítol I analitza i sovint reproduïx (íntegrament o fragmentàriament) un bon nombre de traduccions castellanes: Del Palacio, 1877; De Alvear, 1887; *Antología de poetas líricos italianos*, 1889; J.L. Estelrich, 1891; Caro, 1891 i 1892; Díaz Plaza, 1893; Montero i Lavitrano, 1896; Marco, 1896; Díaz Plaza, 1897; Fernández Granados, 1900; Ibarra, 1907; Unamuno, 1907; Giner de los Ríos, 1915; Maristany, 1920; Lázaro Ros, 1957; Sánchez Rojas, 1918. Del volum *Carducci* de l'Editorial Cervantes (ca. 1920), només en dóna notícia. Solament reproduïx i analitza dues traduccions catalanes: Alcover, 1888; Zanné, 1905. Al capítol II aporta, en un primer apartat, parers i comentaris de traductors i escriptors espanyols referents a Carducci (Costa i Llobera, Núñez de Arce, Joan Lluís Estelrich, Zanné, Unamuno, Hermenegildo Giner de los Ríos, Sánchez Rojas, Joan Alcover, Amando Lázaro Ros); a continuació cinc necrologies extretes de publicacions de l'època («El Liberal», «Nuevo Mundo», «La Ilustración Española y Americana», «Blanco y Negro», «Razón y Fe»). Al capítol III rastreja «posible influjo de Carducci» en Núñez de Arce, Costa i Llobera, Joan Lluís Estelrich i Unamuno. Al capítol IV reproduïx, en llengua original, fragments de l'obra crítica carducciana relatius a història i literatura espanyoles, així com les traduccions de l'espanyol *Il passo di Roncisvalle* i *La lavandaia di San Giovanni*; enumera un llistat de llibres en castellà presents a la biblioteca de Carducci. En apèndix, abans de la *Bibliografía*, elabora una taula de traduccions espanyoles de poemes carduccians.
- Manuel García Blanco, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 396-402 i 419-420.
- V[incent] Josia, *Unamuno e Carducci*, «La Cultura nel Mondo» (Roma), març-abril 1969.
- Bartolomé Torres Gost, *Miguel Costa y Llobera 1854-1922. Itinerario espiritual de un poeta*, Barcelona, Editorial Balmes, 1971, pp. 76-77 i 93-97. Sobre Carducci i l'oda *A Horaci*.
- Joseph Siracusa i Joseph L. Laurenti, *Relaciones literarias entre España e Italia. Ensayo de una bibliografía de literatura comparada*, Boston, G.K. Hall, 1972. Vegeu entrades relatives a Carducci.
- Miquel Dolç, *La serra mallorquina de Joan Alcover*, «Miscellanea Barcinonensia», 1973, després dins Id., *Estudis de crítica literària (de Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel)*, edició a cura de Maria del Carme Bosch, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 149-150. Proposta de connexió entre *La serra* i *Il canto dell'Amore*. Al mateix volum recopilatori vegeu p. 160, on Carducci és valorat com un autor superat o que cal superar; pp. 121 i 124, a propòsit de Costa i Llobera, i p. 133, on són citats els versos 15-16 de *Nell'annuale della fondazione di Roma*, igualment recordats a Miquel Dolç, *El meu segon ofici. Estudis de llengua i literatura llatines*, edició a cura de Maria del Carme Bosch, Palma de Mallorca, Govern Balear, 1996, p. 114. Vegeu també una breu contraposició del classicisme de Carles Riba al de Carducci i Llorenç Riber a Miquel Dolç, *Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*, edició a cura de Ramon Torné, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, pp. 15-16.

- Eduard Valentí Fiol, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, pp. 43-45. Sobre Carducci en Costa i Llobera.
- Miquel Batllori, *Costa i Llobera vist per Eugenio Mele*, «Miscellanea Barcinonensia», 1974, pp. 93-102, després incorporat a Id., *Galeria de personatges. De Benedetto Croce a Jaume Vicens i Vives*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1975, pp. 157-168, ara consultable dins Id., *Obra completa*, vol. XVII, edició a cura d'Eulàlia Duran i Josep Solervicens, València, Tres i Quatre, 2000, pp. 174-185.
- Manuel Alvar, introducció i notes a Miguel de Unamuno, *Poesías*, Barcelona, Editorial Labor, 1975, pp. 33-34, 317-319 i 334-337.
- Joan-Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1981<sup>5</sup> [1975], pp. 86, 87, 178, 254, 257.
- Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, febrer 1976, vol. I, pp. 20-22, 45, 52, 64-65, 66, 164, 217, 264, 327. Sobre la mètrica bàrbara en Costa i Llobera i en Zanné: valoració negativa de la seva influència per a una correcta adaptació dels metres clàssics. Vegeu també vol. II (*Apèndix documental*), pp. 158, 161, 183-185, 229-231 (articles de Josep Maria Llovera), i, del mateix Medina, *L'hexàmetre i el díptic elegíac en la poesia catalana*, «Els Marges», setembre 1978, pp. 6 i 20.
- Vicente González Martín, *Giosuè Carducci*, dins Id., *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1978, pp. 166-198. Forneix informació detallada sobre les cites i les referències a Carducci que conté el corpus unamunià (articles, conferències, epistolari, poemaris) i sobre les connexions entre la poesia unamuniana i la carducciana. Treball ric en bibliografia.
- Josep Vergés, *Dos intents d'aproximació al ritme de les odes d'Horaci*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, I, Barcelona, Curial, 1979, pp. 586 i 588-590. Sobre la mètrica bàrbara en Costa i Llobera. Cita la primera estrofa d'*Alla Regina d'Italia*.
- Vicente González Martín, *La métrica italiana en Miguel de Unamuno*, «1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada» (Madrid), 1981, pp. 53-62. Referències a Carducci en tot l'article. També en conté algunes, al mateix anuari, Margit Raders, *Un nuevo enfoque sobre la canción «Tre donne...» de Dante*, 1980, pp. 105-119. Material consultable a la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, «[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)».
- Enric Jardí, *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènech*, Barcelona, Curial, 1985, pp. 85, 102, 107, 171. Sobre Carducci en Diego Ruiz.
- Jordi Castellanos, *La poesia modernista i L'escola mallorquina*, dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dirr.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. VIII, 1986, pp. 305-319 (Carducci a «El Poble Català») i en el grup poètic de Zanné, Martínez Serinyà i Prat Gaballí), 338-340, 353, 355 (Carducci en Costa i Llobera), 359 (en Alcover) i 373-374 (en Gabriel Alomar).
- Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1986<sup>7</sup>, pp. 409n, 433-435, 436, 462, 535. Sobre la importació de l'alcaica carducciana en la poesia espanyola i sobre les traduccions d'Unamuno, 1907, i d'Hermenegildo Giner de los Ríos, 1915.
- Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Empúries, 1989, pp. 56-57 i 60-63. Carducci en els modernistes, especialment en Zanné i en Eugeni d'Ors.
- Jaume Vidal Alcover, *Les «Horacianes» de Costa i Llobera: estètica i ètica*, introducció a l'edició de les *Horacianes* que va fer l'Editorial Moll el 1990, ara dins Id., *Estudis de literatura catalana contemporània*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, s.d. [1993?], pp. 263-264. Vegeu també, al mateix volum recopilatori, pp. 265 i 269n.
- Assumpta Camps, *Costa i Llobera i Carducci: «una mala lectura»?», «Revista de Catalunya», abril 1993, pp. 101-113.*



- Assumpta Camps, *La recepció literària com a mi(s)tificació: el cas de Carducci a Catalunya*, «Revista de Catalunya», abril 1994, pp. 110-120. Sobre Carducci en Diego Ruiz.
- Vicente González Martín, *Notas sobre Carducci en la literatura española contemporánea*, dins DD.AA., *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas* (Madrid, 3-6 de maig del 1994), Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. I, pp. 307-312. Principalment sobre Carducci en Unamuno.
- Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, 1996, pp. 111-113. Sobre les traduccions d'Unamuno, 1907, i de Maristany, 1920. Vegeu també, al mateix volum, pp. 40, 53, 66, 191.
- Maria del Carme Bosch, *Presència i vivència dels clàssics en Miquel Costa i Llobera*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, vol. I, p. 203. Posa en relació les *Dues paraules d'explicació* de les *Horacianes* amb el colofó de Carducci a la primera edició de les *Odi barbàres*.
- Assumpta Camps, *La traducció en el Noucentisme: Miquel Ferrà*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*, vol. I, pp. 209-220.
- Gabriella Gavagnin, *Carducci e D'Annunzio*, dins Id., *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936). Percorsi e materiali*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 440-444. Inclou transcripció de cartes de Joan Estelrich a Gabriel Alomar, 14/01/1920, i a Diego Ruiz, 12/03/1920: sol·licitud d'informació i de material per a preparar la *Bibliografia Carducciana* (Joan Estelrich, 1921). Adjunta un llistat de traduccions a p. 618, i transcriu les de Josep Carner, 1925, i Tomàs Garcés, 1925, a pp. 699-701 i 952.
- Gabriella Gavagnin, *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*, Barcelona, Proa, 2001, pp. 17-18. Transcriu, a pp. 109-129, les traduccions de Joan Alcover, 1889 (versió del 1892); Jeroni Zanné, 1905 (versió del 1908); Arnau Martínez Serinyà, 1907; Manuel de Montoliu, 1907; Josep Tharrats, 1914; Miquel Ferrà, 1916 (versió del 1920); Alfons Maseras, 1906 (versió del 1919); *Departament* de Josep Carner, 1925.
- Miquel Edo, *Els néts catalans de Carducci: traduccions, recepció i ideologia*, «Els Marges», setembre 2002, pp. 99-108.
- María de las Nieves Muñiz, *Gli scrittori spagnoli e l'Italia i Traduzioni spagnole dei classici italiani*, dins Enrico Malato i Luciano Formisano (edd.), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, *La letteratura italiana fuori d'Italia*, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 773, 775, 777-778, 798. Breus consideracions sobre Carducci en Menéndez Pelayo, Costa i Llobera i Unamuno.
- María de las Nieves Muñiz, *Ensayo de un catálogo de las traducciones españolas de obras literarias italianas en el siglo XIX*, dins Brigitte Lépinette i Antonio Melero (edd.), *Historia de la traducción*, Universitat de València, 2003, pp. 141-143.
- Bernat Cifre Forteza, *Costa i Llobera i el món clàssic*, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner Editor, 2005, pp. 64, 197, 215, 217, 314-315, 320-321, 323, 328, 331, 343, 344, 358, 388-389, 404-405, 422, 440, 469, 480, 485, 487, 489, 493, 504, 549, 587 i 589. Resum de treballs de crítics anteriors i aportacions noves. Recerca d'intertextualitat carducciana, no sols d'ordre mètric, en les *Horacianes*. Múltiples cites de les *Odi barbàres*, sempre en versió original, sovint acompanyada de traducció: *Alle fonti del Clitumno*, 21-24; *Preludio*, 1-2 i 5-6; *In una chiesa gotica*, 17-20; *Alla Regina d'Italia*, 1-4; *Primo vere*, 13-16; *Vere novo*, 5-6; *Ruit hora*, 13-14; *Canto di marzo*, 11-15.

### 8.1.2. Assaigs, articles i capítols de llibre sobre l'escriptor

- Lucifer, *Desde el Infierno*, «La Libertad» (Salamanca), 30/10/1891, reproduït per Vicente González Martín, 1978, pp. 189-190. Carta oberta «Al Señor Unus», és a dir, a Miguel de Unamuno.

Resum i elogi d'*A Satana*. L'autor en reproduïx, en italià, els versos 187-188, 21-24, 37-42 i 193-200.

- A. Muñoz, *Crónicas de Roma. La obra den Joseph Carducci*, «La Veu de Catalunya», 14/03/1905 (edició vespre) i 15/03/1905 (edició matí), p. 3. Cita el vers 69 d'*Avanti! Avanti!*. Article d'homenatge amb motiu del jubileu.
- E[ugeni] O[rs], *El Jubileu de Carducci*, «El Poble Català», 18/03/1905, p. 3, ara dins Id., *Papers anteriors al Glosari*, edició a cura de Jordi Castellanos, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 318-319. Article d'homenatge amb motiu del jubileu. Seguit de la transcripció en italià d'*In riva al mare*.
- B. [Josep Maria Baranera], *L'Italia d'en Joseph Carducci*, «El Correo Catalán», 21/03 (pp. 1-2), 30/03 (pp. 1-2), 15/04 (p. 1), 11/05 (p. 1), 22/05 (p. 1) i 29/05 (p. 1) del 1905. Anticarduccianisme catòlic. Tradueix o parafraseja passatges de *Raccoglimenti* (pròleg de les *Poesie* del 1871). Cita en italià *A Satana*, vv. 193-196. No fa una anàlisi aprofundida de la poesia carducciana, de la qual només esmenta els textos més anticristians: *A Satana*, *In una chiesa gotica* i *Alle fonti del Clitumno*. Referència a les nimfes d'*Alle fonti del Clitumno* al segon article. Possible pastitx improvisat de *La leggenda di Teodorico* al penúltim paràgraf del tercer. Un llarg fragment d'aquest tercer article va ser reproduït a «Catalunya», 30/04/1905, pp. 56-58 (autor: «Mossèn Baranera»), i fou contestat des de la secció de *Noves de «Joventut»*, 11/05/1905, p. 311. Sobre aquest episodi han escrit Joan-Lluís Marfany, *El Modernisme*, dins Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dirr.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. VIII, pp. 130-136, i Jaume Aulet, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 152 i 220-221. De Josep Maria Baranera vegeu també *El clasicismo poético de Manuel de Cabanyes. Oración inaugural del curso académico 1908-1909, leída en el Seminario Conciliar de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Pablo Riera y Sans, 1909, p. 9.
- S., *Los premios Nobel en 1906*, «La Ilustración Artística», 10/12/1906, p. 799. Breu biografia.
- Víctor Oliva, *Giosuè Carducci*, «El Poble Català», 24/12/1906. Tradueix al català sencers *Preludio* i *Virgilio*, i, parcialment, *La chiesa di Polenta* i el *Prologo* de *Giambi ed epodi*. Cita en italià el primer vers d'un sonet de *Juvenilia*: «Profonda, solitaria, immensa notte...» Fa esment d'*A Satana*, *Omero*, *Il bove*, *Roma* i *Presso una Certosa*. Altres referències a Carducci en articles del mateix autor: *La nit solsticial*, «Joventut», 07/12/1905, pp. 777-780 (cita una frase de *Delle rime di Dante*, cap. II), i *Della poesia catalana moderna*, «Nuova Rassegna di Letterature Moderne» (Florència), novembre-desembre 1906, p. 944.
- Panorama universal*, «Hojas Selectas», gener 1907, pp. 87-88. Breu article d'homenatge amb motiu del Premi Nobel.
- Diego Ruiz, *Nieto de Carducci (Confidencias, Memorias y Cartas de un endiablado de nuestros días)*, Barcelona, Fidel Giró impresor, 1907. Vegeu els capítols *Enotrio Romano* (pp. 88-90 i 97-99), *Eutifrón* (pp. 128 i 132-137), *Satana il grande* (pp. 178-186), *Lux in tenebris* (pp. 208-209), *La isla feliz* (p. 215) i *Più nulla* (pp. 220 i 223-226). Biografia de joventut centrada en el sojorn de l'autor al Col·legi d'Espanya de Bolonya. Barreja novel·lada d'experiència viscuda i de notícies adquirides en un confús calaix de sastre que fa suposar una relació superficial amb Carducci: classes a la Universitat i alguna hipotètica visita de l'estudiant a les tertúlies a l'editorial Zanichelli i a casa del poeta. Realisme i onirisme: al vell professor és superposat un Enotrio Romano (el nom «Carducci» només apareix al títol) mitificat com una figura messiànica. Ruiz tan sols cita diverses màximes carduccianes (algunes potser apòcrifes o retocades) i els versos 187-188 i 193-196 d'*A Satana* (transforma aleatòriament o per error la «forza vindice» del vers 195 en «forza vincitrice»). Abans no sortís el llibre, «La Publicidad» en va publicar amplis fragments: *Enotorio [sic] Romano* (17/03/1906), *Cómo me aficioné a Platón* (16/02/1907, edició del vespre), *Sátana il Grande* (24/02/1907), en versions que presenten força variants respecte a la definitiva. Promoció important a la premsa de l'època.

- José Carducci, «El Liberal», 16/02/1907, edició del vespre, p. 2, reproduït l'endemà 17/02/1907, p. 2. Breu biografia.
- José Carducci, «La Vanguardia», 17/02/1907, p. 9. Breu biografia.
- Josué Carducci, «ABC» (Madrid), 17/02/1907, p. 4. Breu biografia. Vegeu també, a p. 1, *Una gloria italiana*.
- J[osep] Pous i Pagès, *A propòsit de la mort d'un poeta*, «El Poble Català», 17/02/1907. Article d'homenatge.
- El «Syllabus» y la «Oda a Satanás» de Carducci, «Correo Ibérico» (Tortosa), 18/02/1907, p. 1, després reproduït a «El Correo Catalán», 21/02/1907, p. 2. Anticarduccianisme catòlic.
- El poeta Carducci, «La Tarde» (Palma de Mallorca), 19/02/1907, p. 1. Breu biografia.
- José Carducci, «La Tribuna», 19/02/1907, pp. 1-2. Breu biografia.
- Josué Carducci, «Heraldo de Zamora», 19/02/1907, p. 1. Breu article d'homenatge.
- Domingo Doreste, *Giosue Carducci*, «ABC» (Madrid), 20/02/1907, p. 1. Article d'homenatge. Cita els versos 1-2 i 33 d'*Idillio maremmano* i esmenta *Alle fonti del Clitumno*.
- Poliuto, *Josué Carducci*, «La Crónica Meridional» (Almería), 21/02/1907, p. 1. Breu biografia.
- X., *Muerte del poeta Carducci*, «La Actualidad», 22/02/1907, p. 3. Breu biografia.
- El poeta Carducci, «Blanco y Negro» (Madrid), 23/02/1907, p. 10. Breu biografia.
- Ismael, *Voilà l'ennemi*, «Correo Ibérico» (Tortosa), 23/02/1907, p. 2. Anticarduccianisme.
- A la memoria de Giosué Carducci*, editorial de «La Publicidad», 24/02/1907, edició del matí, p. 1. Article d'homenatge. Tradueix el vers 169 de *Per Eduardo Corazzini* i el 152 de *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*. A la mateixa pàgina una nota breu relativa a la vídua: *Elvira Carducci*.
- Josué Carducci, «La Ilustración Artística», 25/02/1907, p. 146. Breu article d'homenatge.
- Joan Maragall, *Damunt la tomba d'en Carducci*, «El Poble Català», 25/02/1907; després dins Id., *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, vol. I, pp. 699-700. Híbrid de traducció prosificada, paràfrasi i comentari d'*Idillio maremmano*. Traducció en vers del primer tercet. Reivindicació d'aquest registre contra el Carducci més proverbial. Només una altra referència a Carducci dins les *Obres completes* de Maragall, a l'article *Un premio al idealismo* (19/12/1901), vol. II, 1961<sup>3</sup>, p. 169. Cap relació intertextual plausible entre *Il bove* i *La vaca cega*, dos poemes que han estat sovint objecte de comparació (vegeu Carles Riba, 1915, o Artur Bladé i Desumvila, *Francesc Pujols per ell mateix*, Barcelona, Pòrtic, 1967, p. 125).
- Arnau Martínez y Serriñá, *Giosuè Carducci*, «El Poble Català», 25/02/1907. Breu article d'homenatge. Cita el vers 39 d'*Alla Vittoria*. Referències a Carducci en altres articles de l'autor per al mateix diari: *José María de Heredia*, 14/10/1905; ressenya d'*Els XVII sonets de Johann Wolfgang von Goethe* de Jeroni Zanné, 24/12/1906 (transcriu un fragment d'un crític francès sobre el poeta italià); *An en Diego Ruiz*, 01/06/1907.
- Manuel de Montoliu, *Homenatge*, «El Poble Català», 25/02/1907. Cita els versos 7-8 d'*Ideale* i 17-18 de *Nell'annuale della fondazione di Roma*. Referències a Carducci en altres articles de l'autor per al mateix diari: *Un poeta culte*, 02/07/1906; *Sonetisme*, 16/09/1907; *La nova pléiade*, 13/04/1908; *Sobre Poesia popular. Rectificacions*, 25/05/1908; *De Versificació catalana*, 06/07/1908; *Sobre l'«Elogi de la Poesia»*, 15/02/1910; *La nostra joventut*, 20/03/1910. Vegeu també els següents llibres de Montoliu: *Estudis de literatura catalana*, primera sèrie, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1912, pp. 26, 88, 130, 264; *Breviari crític, II (1925-1926)*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1929, p. 7 (única referència en tots cinc volums recopilatoris de *Breviari crític*), i *Cuatro etapas en la evolución de la literatura catalana moderna*, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras (Publicaciones de la Cátedra «Juan Boscán», núm. 1), 1956, pp. 9-10 i 85.
- Notes marginals*, «Estil», 28/02/1907, p. 48. Anecdolari biogràfic.
- Xavier de Carvalho, *La muerte de Carducci*, «La Publicidad», 05/03/1907, edició del vespre, p. 1. Article d'homenatge.
- Carducci*, «El Vigía Católico de Ciudadela», 06/03/1907, p. 1. Anticarduccianisme catòlic.

- P.T., *Correspondencia de Roma*, «Guadalupe» (Cáceres), 15/03/1907, pp. 24-26 (pp. 190-192 de la numeració anual). Anticarduccianisme catòlic.
- Miguel de Unamuno, *A propósito de Josué Carducci*, «La Nación» (Buenos Aires), 26/03/1907, després dins Id., *Contra esto y aquello*, Madrid, Renacimiento, 1912, volum publicat més endavant per Espasa-Calpe, 1963<sup>5</sup> [1941], pp. 108-114. També consultable a les *Obras completas* curades per Manuel García Blanco, vol. IV, 1960, pp. 890-899. Llarg article d'homenatge. Tradueix un fragment de prosa periodística carducciana (*Sfogo*, «Il Resto del Carlino», Bolonya, 29/01/1887) i un sintagma del vers 24 de *Per le nozze di mia figlia*. Cita en italià algunes màximes carduccianes i dos sintagmes d'*Alle fonti del Clitumno* (vv. 29 i 34). Parafraseja els versos 29-36 d'aquesta mateixa oda i els versos 48 i 52 d'*In una chiesa gotica*. Referències a *La chiesa di Polenta* i a *A un heiniano d'Italia*. El fragment de *Sfogo* ja havia estat traduït, amb algunes variants, en articles unamunians de l'any 1905: *¿Quiénes son los intelectuales?* (*Obras completas*, V, 693); *Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana. A propósito de un libro peruano* (III, 1102). De l'oda *Alle fonti del Clitumno* l'escriptor basc en tornarà a transcriure els sintagmes dels versos 29 i 34 i en traduirà, també fragmentàriament, els versos 31-32 en l'article *Entre encinas castellanas* («El Sol», Madrid, 11/07/1931, després dins *Obras completas*, I, 1016).
- El poeta Carducci*, «Por Esos Mundos» (Madrid), març 1907, p. 285. Breu biografia. Fotografia a p. 280. La mateixa revista havia publicat una altra fotografia de Carducci al número del mes de gener del mateix any, p. 89.
- Francisco Capello, *Conmemoración de Giosué Carducci*, conferència pronunciada el dia 03/04/1907 a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, publicada tot seguit en forma d'opuscle (Universidad de Buenos Aires, 1907, 22 pp.). Ramón D. Perés, a «Cultura Española» (Madrid), agost 1907, pp. 753-755, ressenyà l'opuscle i en va reproduir diversos paràgrafs, relatiu al Carducci polemicista i a la dicotomia entre classicisme i romanticisme. De la ressenya es féu ressò al seu torn la secció de *Notas y comentarios* de la revista «Nosotros» (Buenos Aires), novembre 1907, p. 272. Altres referències a Carducci en les ressenyes de Perés per a «Cultura Española» es llegeixen, aquest mateix any 1907, en els números de maig, p. 481 (a propòsit de les *Horacianes*), i novembre, p. 1006.
- Enrique Piñeyro, *Los Napoleónides*, «Letras» (L'Havana), 15/04/1907. Article que no hem pogut consultar: per les dades que en tenim, compara dos poemes, un de Victor Hugo i un de Carducci, sobre la mateixa temàtica.
- Carducci*, «La Lectura» (Madrid), 1907, primer quadrimestre, pp. 251-261. Biografia (pp. 251-253) seguida d'una sèrie de necrologies traduïdes de la premsa italiana i internacional (*Juicios críticos*, pp. 253-261).
- Carducci*, «Revista del Ateneo Obrero de Barcelona», abril 1907, p. 8. Anecdolari biogràfic.
- Panorama universal*, «Hojas Selectas», abril 1907, p. 380. Breu article d'homenatge.
- Diego Ruiz, *De la poesía civil. El poeta de l'indignació*, «El Poble Català», 12/07/1907; després, amb el títol *El poeta de l'indignació*, dins Id., *Del poeta civil i del cavaller*, Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç, 1908, pp. 27-35 (vegeu també pp. 11-12 i 66). Cita diverses màximes carduccianes (algunes potser apòcrifes o retocades), dos mots dels versos inicials d'*In riva al mare* i el vers 144 de *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti* («Minammo il Vaticano»), al pretèrit perfet del qual dóna funció d'imperatiu. Promoció important del llibre a la premsa de l'època.
- Francisco Díaz Plaza, «Boletín de Ciencias y Letras», 1907. Segons Joan Estelrich, 1921, Díaz Plaza publicà un «estudi extens» sobre Carducci en aquest butlletí que no hem sabut, però, localitzar.
- Conferència de don Diego Ruiz*, «El Poble Català», 02/02/1908. Resum, elaborat pels redactors del diari, d'una conferència sobre Carducci. Referències al poeta italià en articles signats personalment per Ruiz al mateix diari: *Els Arxius llatins*, 20/01/1906; *Juvenilia*, 08/10/1906 («Juvenilia» es titulà una efímera col·lecció d'«ensayos y pamphlets» codirigida el 1907 per

Ruiz i Benedetto Croce); *Fundació Catalana de Filosofia. Sessió inaugural*, 07/12/1906; *La Política d'Idees (Noves confessions als fills de la nació catalana)*, 23/02/1907 (lema: versos 157-158 d'*A Satana*); *Per la tercera evolució del catalanisme*, 27/03/1907; *De l'estètica del moviment nacionalista*, 03/06/1907 (parafraseja els versos 49-52 de *Versaglia*, paràfrasi reiterada amb variants al volumet *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*, Barcelona, E. Domenech impressor, 1907, pp. 75-76); *Miting d'art*, 08/07/1907; *Joventut i Glòria*, 28/09/1907; *Joventut i Sensibilitat*, 05/10/1907; *La llibertat de cantar*, 08/11/1907 (cita els tres darrers versos d'*Alla Rima*, l'antepenúltim amb imprecisions). Vegeu, als números del 16/04/1908 i del 30/05/1908, referències a Carducci en ressenyes dels llibres de Ruiz. Àmplia propagació entre els altres redactors de la fórmula «poeta civil» (18/11/1909, 17/01/1910) i de les màximes carduccianes o pseudocarduccianes «Studiare, studiare, studiare; meditare, meditare, meditare» (28/09/1907, 13/04/1908, 07/06/1909, 20/03/1910, 23/04/1910) i «odi sant» o «noble» (01/02/1907, 25/02/1907, 02/03/1908, 19/02/1908, 19/10/1910). Afegim, pel que fa a la segona, els poemes *Verí* i *El clam dels socarrats* de Miquel Duran de València, *Obra poètica*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp. 130-131 i 170. Altres referències a Carducci vinculades a Ruiz es llegeixen, fora d'«El Poble Català», a Eugeni Xammar i Lluís Santem, *Estètica social del nacionalisme*, «Gent Nova» (Badalona), 16/11/1907, pp. 2-3, i a O. Tharrats, *La Girona espiritual*, «La Revista», gener-juny 1933, p. 103.

S., *Carducci*, «El Popular» (Gijón), 29/03/1908, p. 2. Anticarduccianisme catòlic.

José Sánchez Rojas, *Recuerdos de Carducci*, «La Lectura» (Madrid), 1908, segon quadrimestre, pp. 143-148. Passejada de l'autor amb un amic genovès pels carrers de Bolonya: evocació d'episodis de la vida del poeta. Cita la primera estrofa de *Miramar* i el primer vers de *Preludio*. L'article es tornà a publicar, amb variants i amb el títol *Recuerdos de Bolonia*, a «Nuevo Mundo» (Madrid), 06/08/1915.

José Sánchez Rojas, ressenya de *Da un carteggio inedito di Giosue Carducci, con prefazione di Antonio Messeri.—Zanichelli e Cappelli, coeditori*, «La Lectura» (Madrid), 1908, segon quadrimestre, pp. 473-475. Conté nombroses i llargues cites, en llengua original, de l'epistolari ressenyat.

*La defensa d'en Carducci*, «El Poble Català», 20/11/1909. Contra un recital d'Eduard Marquina al Palau d'Orient i contra les justificacions adduïdes pel mateix Marquina, que s'havia escudat en l'oda *Alla Regina d'Italia* i en textos del Carducci crític. Vegeu, també a «El Poble Català» i també sense firma, *L'abjuració*, 17/12/1909. Xènius, des de «La Veu de Catalunya», intervingué en la polèmica amb la glossa *Breus consideracions sobre la relació entre les formes de govern i les arts*, 18/11/1909 (Eugeni d'Ors, *Glosari 1908-1909*, edició a cura de Xavier Pla i Jordi Albertí, Barcelona, Quaderns Crema, 2001, pp. 658-659).

Francisco Contreras, *Bolonia y Josué Carducci*, «La Lectura» (Madrid), 1910, tercer quadrimestre, pp. 169-180 (específicament sobre Carducci pp. 173-180). Inclou traducció en vers no metrificat de *Nella piazza di San Petronio* i en prosa de versos esparsos d'altres composicions: *A Febo Apolline*, 1-2; *A Satana*, 61-62 i 194-196; *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*, 35-36; *Avanti! Avanti!*, 70-72; segon sonet de *Ça ira*, 3-4; dotzè sonet de *Ça ira*, 1-4; *Preludio*, 1-8; *Ruit hora*, 1-8; *Alla Rima*, 1-6 i 55-60; *Alle fonti del Clitumno*, 25-28 i 41-44; *Fuori alla Certosa di Bologna*, 1-2; *Per la morte di Napoleone Eugenio*, 1-4; *Nevicata*, 1-2 i 7-10; *Alla Regina d'Italia*, 1-4; *Primo vere*, 1-4; *Roma*, 9-12; *Su Monte Mario*, 21-24; *Colli toscani*, 9-12; *Congedo* (el de les *Odi barbare*), 13-16; *La guerra*, 65. També tradueix o parafraseja algunes frases del Carducci crític (de *Critica e arte*, de *Raccoglimenti* i del colofó de la primera edició d'*Odi barbare*, entre d'altres texts) i d'altres crítics sobre Carducci.

Breu ressenya de *Nuevas rimas y odas bárbaras, por Giosuè Carducci, traducción en verso castellano y prólogo por Hermenegildo Giner de los Ríos*, «Nuevo Mundo» (Madrid), 31/12/1915. Fotografia del traductor.

- Eugeni D'Ors, *Té, Carducci!*, «La Veu de Catalunya», 21/01/1916; ara dins Id., *Glosari 1916*, edició a cura de Josep Murgades, Barcelona, Quaderns Crema, 1992, pp. 27-28. Anticarduccianisme noucentista. Altres referències a Carducci dins el *Glosari*, de primer favorables, després desfavorables, en els següents lliuraments: *Weltempfinder* (13/03/1907), *Petita biblioteca de l'escolar desatent* (05/10/1907), *Breus consideracions sobre la relació entre les formes de govern i les arts* (18/11/1909), *Notes sobre la novíssima literatura alemanya*, III (07/11/1910), i *Contra Croce* (18/03/1911), articles que es poden consultar a les edicions del *Glosari* curades per Xavier Pla i Jordi Albertí i publicades per Quaderns Crema: *Glosari 1906-1907*, 1996, pp. 428-429 i 650-652; *Glosari 1908-1909*, 2001, pp. 658-659, i *Glosari 1910-1911*, 2003, pp. 343 i 539-540.
- Alfonso Reyes, *El crítico y el poeta* (*Según las «Memorias de un crítico», de Benedetto Croce*), «El Sol» (Madrid), 1918, després dins *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. VII, Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996<sup>(3)</sup> [1958], pp. 364-367. Sobre les relacions entre Croce i Carducci segons la testimoniança del primer. Altres referències a Carducci en les *Obras completas de Alfonso Reyes*, 1955-1993, es llegeixen en els següents volums i pàgines: I, 107 (*Sobre las «Rimas bizantinas» de Augusto de Armas*, 1909, fa referència a *Ragioni metriche* en el marc d'una diatriba contra la poesia metamètrica); I, 148 (*Sobre un decir de Bernardo Shaw*, 1909, tradueix una frase del colofó de la primera edició de les *Odi barbare*); I, 268 (*Joaquín Arcadio Pagaza*, 1911, fa referència a l'antropònim carduccià «Lalage» en el marc d'una apologia de l'ús d'aparat antic i classicitzant en poesia); III, 151 (*El cazador*, 1921, parafraseja una metàfora metapoètica del Carducci crític); IV, 289 (*Huéspedes. Dos italianos*, 1918); XII, 379 (*Letras de la Nueva España*, 1946, cap. VII, sobre mètrica bàrbara); XIX, 92 (*Prólogo a La Iliada de Homero*, 1949, sobre mètrica bàrbara); XX, 170 (*La filosofía helenística*, 1959, primera part, capítol 1, cita els versos 13-16 d'*Alessandria*); XXII, 541 (*Las burlas veras. Primer ciento*, núm. 65, 1955, al·ludeix al colofó de la primera edició de les *Odi barbare*); XXIII, 473 (*La égloga de los ciegos*, 1925); XXV, 375 (*Memorias de cocina y bodega*, 1953); XXV, 468 (*Dante y la ciencia de su época*, 1965); XXV, 414 (*Resumen de literatura mexicana*, 1956); XXVI, 89 (*Rumbo a Goethe*, 1951, resumeix unes opinions sobre el *Faust* del Carducci crític). Vegeu també Alfonso Reyes - Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, edició a cura de José Luis Martínez, Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 327 (carta de data 19/05/1914).
- J[oa]n Torrendell, ressenya de les *Odas bárbaras* traduïdes per B. Contreras, 1918, dins Id., *El Año Literario 1918*, Buenos Aires, Editorial Tor, s.d., pp. 57-61. Cita una frase de Diego Ruiz, *El poeta de l'indignació*, 1907.
- Joan Alcover, *Història d'una oda de Carducci*, «Almanac de les Lletres» (Sóller), 1921, pp. 33-38; després dins Id., *Obras completas*, pp. 332-335. Comentari de l'article *Eterno femminino regale*. Tradueix i parafraseja fragments d'aquest article. Transcriu en italià els versos 37-40 d'*Alla Vittoria* i 1-4 i 29-36 d'*Alla Regina d'Italia*.
- Miguel de Unamuno, «...tiende las orejas...», «Caras y Caretas» (Buenos Aires), 17/11/1923, després dins Id., *Obras completas*, vol. IX, pp. 101-104. Tradueix en prosa els versos 9-16 d'*Alla città di Ferrara* i en cita en italià el vers 14, del qual prové el títol de l'article, en bona part dedicat a comentar aquests versos, als quals Unamuno també al·ludeix al capítol XVIII d'*Alrededor del estilo* (1924), vol. XI de les *Obras completas*, p. 841. Uns altres versos carduccians que l'escriptor basc cità o traduï sovint van ser els 38-39 d'*Idillio maremmano: Obras completas*, IX, 1024 (*Y va otra vez de monodílogo*, 1932); XVI, 229-230 (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913, cap. V); XVI, 821 («*La Quimera*» según Emilia Pardo Bazán, 1905). En alguna ocasió va fer un resum-paràfrasi de les darreres estrofes del mateix idil·li: VII, 203 (*La poesía de Manuel Machado*, 1907).
- A[gustí] Esclasans, *Carducci*, breu glossa dins Id., *Recó de biblioteca*, «La Revista», 1925, p. 149. Anticarduccianisme noucentista. Altres referències o al·lusions del mateix autor a Carducci

a *El secret d'una tarda de diumenge*, «La Revista», 1923, p. 80; ressenya de *Pindàriques modernes*, de J.M. Casas de Muller, «Revista de Poesia», juny del 1926, p. 73, i *La meua vida 1920-1945*, Barcelona, Selecta, 1957, vol. II, pp. 193-194. El model de vers dels llibres de *Ritmes* d'Esclasans coincideix amb una de les variants de l'hexàmetre carduccià, la de «senario» més «novenario», amb l'accentuació típicament carducciana del «novenario» a les síl·labes segona, cinquena i vuitena.

José Sánchez Rojas, *El buey, piadoso*, «El Noroeste» (Gijón), 17/04/1926, p. 1. Híbrid de traducció prosificada, paràfrasi i comentari d'*Il bove*.

Miguel de Unamuno, *La afanosa grandiosidad española*, «Ahora» (Madrid), 13/07/1934, posteriorment inclòs en Id., *Obras completas*, vol. VIII, pp. 717-728. El títol tradueix una part del sintagma «i contorcimenti dell'affannosa grandiosità spagnuola» de l'assaig *Del rinnovamento letterario in Italia* (cap. II), i l'article mira en bona part d'interpretar-lo. Unamuno cità —en italià o en castellà— i comentà sovint aquest sintagma, així com una frase relativa a Espanya de l'article *Mosche cocchiere* (cap. IV). Vegeu, a les *Obras completas*, els següents volums i pàgines: IV, 644 (*Al señor A.Z., autor de un libro*, 1909); IV, 1125 (*¡El español... conquistador!*, 1915); V, 71 (*Italianos y españoles en el Renacimiento*, 1916); V, 625 (*El naufragio de Don Quijote*, 1919); VII, 239-240 (*Prólogo a la traducción italiana de la «Vida de Don Quijote y Sancho», por Gilberto Beccari*, 1910; aquí també cita els versos 149-150 d'*Alle fonti del Clitumno* intersecant-los amb el 37 o 107 de *La chiesa di Polenta*); VII, 243 i 260 (*Prólogo a la versión castellana de la «Estética», de B. Croce*, 1912; aquí també tradueix el fragment d'una carta de Carducci a Croce); VIII, 714-715 (*España católica y revolucionaria*, 1934); XVI, 429 (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913, cap. XII).

Ramon N. Girald [J.V. Foix], *Una edició nacional de Carducci*, «La Publicitat», 25/04/1935, p. 4. Breu notícia i comentari de l'edició de les obres completes de Carducci publicada a Itàlia amb motiu del centenari del naixement de l'escriptor.

J[osep] M[aria] Miquel i Vergés, *Un aspecte de la personalitat de Carducci*, «La Publicitat», 28/07/1935, p. 4. Article inspirat en el de Maragall, 1907; escrit per commemorar el centenari del naixement de Carducci. Tradueix mig vers del sonet *E tu pur riedi, amore; e tu l'irosa...*, de *Juvenilia*; cita en italià els versos 17-18 de *Nel vigesimo anniversario dell'VIII agosto MDCCCXLVIII*; tradueix o cita en italià versos d'*Idillio maremmano*.

B[aldomero] Sanín Cano, *1835 — Giosué Carducci — 1935*, datat l'any 1935, consultable dins Id., *Tipos. Obras. Ideas*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1949, pp. 63-90. Procarduccià. Biografia i repàs de tota l'obra del poeta italià: un dels articles més complets que s'han escrit en castellà sobre Carducci. Alguns paràgrafs sobre la recepció a Colòmbia (pp. 73, 75, 81). Tradueix fragments breus d'epistolari, de prosa crítica i biogràfica i un sol vers, el 8 de *Rimembranze di scuola*. Cita en italià els següents versos: *Per Eduardo Corazzini*, 172; *A la sventura*, 1; *Qui, dove irato a gli anni tuoi novelli...*, 12-14; *Momento epico*, 1; *A Satana*, 1-4; *Congedo* (de *Rime nuove*), 22-24; *Idillio maremmano*, 24-30; *Davanti San Guido*, 115-116; *Traversando la Maremma toscana*, 1-2; *Colloqui con gli alberi*, 12-14; *A proposito del processo Fadda*, 21-24; *Preludio*, 1-4. Reprodueix, a p. 73, una sàtira anticarducciana en vers de Miguel Antonio Caro. En un altre article recollit dins el volum *Tipos. Obras. Ideas* (títol *La civilización manual*, p. 181) cita els versos 21-22 de *Ruit hora*.

Miguel Tarzia, *Carducci: la vida; el hombre; las técnicas de su creación poética*, Buenos Aires, 1936, 231 pp. No hem tingut ocasió de consultar aquest llibre de caràcter divulgatiu que ressenya el crític Virgil A. Warren a «Itálica» (University of Illinois), desembre 1939, pp. 158-159.

Miguel Dolç, *Pascua carducciana*, «Destino», 11/04/1942, p. 10. Resseguiment de la temàtica pasqual en la poesia carducciana. Híbrid de traducció prosificada, paràfrasi i comentari de *Su i campi di Marengo*, *Sogno d'estate* i *Sabato Santo*. Transcriu en italià fragments d'aquests poemes i de *Santa Maria degli Angeli*.

- Juan Francisco Ibarra, *Dos comentarios sobre versificación neoclásica (con presentación de Julio Saavedra Molina y resumen del mismo Julio Saavedra Molina)*, «Anales de la Universidad de Chile» (Santiago de Chile), 1945, númm. 57 i 58, pp. 123-194. Treball que no hem tingut ocasió de consultar.
- Alfonso Méndez Plancarte, «*Il Bove*» de Carducci y su «divino silencio verde», «Ábside» (Mèxic), abril-juny 1954, pp. 231-272. Primera part: *Ocho asedios a un único soneto* (pp. 231-254). Transcriu i comenta les versions d'*Il bove* de Caro, 1891; Fernández Granados, 1898 (versió del 1915); Maristany, 1920; López Narváez (Gabriela Mistral, 1922-1924), i Miri, 1939. En proposa, de collita pròpia, una versió en prosa i tres en vers, raonades i comentades. També tradueix, circumstancialment, el vers 1 d'*Al sonetto* i el díptic final de *Nella piazza di San Petronio*. Segona part: *La magia del «divino silencio verde»* (pp. 254-272). Analitza i reivindica les figures retòriques utilitzades per Carducci al darrer vers del sonet, de l'ús de les quals aporta exemples extrets de la literatura de tots els temps i països per tal de rebatre els preceptistes conservadors que les censuren. Transcriu *El buey* de Luis G. Urbina (1906) i quatre poemes que contenen exercicis de sinestèsia similars al carduccià, un de Gabriel Méndez Plancarte i tres de propis, un dels quals, *Verdes*, cita veladament el «silenzio verde».
- Camilo Llovera Majem, *Giosuè Carducci i Seguaci e detrattori del Carducci*, dins Id., *Breve storia della letteratura italiana*, dins Id., *Lecturas italianas (Con una Síntesis de Geografía, de Historia y de Literatura de Italia)*, Barcelona, Bosch Casa Editorial, 1961, pp. 290-292.
- Aurelio Boza Masvidal, *Lo trascendente de Carducci*, L'Havana, Cultural, s.d. Treball que no hem tingut ocasió de consultar.
- Gherardo Marone, *Carducci crítico y prosista i Carducci y el método histórico*, dins Id., *Viaje al espíritu italiano*, edició a cura de Nicolás Cócara, Buenos Aires, Fundación Gherardo Marone, 1973. Treball que no hem tingut ocasió de consultar.
- Tarsicio Herrera Zapién, *Giosuè Carducci (1835-1907)*, dins Id., *La métrica latinizante*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, pp. 110-136. Un dels llibres més carduccians de l'àmbit hispànic. A banda del capítol específic, és ple de referències al poeta italià: pp. 8-13, 15-17, 25, 28, 31-32, 38-39, 46-49, 53, 65, 73-74, 107, 109-110, 136-138, 142-143, 144-147, 152-153, 160, 173, 193-194, 195-198, 203, 207, 216, 222-225, 231, 236, 239, 245-246. L'autor tradueix al castellà, després de transcriure'n el text italià, tres poemes sencers de les *Odi barbare*: *Preludio*, *Egle*, *Ero e Leandro*; i una o diverses estrofes d'altres odes del mateix recull: *Nell'annuale della fondazione di Roma*, *Ragioni metriche*, *Alle fonti del Clitumno*, *Miramar*, *Congedo*, *Da Desenzano*, *Canto di marzo*, *Ruit hora*, *Ideale*, *La madre*, *Alla stazione*, *Sogno d'estate*, *Roma*, *Una sera di San Pietro*, *Sirmione*, *Le due torri*, *Courmayeur*, *Saluto italico*, *Colli toscani*, *Su l'Adda*, *In una chiesa gotica*, *Fantasia*, *Ave*, *Sole d'inverno*. Transcriu en italià, sense traduir-los, versos de *La torre di Nerone* i de *La lirica*. Tradueix fragments de l'epistolari carduccià, només en algun cas acompanyant-los del text original. Transcriu en italià fragments de crítics italians i de curadors d'edicions carduccianes. Inclou múltiples referències també a l'obra crítica de Carducci. No és solament un tractat de mètrica, sinó un veritable manifest procarduccià.
- Aurora Conde Muñoz, *La lírica de G. Carducci*, dins Vicente González Martín (ed.), *El siglo XIX italiano (Actas del III Congreso Nacional de Italianistas)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Junta de Castilla y León, 1988, pp. 67-74. Estudi de *Rime nuove*. Cita en italià versos esparsos de composicions d'aquest recull i fragments del crític Giorgio Bárberi Squarotti.
- Jesús Graciliano González Miguel, *Giosue Carducci*, dins Id., *Historia de la literatura italiana, II. Desde la unidad nacional hasta nuestros días*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, pp. 67-79. Tradueix els versos 1-2 d'*A Satana*, 95-96 d'*Il canto dell'Amore*, 12-14 de *Nel chiostro del Santo*, 11 i 74-76 de *Jaufré Rudel* i 14 de *Sant'Abbondio*; breus fragments de prosa carducciana (biogràfica, epistolar, crítica) i alguns comentaris de crítics italians sobre l'obra de Carducci.



«*Miramar*» o cómo percibió Carducci la muerte de Maximiliano, «Anuario de Letras Modernas», Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 7, 1995-1996. Treball que no hem tingut ocasió de consultar.

Assumpta Camps, «*Un bello e orribile mostro si sferra...*», dins DD.AA., *I Jornades Catalanes sobre llengües per a finalitats específiques. Actes* (Canet de Mar, 15-17/09/1997), Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1998, pp. 67-70; després reeditat a «Anuari de Filologia. Filologia Romànica», Universitat de Barcelona, 1998-1999, pp. 21-27. Estudi del motiu temàtic del tren en l'obra poètica de Carducci.

Giose [sic] Carducci, dins el lloc web satanista *Scriptorivm*, «[www.geocities.com/templodetezcat/scriptorivm/carducci.htm](http://www.geocities.com/templodetezcat/scriptorivm/carducci.htm)». Sobre *A Satana*. Tradueix al castellà, d'una versió anglesa de l'himne, els versos 1-20 i 25-32, així com un fragment carduccià en prosa relatiu al mateix himne. Els versos 1-20, en la mateixa versió, també es poden llegir al lloc web de l'Orden Illuminati, Logia Capítulo Arcano XV, de Bucaramanga (Colòmbia): «<http://usuarios.lycos.es/capituloarcanoxv.innosatana.htm>». A banda dels àmbits satanista i maçònic, el nom de Carducci sovinteja, a la xarxa, en els llocs web dedicats als Premis Nobel, en els quals és fàcil trobar biografies en castellà de l'escriptor. Assenyallem, només per posar dues referències: «[http://icarito.aconcagua1.copesa.cl/enc\\_virtual/castella/nobel/carducci.htm](http://icarito.aconcagua1.copesa.cl/enc_virtual/castella/nobel/carducci.htm)» i «<http://www.bibliotecagodella.com/biblion/c/carducci-giosu.html>».

### 8.1.3. Fragments, comentaris i referències a l'escriptor extrets d'articles o de llibres

Hermenegildo Giner de los Ríos, *Cartas sobre la instrucción pública en Italia*, «Revista de España» (Madrid), maig 1877, després dins *El Colegio de Bolonia. Centón de noticias relativas a la Fundación Hispana de San Clemente por los ex-colegiales D. Pedro Borrajo y Herrera y D. Hermenegildo Giner de los Ríos*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de M. Minuesa de los Ríos, 1880, p. 329. Referència puntual a Carducci, una de les primeres registrades a la premsa espanyola. L'autor, estudiant del Col·legi d'Espanya de Bolonya cap als anys 1874-1875, havia assistit a classes del poeta-professor.

Bartomeu Torres Gost (ed.), *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1985. Referències a Carducci en cartes de Costa a pp. 52 (26/05/1878), 55 (06/12/1878), 57 (juliol 1879), 59 (27/08/1879) i 136 (21/03/1899), i en el seu diari a p. 133 (08/01/1898 i 09/01/1898). Referències a Carducci en cartes de Rubió a pp. 305 (02/12/1889), 380 (19/11/1898), 398 (19/10/1901) i 497 (08/06/1919). Referències a Carducci per part del curador a pp. 48, 51, 54, 55, 57- 58, 199, 214 i 496. Del material paral·lel a l'epistolari que recull Torres Gost, vegeu una frase del número d'«El Àncora» del 08/05/1897, a p. 128, i una carta de Rubió a Joan Rosselló de data 12/07/1926, a p. 225. De Costa, vegeu també les cartes a Rubió de data 10/03/1879 i 03/01/1891 publicades a Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, pp. 993 i 1045.

Juan Valera, ressenya de les *Rimas* de Vicente W. Querol, publicada el 1878, consultable dins Id., *Obras completas*, vol. II, p. 509. Tradueix una frase del colofó carduccià de la primera edició de les *Odi barbare*. És la primera referència a Carducci per part de Valera, que, abans d'Unamuno, Sánchez Rojas i Díez-Canedo, contribuirà més que ningú a fer circular el nom del poeta italià en la premsa espanyola.

Bartomeu Torres Gost (ed.), *Epistolari de Miquel Costa i Llobera amb Ramon Picó i Campamar*, Palma de Mallorca, Ediciones Biblioteca Bartolomé March, 1975. Referències a Carducci a pp. 101, 130-131, 134 (Picó a Costa, 15-20/08/1879) i 138 (Costa a Picó, 01/09/1879). Breus reflexions sobre *Lauda spirituale* a propòsit del paganisme de l'oda *A Horaci*. Vegeu també, entre els comentaris del curador, pp. 103-104 (sobre les *Odi barbare* i *Mi Musa* i *A Horaci*), 124 i 134n (breu biografia de Carducci).

Juan Valera, carta a Menéndez Pelayo de data 07/08/1881, dins Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, edició a cura de Manuel Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria

- Española, i Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, vol. V, 1983, pp. 187-189. Al·lusió al *Preludio* de les *Odi barbàre* posteriorment reutilitzada per Menéndez en carta a Juan Antonio Pérez Bonalde de data 20/12/1885, vol. VII, 1984, p. 389, carta reproduïda a Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica històrica y literaria*, V, p. 416, ara consultable dins *Menéndez Pelayo digital*. Altres referències a Carducci en l'ingent *Epistolario* de Menéndez, 1982-1990, es llegeixen als següents volums i pàgines: V, 298 (11/01/1881, carta de Miguel Sánchez Pesquera); VI, 192 (06/09/1883, de Juan Valera); VII, 174-175 (17/05/1885, de Joan Lluís Estelrich); VII, 235 (20/06/1885, de Jesús Muruáis); VIII, 33 i 35 (03/08/1886, d'Estelrich); IX, 10 (09/11/1887, a Estelrich); IX, 308 (02/10/1888, d'Estelrich); IX, 358 (27/11/1888, d'Estelrich); IX, 397 (06/01/1889, a Estelrich); IX, 443-444 (09/02/1889, d'Estelrich); IX, 481 (18/03/1889, a Estelrich); IX, 486 (23/03/1889, d'Estelrich); X, 73 (21/07/1889, a Gumersindo Laverde); XI, 9 (11/01/1891, d'Antoni Rubió i Lluch); XII, 359 (01/12/1893, de Valera); XII, 372 (24/12/1893, de Valera); XVIII, 307 (1905?, de Josep Maria López-Picó); XIX, 525 (13/10/1908, d'Estelrich); XX, 121 (27/02/1909, d'Estelrich); XXII, 130 (16/05/1912, d'Arturo Farinelli).
- Juan Valera, ressenya de les *Poesías* de Marcelino Menéndez y Pelayo, signada el 24/12/1882, consultable dins Id., *Obras completas*, vol. II, pp. 594-595 i 602-603. Sobre classicisme i contra la mètrica bàrbara. Vegeu també, pel que fa a aquest segon tema, vol. III, p. 588 (referència a *Alle fonti del Clitumno*). Tret de l'estrofa saficoadònica, Valera, en la seva producció poètica, només assajà formes llatinitzants en la tirada de trenta hexàmetres que conté la *Fábula de Euforión* (1884), la majoria coincidents amb modalitats carduccianes d'aquest vers (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol. I, 1968<sup>5</sup> [1934], p. 1383).
- Marcelino Menéndez Pelayo, *Don José Coll y Vehí*, pròleg a la segona edició de José Coll i Vehí, *Diálogos Literarios*, Barcelona, Editorial Bastinos, 1882; després dins Marcelino Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica històrica y literaria*, V, pp. 181-182; ara consultable dins *Menéndez Pelayo digital*. Valoració positiva de la mètrica bàrbara. Vegeu també una referència a *Alle fonti del Clitumno* en el marc d'una apologia de l'estrofa saficoadònica a *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI: *Horacio*, III, *La poesía horaciana en Castilla*, p. 423. Observacions, en canvi, contràries al satanisme i al paganisme carduccians es llegeixen a *Estudios y discursos de crítica històrica y literaria*, V, pp. 350-351 (és una de les *Cartas de Italia* adreçades a José María de Pereda que publicava «La Tertulia» de Santander, datada a «Venecia-Milán» el 13/05/1877), i a *Historia de los heterodoxos españoles*, VI: *Heterodoxia en el siglo XIX*, llibre VIII, cap. IV, p. 483. Diverses referències al Carducci crític es fan a *Antología de los poetas líricos castellanos*, X, part tercera: *Boscán*, pp. 238-239, 287n, 394-395 i 423.
- Josep Torras i Bages, *Què és la maçoneria*, «La Veu del Montserrat» (Vic), juny-juliol 1884, ara consultable dins Id., *Obres completes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, 1984, pp. 79-80. Anticarduccianisme catòlic. Pseudotraducció en prosa dels versos 193-200 d'*A Satana*.
- Benito Pérez Galdós, *Lo prohibido*, Madrid, Imprenta y Litografía de La Guirnalda, 1885, pp. 129-130 (inici capítol XXI, *Los lunes de María Juana*). Referència puntual.
- Gaspar Núñez de Arce, *Discurso sobre la poesía contemporánea*, llegit el dia 03/12/1887 a l'Ateneo científico y literario de Madrid, posteriorment incorporat com a colofó a Id., *Gritos del combate*, Madrid, Librería de Fernando Fé, i Sevilla, Librería de Juan Antonio Fé, 1914<sup>12</sup>, pp. 372-373. Paràgraf informatiu i valoratiu.
- Clarín, *Revista mínima*, «La Publicidad», 25/07/1888, p. 1. Llargues reflexions sobre el rebuig, per part de Carducci, de la càtedra dantesca de Roma i sobre les conferències que, a títol compensatori, va fer a la capital. Elogi de l'elitisme artístic i intel·lectual que no va deixar caure l'escriptor, malgrat la seva fama, en concessions a la vulgaritat.
- Baldomero Sanín Cano, *Núñez, poeta*, «La Sanción» (Bogotà), 1888, ara consultable dins Id., *El oficio de lector*, edició a cura de J.G. Cobo Borda, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.d. [no anterior al 1977], pp. 23-24 i 28-31. Elogis del Carducci poeta i traductor. Cita en italià els

versos 9-12 de *Lungi lungi*. Vegeu altres referències a Carducci dins el mateix volum recopilatori, en articles de molt diverses èpoques, a pp. 179 (cita el vers 12 d'*Ideale*), 276 (cita el vers 126 d'*Alle fonti del Clitumno*), 288 (sobre *A Satana*), 308 (sobre Carducci en Miguel Antonio Caro), 334, 344 (sobre el Carducci crític i erudit, amb una al·lusió específica al primer capítol de *Dello svolgimento della letteratura nazionale*), 348, 372 i 462 (sobre la recepció de Carducci a Colòmbia).

Manuel, *Cartas abiertas a Brake*, «El Orden» (Bogotá), juny-agost 1889, després dins *Obras completas de Don Miguel Antonio Caro*, edició a cura de Víctor E. Caro i Antonio Gómez Restrepo, Bogotá, Imprenta Nacional, vol. IV, 1923, pp. 178, 179, 182, 185 (*Carta segunda*), 190 (*Carta cuarta*), 201 i 202 (*Carta sexta*). Rèplica anticarducciana a Sanín Cano, 1888. Sobre paganisme i mètrica bàrbara. Les cartes s'han atribuït tradicionalment a Miguel Antonio Caro; alguns crítics consideren més probable que darrere el pseudònim s'hi amagui Manuel Uribe Ángel. Altres referències a Carducci dins les *Obras completas de Don Miguel Antonio Caro* es llegeixen al volum I, 1918, pp. 386n (reprodueix en italià un fragment de *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*), 418 i 427 (cita els versos 5-8, 16 i 43 de *La guerra* tot criticant la llibertat que es concedeix la mètrica italiana en l'ús o no de la dièresi a final de vers), i al volum III, 1921, pp. 247 (cita un sintagma de *Raccoglimenti*), 257 i 352 (ataca el Carducci satànic, aquí en el marc d'una polèmica de l'any 1883 amb Juan Antonio Pérez Bonalde).

Juan Valera, *Verdades poéticas. Consideraciones sobre el libro de este título publicado por Melchor de Palau*, «La España Moderna» (Madrid), maig 1890, pp. 115-123; després dins Id., *Obras completas*, vol. II, pp. 814-816. Sobre *A Satana* i l'ateisme carduccià. No són les úniques observacions relatives a aquesta qüestió localitzables dins el mateix volum d'*Obras completas*: ressenya de les *Poesías* de José Amador de los Ríos (1880), p. 554; *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), pp. 635-636; *Disonancias y armonías de la moral y de la estética* (1891), pp. 831-832; *Fines del arte fuera del arte* (1896), p. 916; *La moral en el arte* (1896), p. 919; *La irresponsabilidad de los poetas y la purificación de la poesía. Sobre las «Odas», de don Eduardo Marquina* (1900), p. 1001 (aquí no és esmentat *A Satana*, sinó *Alle fonti del Clitumno*); *La metafísica y la poesía (Polémica entre Don Ramón de Campoamor y Don Juan Valera)* (s.d.), p. 1668. Vegeu també *Elogio de don Gaspar Núñez de Arce* (1903), dins *Obras completas*, vol. III, pp. 1220-1221, i l'entrada *La magia* del *Diccionario enciclopédico hispano-americano* (1888), reproduïda per Cyrus C. DeCoster, *Obras desconocidas de Juan Valera*, Madrid, Editorial Castalia, 1965, p. 539.

Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edició a cura de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 318 i 333-334. Dues referències puntuals: la primera l'any 1890 a les notes finals de la segona edició d'*Azul...*, en què Darío tradueix —o confon— els *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle com *Odas bárbaras*; la segona l'any 1905 al famós prefaci de *Cantos de vida y esperanza*, en el qual l'apologia del conreu modern de l'hexàmetre és apuntalada, entre d'altres noms, en el de Carducci.

Emilia Pardo Bazán, *Un crítico neoclásico*, «Nuevo Teatro Crítico» (Madrid), febrer 1891, pp. 78-80. Breu comparació entre Carducci i Calixto Oyuela, de primer, i entre Carducci i Manuel de Cabanyes, més endavant. Pseudotradueix la primera estrofa de *Preludio*, de la qual cita en italià el primer vers, que torna a reproduir al número de març del 1893, dins una ressenya del recull *Cantos modernos*, de R.D. Perés (*Libros nuevos*, p. 138). Al número del mes següent, en canvi, cita els versos 53-54 d'*In una chiesa gotica (Campoamor. Estudio biográfico*, cap. II, p. 245). Vegeu també, de la mateixa autora, entre els articles publicats a «La Ilustración Artística», una breu reflexió sobre la mètrica bàrbara el dia 28/08/1905 i una fugissera cita del primer vers de *Preludio* el 04/06/1906 (articles consultables a Emilia Pardo Bazán, *La Vida Contemporánea*, edició a cura de Carlos Dorado, Hemeroteca Municipal de Madrid, 2005, pp. 294 i 314). Un altre esment de Carducci per part de la novel·lista gallega es llegeix a *Emilio Zola*, «La Lectura» (Madrid), 1902, tercer quadrimestre, p. 286.

- P. Francisco Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos, part primera, 1891, pp. 23-24 i 106-107; part segona, 1903, p. 536. Anticarduccianisme catòlic.
- Clarín (Leopoldo Alas), *Ensayos y revistas, 1888-1892*, Madrid, Manuel Fernández y Lasanta editor, 1892, pp. 20, 223 i 226, 270; ara reeditat com Leopoldo Alas «Clarín», *Ensayos y revistas*, a cura d'Antonio Vilanova, Barcelona, Editorial Lumen, 1991, pp. 79 (denuncia un cert regust professoral en la poesia carducciana), 203 i 205 (denuncia l'escàs coneixement que es té de Carducci a França), 231. Clarín ja esmentava Carducci, tot elaborant un llistat d'autors de bona poesia política, en l'article «El Papa». *Poema de Victor Hugo*, «El Solfeo» (Madrid), 02/06/1878, més endavant reeditat dins Leopoldo Alas, *Preludios de «Clarín»*, edició a cura de Jean-François Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972, p. 159. Altres referències molt puntuals al poeta italià es localitzen en la columna *Palique* de «Madrid Cómico»: 21/06/1890, p. 3, i 19/07/1890, p. 6.
- Francesc Rierola, *Dietari*, pròleg i edició a cura de Segismon Serrallonga, Vic, Eumo Editorial i La Tralla Edicions, 1983, p. 51. Frase puntual contra l'himne satànic, anotada el 10/03/1894.
- Literatura*, «El Àncora» (Palma de Mallorca), 08/05/1897, p. 3. Anticarduccianisme catòlic en polèmica amb «La Última Hora» (Palma de Mallorca).
- Ramón del Valle Inclán, *Modernismo*, «La Ilustración Española y Americana» (Madrid), 22/02/1902, després reeditat en múltiples ocasions (féu de pròleg a Id., *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*, edicions del 1908 i del 1914) i ara consultable dins Id., *Artículos completos y otras páginas olvidadas*, edició a cura de Javier Serrano Alonso, Madrid, Istmo, 1987, p. 207. Al·lusió puntual al «silenzio verde» d'*Il bove*.
- Rafael Delgado, *Lecciones de literatura*, vol. I, Jalapa-Enríquez, Imp. del Gobierno del Estado de Veracruz, 1904, p. 115. Valoració negativa del darrer vers d'*Il bove*, confutada per Alfonso Méndez Plancarte, 1954.
- José León Pagano, *Gaspar Núñez de Arce*, dins Id., *Al través de la España literaria*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1904, vol. II, pp. 14-16. Bàsicament reproduceix el paràgraf sobre Carducci del *Discurso sobre la poesía contemporánea* pronunciat per Núñez de Arce l'any 1887, amb l'afegit d'alguna frase reveladora de l'ambivalència amb què aquest poeta es debatia entre l'admiració per Carducci i les angoixes de signe religiós. Vegeu també, al vol. I, pp. 121 (*Jacinto Verdaguer*) i 195 (*Angel Guimerà*).
- Azorín, *La obra del diablo: Homenaje a Echegaray*, «España» (Madrid), 07/02/1905, després dins Id., *La farándula*, 1945, i posteriorment dins Id., *Obras completas*, a cura d'Ángel Cruz Rueda, vol. VII, Madrid, Aguilar, 1962<sup>2</sup> [1959], pp. 1093-1094. Sobre els prejudicis contra *A Satana* del jurat que l'any 1904 desestimà Carducci i atorgà el Premi Nobel a Echegaray. Vegeu també, per part del mateix autor, una breu al·lusió als dos primers versos de *Ruit hora* a *La soledad verde*, cap. XLIX del llibre *Madrid*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1941, posteriorment reeditat a Buenos Aires, Editorial Losada, 1952, p. 143 (el títol del capítol tradueix el sintagma «verde solitudine» del primer vers).
- Geroni Zanné, «Le Laudi», «Joventut», 13/07/1905, p. 446. Cita el darrer vers de *Nella piazza di San Petronio*. Altres esments de Carducci en articles de Zanné per a la mateixa revista: *Un poeta piemontès*, 27/07/1905, pp. 479-480, i *José María de Heredia*, 12/10/1905, pp. 651-653. Vegeu també *Sobre el llatinisme*, «El Poble Català», 16/07/1906.
- Ángel Guerra, *Los líricos italianos actuales*, «La Lectura» (Madrid), 1905, tercer quadrimestre, pp. 520-522. Transcriu en italià els versos 1-8 del cinquè sonet de *Ça ira*, 93-96 i 153-168 d'*A Satana* i 1-4 de *Preludio*. Vegeu, del mateix autor i a la mateixa revista, la ressenya del llibre *Otoñales*, d'Arturo Reyes, 1904, tercer quadrimestre, p. 184.
- Pedro Henríquez Ureña, *Rubén Darío*, 1905, consultable dins Id., *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 298, o dins Id., *Ensayos*, edició a cura de José Luis Abellán i Ana María Barrenechea, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000<sup>2</sup> [1998], pp. 209-221. Referència puntual molt citada pels metricistes posteriors. Vegeu també, del mateix autor, *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires,

- Departamento Editorial, 1961, pp. 241, 274 (cita el vers 77 de *Miramar*), 277 (cita el vers 119 de *La chiesa di Polenta*), 287.
- Carlos Vaz Ferreira, *Sobre la percepción métrica*, dins Id., *Ideas y Observaciones*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1905, posteriorment reeditat com a volum VI de les *Obras de Carlos Vaz Ferreira*, Montevideo, Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963, pp. 77-82. Classificació i valoració de la mètrica de les *Odi barbàres*. Cita els versos següents: *Mors*, 1-10; *Ruit hora*, 1-4; *La torre di Nerone*, 1-4; *Preludio*, 5-8; *Alla stazione*, 1-8; *In una chiesa gotica*, 1-4; *Su l'Adda*, 1-4; *Alla Vittoria*, 1-8; *Ideale*, 1-8. Vegeu també, a p. 63, una referència al treball recopilatori *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*.
- «La Señal de la Victoria» (València), article reproduït el 13/01/1906 per «El Poble Català», que l'atribueix al «cèlebre Pare Corbató». Anticarduccianisme catòlic.
- Miguel de Unamuno, *Conferencia en el Círculo Mercantil de Málaga, el 22 de agosto de 1906*, dins Id., *Obras completas*, vol. VII, pp. 702-703. Anècdota carducciana manllevada d'un article d'Annie Vivanti. Torna a ser narrada, amb lleugeres variacions, en el mateix volum d'*Obras completas*, a pp. 266-267 i 268-269 (*Prólogo a la versión española de «Los italianos de hoy», de R. Bagot, 1913*) i 739-740 (*Solidaridad española. Conferencia dada en el teatro Novedades, de Barcelona, el 15 de octubre de 1906*; aquí és citat fragmentàriament el darrer díptic de *Saluto italico*).
- E. Diego Ruiz, *Nubiana*, «La Publicidad», 23/09/1906, p. 1. Cita en italià el primer vers d'*In riva al mare* i els dos darrers d'*In morte di Giovanni Cairolì*. Parafraza fórmules del Carducci crític, el vers 69 de *Piemonte*, el 34 de *Le nozze del mare* i el 144 de *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*. Referències a Carducci en altres articles de Ruiz per al mateix diari: *Intelectuales y pueblo*, 25/09/1906 (cita el darrer vers d'*In morte di Giovanni Cairolì*); *Después de Pío X (Datos para un examen de la última crisis del catolicismo)*, 17/03/1907 (cita el vers 144 de *Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*); *¿Qué hacer de la religión?*, 16/05/1907 (cita el mateix vers, donant a «Minammo» funció imperativa); *Mi 20 de Mayo (Confidencias de un visionario a otro visionario)*, 20/05/1907; *La psicología de Carlos Alberto explicada a un político italiano* (cita els versos 65-69 de *Piemonte*); *Los heraldos del futuro Congreso*, 09/12/1907. En un article en defensa de Ruiz amb motiu d'una polèmica entre el filòsof i Julio Burell, es va fer ressò dels versos d'*In morte di Giovanni Cairolì* Romà Jori, *El separatismo de Julio Burell*, «La Publicidad», 30/10/1907, p. 1, després reproduït al setmanari «La Catalunya», 02/11/1907, pp. 5-6.
- Mossèn Francisco Viver i Puig, *L'Esperit catalanesc*, «Lo Geronés», 08/12/1906, p. 2. Frase puntual contra el Carducci satànic.
- Geroni Zanné, *Del llenguatge poètic*, pròleg a Id., *Imatges i melodies. Poesies*, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1906, pp. 7-8. Al recull, a p. 18, s'hi reedita la traducció del vuitè sonet de *Ça ira* (Zanné, 1905), del qual es perceben rastres intertextuals en algunes composicions: *Una verge* (p. 38) i *Marxa guerrera* (p. 49). Presentarien altres possibles ressonàncies carduccianes *Auba mig-aval* (p. 28), la cloenda de *Tarraco* (p. 55) i alguns títols (*Preludi*, p. 9; *Anacreòntica romàntica*, p. 98; *Comiat*, p. 105), tanmateix poc significatives en comparació amb els reculls posteriors del mateix autor (Zanné, 1908 i 1909).
- Linatti, *Noticias vaticanas*, «El Correo Catalán», 04/03/1907, p. 2. Anticarduccianisme catòlic.
- E[duard] Marquina, *Els signes de la Vida Nova (De l'Italia per Catalunya). Romanticisme o classicisme?*, I, II i III, «El Poble Català», 31/05, 07/06 i 11/06 del 1907. Tradueix al català, parafraseja o comenta fragments dels assaigs carduccians *Critica e arte* i *Dello svolgimento della letteratura nazionale*. Respongué a la sèrie d'articles de Marquina, des d'«El Poble Català» mateix, Manuel de Montoliu, *Els nostres clàssics*, III, 10/06/1907.
- J[uan] B[las] U[bide], *Mosaico*, «Cultura Española» (Madrid), maig 1907, p. 499. Necrologia; breu balanç i valoració crítica de l'obra carducciana.
- Caracteres de la literatura italiana contemporánea*, «La Lectura» (Madrid), 1907, segon quadrimestre, pp. 402-404. Resum-paràfrasi d'un assaig de Croce.

- Carles Rahola, articles publicats a la revista gironina «Lletres», 1907, consultables dins Maria Dolors Fulcarà i Torroella, *Girona i el Modernisme*, Colecció de Monografías del Instituto de Estudios Gerundenses, núm. 5, 1976, pp. 77, 196, 199. Referències puntuals vinculables al carduccianisme de Diego Ruiz i Gabriel Alomar. En la mateixa línia se situa un esment de Carducci que féu Prudenci Bertrana en una conferència publicada per «Ciudadanía» (Girona) l'any 1911 i recollida al volum citat, p. 180.
- Miguel de Unamuno, *Literatura y literatos*, «La Nación» (Buenos Aires), 06/01/1908, després dins Id., *Obras completas*, vol. IV, pp. 937-939. Elogi del poeta civil, desdenyós amb les modes verlainiana i parnassiana. Cita i tradueix el primer vers de *Preludio*. Altres fragments unamunians sobre el concepte de «poeta civil»: VI, 720 (*Las campañas catalanistas. Por la cultura*, 1907; cita el darrer vers de *Saluto italico* en el marc d'una apologia de la unitat nacional espanyola); VII, 283 (*Prólogo a «Constanza», de Eugenio de Castro*, 1913); VIII, 1067 (*En memoria de Guerra Junqueiro*, 1923). Altres elogis de l'elitisme i l'antipopularisme carduccians: IV, 436-438 (*Los escritores y el pueblo*, 1908); IV, 696 (*Público y prensa*, 1908). Altres referències a Carducci de temàtica diversa: I, 370 («*Las sombras», de Teixeira de Pascoaes*, 1908); II, 434 (*Epilogo a la segona edició d'Amor y pedagogía*, 1934); IV, 431-432 (*Ibsen y Kierkegaard*, 1907; recerca d'afinitats entre les figures d'Ibsen i Carducci); IV, 782 (*José Asunción Silva*, 1908); V, 234 (*La cultura española en 1906*, 1906; paràfrasi del darrer vers d'*In morte di Giovanni Cairolí*); V, 920 (*Más de onomástica*, 1923; comentari sobre el nom de pila de Carducci); VI, 521 (*El castellano, idioma universal*, 1911); VI, 743 (*La cuestión del latín*, 1907); VIII, 531 (*De la correspondencia de Rubén Darío*, 1916; observació sobre l'èxit d'*A Satana*); IX, 677 (*La señora ministra*, 1906). Específicament sobre el concepte de «rima generatrice»: III, 1071 (*Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana. A propósito de un libro peruano*, 1905); IV, 554 (*Conversación primera de Soliloquios y conversaciones*, 1910); VIII, 143 (*Un libro de poesías de Santos Chocano*, 1901); VIII, 707 (*Andología*, 1934); XIV, 501 (nota al poema XXV de *De Fuerteventura a París*, 1925); XV, 132 (poema 168 de *Poemas y canciones de Hendaya*, 1928). Pel que fa a les referències a Carducci que contenen els epistolaris unamunians, remetem a González Martín, 1978.
- José Sánchez Rojas, *Fiesta académica*, «Nuevo Mundo» (Madrid), 30/01/1908. Plany per l'absència a Espanya del sentiment patriòtic italià i més concretament carduccià. Vegeu també, entre les altres col·laboracions de l'autor a la mateixa revista, *Bodas de príncipes*, 10/01/1930: enyorança de Carducci en temps de dannunzianisme feixista (cita de memòria, amb imprecisions, els versos 31-32 d'*Alla Regina d'Italia*).
- Manuel de Montoliu, *La nova pléiade* (ressenya d'*El temple obert* de Pere Prat Gaballí), «El Poble Català», 13/04/1908. Reivindicació del fort i enèrgic Carducci contra el frívol i malaltís D'Annunzio.
- Gabriel Alomar, *De poetització*, conferència publicada per «El Poble Català», 16-20/10/1908, després dins Id., *El futurisme i altres assaigs*, edició a cura d'Antoni-Lluc Ferrer, Barcelona, Edicions 62, 1970, p. 100. Breu reflexió sobre l'onzè vers del sonet *Il bove*. Una altra referència al mateix poema es llegeix en l'article *Escrit durant la darrera «corrida de toros», «El Poble Català», 29/05/1908*. Altres esments de Carducci en articles d'Alomar a «El Poble Català», normalment sobre el tema del «poeta civil», es registren els dies 24/01/1907, 06/04/1908, 01/11/1908, 13/04/1909 i 17/06/1909. Pel que fa a les oposicions a catedràtic d'institut que l'escriptor mallorquí va perdre a Madrid, a la prova final de les quals li va tocar de parlar de la influència de Carducci i D'Annunzio en la literatura moderna, vegeu C., *El cas de l'Alomar*, 17/04/1909. Una referència a Carducci localitzem dins l'assaig *El futurisme*, 1904, consultable a *El futurisme i altres assaigs*, p. 27, i dues entre les col·laboracions alomarianes a «Almanac de les Lletres» (Sóller), en els articles *Joan Alcover*, 1927, p. 49, i *Contemplació des de Fiesole*, 1924, p. 78 (breu evocació de les estrofes finals de *La chiesa di Polenta* en què és citada una frase de la nota de Carducci a aquest poema). Remarquem que el fragment de *De poetització* va ser evocat per Carles

Soldevila en les breus pàgines que dedicà a Alomar dins *Del llum de gas al llum elèctric. Memòries d'infància i joventut*, pròleg de Núria Santamaria, Barcelona, Editorial Empúries, 2002, p. 129.

- Enrique Díez-Canedo, *Giuseppe Chiarini, 1833-1908*, «La Lectura» (Madrid), 1908, tercer quadrimestre, pp. 57-58. La secció *Poesía* de la revista, normalment formada per ressenyes, conté sovint, quan la signa Díez-Canedo, referències puntuals a Carducci, sobretot durant aquest any 1908: primer quadrimestre, p. 438 (sobre les traduccions carduccianes del *Romancero*); segon quadrimestre, p. 64 (ressenya d'*El temple obert*, de Pere Prat Gaballí); tercer quadrimestre, pp. 56 (ressenya de les *Poesías líricas de Schiller* curades per Joan Lluís Estelrich) i 438 (a propòsit de Manuel de Cabanyes). Vegeu també 1910, segon quadrimestre, pp. 44-45 (sobre Marquina i Carducci). Pel que fa a articles de l'autor publicats en altres mitjans: *El oro extranjero y la literatura francesa*, «España» (Madrid), 17/01/1918; *De las memorias de Croce*, «España» (Madrid), 25/12/1920 (sobre Carducci vist per Croce); *La vida de Enrique Menéndez Pelayo*, «La Nación» (Buenos Aires), 22/07/1923 (breu comparació de les figures de Carducci i Marcelino Menéndez Pelayo); *Eduardo Marquina, el poeta en voz alta*, «La Nación» (Buenos Aires), 09/11/1924; *José Moreno Villa*, «La Nación» (Buenos Aires), 12/12/1926 (cita el primer vers de *Preludio*); *La obra poética de Ramón de Bastera*, «El Sol» (Madrid), 30/08/1928; *Miguel de Unamuno y la poesía*, «La Gaceta Literaria» (Madrid), 15/03/1930; *Salvador Rueda*, II, «La Nación» (Buenos Aires), 09/04/1933. Molts d'aquests treballs són consultables en volums recopilatoris: *Conversaciones literarias (1915-1920)*, Madrid, Editorial-América, s.d. [1921?], p. 80; *Conversaciones literarias. Segunda serie: 1920-1924*, Mèxic D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1964, pp. 40 i 185; *Estudios de poesía española contemporánea*, Mèxic D.F., Editorial Joaquín Mortiz, 1965, pp. 35, 69, 90, 151, 160; *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004, pp. 186, 216, 237. Díez-Canedo va ser, al llarg de la primera meitat del segle XX, un dels crítics que més van tenir present Carducci.
- Federico de Onís, ressenya de *La leyenda de Don Juan. Orígenes poéticos de «El burlador de Sevilla» y «Convidado de piedra»*, por Victor Said Armesto, «La Lectura» (Madrid), 1909, primer quadrimestre, p. 469. Evocació d'una anècdota biogràfica carducciana.
- Alfons Maseras, *Giacomo Leopardi*, «El Poble Català», 21/06/1909; després incorporat, amb variants, a Id., *Interpretacions i motius*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, volum XLVI, 1919, pp. 148-151. Sobre l'ateisme de Carducci. Al·lusions a *A Satana* i als versos 51-52 de *Versaglia*. Vegeu també, a «El Poble Català» mateix, *Conferències literàries*, 07/06/1909, que resumeix una conferència de Maseras, i el seu article *A tall d'epíleg*, 23/04/1910.
- Diego Ruiz, *La mecánica de las revoluciones*, «Vida Socialista» (Madrid), 03/04/1910, pp. 2-3. Al·lusió velada al sonet vuitè de *Ça ira*.
- Eduardo Marquina, *París-Milán (Apuntes)*, 1910, dins Id., *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1951, pp. 879-881. Tradueix i comenta un fragment de l'assaig *Del rinnovamento letterario in Italia* (cap. II) relatiu a Goldoni. Una retractació de l'autor respecte al seu passat carduccià es llegeix al mateix volum de les *Obras completas*, pp. 892-893, en la conferència *La poesía cristiana en el texto de Santa María*, pronunciada a Igualada el 24/08/1944.
- Carmen de Burgos, *Giacomo Leopardi. Su vida y sus obras*, 2 voll., València, F. Sempere y Cia., s.d. [1911?]. Observacions sobre els estudis leopardians de Carducci.
- Constancio Bernaldo de Quirós, *Bética (Notas de un viaje de estudios por la Baja Andalucía)*, «La Lectura» (Madrid), 1912, primer quadrimestre, pp. 236-237. Breu referència a *Il bove*. Vegeu també, per part del mateix autor i a la mateixa revista, una breu al·lusió al vers 40 de *La guerra* en l'article *La guerra de la Independencia en un rincón de las sierras centrales*, 1920, primer quadrimestre, p. 338.
- Carles Riba, ressenya del *Primer llibre de poemes* de Josep M. de Sagarra, «La Veu de Catalunya», 21/01/1915, després dins Id., *Obres Completes. II. Crítica, 1*, edició a cura d'Enric Sullà,

- Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 155-157. Breu comparació entre *Il bove*, *La vaca cega* i *Mater lacrimarum* de Sagarra. Altres referències a Carducci en el Riba crític: *Obres Completes. II. Crítica, 1*, pp. 174-175; *Obres completes. III. Crítica, 2*, edició a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1986, pp. 136, 141 (cita els versos 7-8 de *Preludio*), 143, 144, 230-231; *Obres completes. IV. Crítica, 3*, edició a cura d'Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona, Edicions 62, 1988, pp. 68, 126, 181, 258. Són, en general, reflexions contràries a la modalitat carducciana de classicisme o relatives a la mètrica bàrbara, o bé breus cites o paràfrasis del Carducci crític. Segons Lluís Valeri, Riba de jove havia traduït Carducci: Lluís Valeri, *In memoriam. Carles Riba y yo*, «Destino», 25/07/1959, pp. 39-40, article reproduït per Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, vol. I, pp. 161-162.
- Jacinto Grau, *El mes teatral*, «Por Esos Mundos» (Madrid), maig 1915, p. 471. Breu referència a *Il bove*.
- J[osep] Farran i Mayoral, ressenya de *L'Ofrena* de Josep Maria López-Picó, «La Revista», gener 1916, pp. 12-13; després dins Id., *Labor dispersa (Articles – Pròlegs – Discursos)*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1928, p. 64. Anticarduccianisme noucentista: contra el model de «poeta civil» que havia propugnat Diego Ruiz. Vegeu altres referències a Carducci en els següents articles del mateix autor: *Teatre i classicisme*, «La Revista», octubre 1916, pp. 13-14 (contra el «retoricisme» carduccià); *Record a Didac Ruiz*, «La Revista», 1919, p. 113; *Criticar i fer*, dins *Política espiritual («El món de la Cultura», 1930-1932)*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1935, p. 323.
- Miquel Gayà Sitjar (ed.), *Epistolari de Miquel Ferrà a Maria Antònia Salvà*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1998, p. 73. Carta del 28/09/1916. Cita els versos 1-2 de *Primavera classica*. Altres esments circumstancials de Carducci per part de Ferrà es llegeixen a *En Costa i Llobera*, «La Revista», 1922, pp. 223-224, i al pròleg de Miquel Costa i Llobera, *Antologia poètica*, Barcelona, Selecta, 1983<sup>2</sup> [1948], pp. 10-11.
- Ramón Pérez de Ayala, *Hermann, encadenado*, Madrid, Renacimiento, 1924 [primera edició 1917, escrit l'any anterior], pp. 19, 35-36, 39. Sobre el Carducci poeta civil. Cita el vers 70 de *Cadore* i, tot fent una apologia de la casa reial italiana, els versos 9, 15-16, 37-40 i 125-128 d'*Alla Croce di Savoia*, poema en què considera —erròniament— que Carducci es retracta de la seva ideologia republicana.
- Jorge M. Rohde, *Estudios literarios*, Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora «Coni», 1920, pp. 16, 44n-45n, 49n (cita el vers final de *Nella piazza di San Petronio*), 72n (cita un dels versos d'August von Platen que fan de lema al llibre I de les *Odi barbare*) i 108 (cita els versos 19-20 de *Roma*). Referències molt puntuals.
- José Francés, *El perfil de los días*, «Nuevo Mundo» (Madrid). De vegades l'autor d'aquesta columna té present Carducci, sobretot el seu aspecte físic: *El poeta*, 26/08/1921; *Vueltas al ángel caído*, 26/12/1924; *Un retratista de Conan Doyle*, 18/07/1930.
- Tomàs Garcés, *Notes sobre poesia*, conferència pronunciada el 04/03/1921 i publicada per «La Revista», 1921, p. 119. Anticarduccianisme noucentista: contra el model de «poeta civil» de Diego Ruiz i contra l'excés de retòrica. Vegeu també, sobre el tema del «poeta civil», *El violí prodigiós (Notes sobre la poesia de Sant Francesc d'Assís)*, «Revista de Catalunya», maig 1927, pp. 505-506, i *Prosa completa*, edició a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, vol. II, 1991, pp. 78, 162 i 199. A l'*Oda a Europa*, qualificada a la dedicatòria d'«assaig de “poesia civil”» i publicada dins el recull *Escrit a terra* del 1985 (ara consultable dins *Poesia completa*, edició a cura d'Àlex Susanna, Barcelona, Columna, 1986, pp. 464-466), s'hi perceben tanmateix possibles reminiscències d'*Il bove* (vv. 37-42) i una cloenda retòricament carducciana (vinculable, per exemple, a *Nell'annuale della fondazione di Roma*).
- Joan de Garganta, *Heine a Catalunya*, I, «La Publicitat», 06/08/1935, p. 4. Sobre la recepció de Heine per part de Carducci. Cita la darrera estrofa d'*A un heiniano d'Italia*.
- Ramón Esquerra, *Iniciación a la literatura*, Barcelona, Editorial Apolo, 1937, vol. III, p. 164.



- Ramon Vinyes, *La ideología y la barbarie de los rebeldes españoles*, París, Association Hispanophile de France, 1937, pp. 9-10. Versió catalana: *La ideologia i la barbàrie dels rebels espanyols*, Barcelona, Clarasó, 1937. Contra el carduccianisme feixista.
- Ramón D. Perés, *Historia de las literaturas antiguas y modernas*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1955 [1941], pp. 672-673. Llarg paràgraf de caràcter divulgatiu. Cita en italià el vers inicial de *Preludio* i tradueix en prosa els versos 195-196 i 199-200 d'*A Satana*. Vegeu també pp. 655n, 658 (tradueix una frase de *La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII*), 671n i 765n. La mateixa editorial reedità el volum amb altres títols (*Historia universal de la literatura*, 1965). El primer esment de Carducci en articles de Perés es remunta a un dels textos aplegats en *A dos vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Tip. y Librería «L'Avenç» de Massó y Casas, 1892, p. 47.
- Enrique Díez-Canedo, *Lugones y la libertad del verso*, dins Id., *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1983<sup>2</sup> [1944], pp. 278-280. Important valoració de la poesia bàrbara. Vegeu també, en altres articles aplegats al mateix volum, pp. 121, 238 i 247, sobre *Miramar*, *Il bove* i les poètiques posteriors al romanticisme, respectivament.
- J[osep] Pin y Soler, *Comentarios sobre llibres y autores (Obra póstuma)*, edició a cura d'Armand Pin de Latour, Agrupació de Bibliòfils de Tarragona, 1947, p. 50. Breu judici ambivalent sobre Carducci.
- Miguel Villalonga, *Autobiografía*, Madrid, Editorial Trieste, 1983<sup>2</sup>, p. 68. Primera edició: Barcelona, José Janés, 1947. Ironia contra el Carducci satànic.
- Miquel Dolç, pròleg d'Arxiduc Lluís Salvador, *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, 1951, després dins Miquel Dolç, *Intent d'avaluació*, Manacor, Col·lecció Tià de Sa Real, 1983, pp. 120-121. Sobre *Miramar*, oda de la qual cita l'estrofa inicial. Possible intersecció amb el vuitè sonet de *Ça ira*.
- Miquel Batllori, *Joan Alcover (1854-1926)*, transmissió de Radio Vaticana del 27/01/1952, traduïda al català per Antoni-Ll. Moll dins Miquel Batllori, *Obra completa*, vol. XVII, pp. 485-486.
- Juan Ramón Jiménez, *El Modernismo. Apuntes de un curso (1953)*, edició de Jorge Urrutia, Madrid, Visor, 1999, pp. 47, 53 i 164. Sobre el «silenzio verde» d'*Il bove*. Una altra referència juanramoniana a Carducci es llegeix a Juan Guerrero Ruiz, *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula, 1960, p. 69; posteriorment reeditat a València, *Pre-textos*, 1998, vol. I, p. 104, a cura de Manuel Ruiz-Funes Fernández, que escriu una breu nota biogràfica i crítica sobre el poeta italià (p. 380).
- R[amón] Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968<sup>2</sup> [1953], vol. I, pp. 26-27 (*Reacción antirromántica contra el «pueblo autor»*. Hebbel, Carducci, Pereda) i vol. II, pp. 265-266 (*El Romancero en Italia*) i 341-342 (*Estado latente del romance en América*). Vegeu també vol. II, p. 327. Tradueix un fragment de prosa crítica carducciana i els versos 5-6 d'*Alla Rima*. Reprodueix en italià *Alla Rima*, 31-36; *La lavandaia di San Giovanni*, 1-4 i 9-10; *Miramar*, 39-40 (també un fragment de la nota de Carducci a aquest darrer poema).
- Josep Pla, *Cartes d'Itàlia*, 1954, dins Id., *Obra completa*, Barcelona, Edicions Destino, vol. XIII (*Les escales de Llevant*), 1969, p. 220. Anticarduccianisme noucentista: valoració negativa de la retòrica satànica i «altisonant». Altres referències a Carducci dins l'*Obra completa*: I, 385 (cita i comentari de *Per il passaggio della salma di Giuseppe Mazzini*); III, 500 (a propòsit d'Unamuno); XX, 163 (inclusió d'*Alle fonti del Clitumno* en un breu llistat de poemes sobre fonts); XXXII, 284 (evocació dels poetes més admirats pels redactors de la revista «Joventut») i 551 (a propòsit del títol *Proses bàrbares* del recull de contes de Prudenci Bertrana); XXXIII, 448 (a propòsit d'Unamuno); XXXVII, 165 (evocació de la tertúlia de la llibreria Zanichelli), 249, 250 i 312 (sobre la manera de vestir de Carducci i Pirandello).

- Rinaldo Frolidi, carta a Carles Riba, 14/04/1957, i resposta, 01/05/1957, dins Carles-Jordi Guardiola (ed.), *Cartes de Carles Riba*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1993, vol. III, pp. 357n i 354. Sobre mètrica bàrbara.
- Pedro Romero Mendoza, *Siete ensayos sobre el Romanticismo español*, Cáceres, Diputación Provincial, Servicios Culturales, 1960, vol. I, assaig V, cap. IV, pp. 456-457, i vol. II, assaig VI, cap. II, pp. 96-97. Sobre *A Satana*.
- Brillante celebración de la Fiesta de la Poesía*, «Tarrasa Información», 26/03/1963, pp. 1 i 7. Resum d'una conferència sobre «la primavera y la poesía» pronunciada per mossèn Joan Baptista Bertran, el qual, durant l'acte, atribuï a Carducci els versos «O primavera gioventù dell'anno, / gioventù primavera della vita» (Carducci havia dit, al *Congedo* de *Levia gravia*, v. 99: «O primavera de la vita, addio!»).
- Adolfo Muñoz Alonso, *El cuarto ángel del Apocalipsis*, «Los Sitios» (Girona), 13/07/1965. Una frase sobre *Sogno d'estate*. Vegeu també, al mateix diari, la secció d'*Efemérides* els dies 27/07/1984 i 27/07/1985.
- Guillem Colom, *Entre el caliu i la cendra. Memòries (1890-1970)*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1972, pp. 294 i 347-348.
- Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Editorial Ariel, 1982<sup>2</sup> [1973], pp. 15, 22, 29, 189 i 198. Hipòtesi sobre possibles influències puntuals de la mètrica espanyola en Carducci.
- Jorge Luis Borges, *La poesía*, dins Id., *Siete noches*, 1980, ara consultable dins Id., *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Emecé Editores, 1996, p. 256. Breu paràgraf sobre «el silencio verde de los campos».
- Joan Perucho, *La vendimia*, dins Id., *Dietario apócrifo de Octavio de Romeu*, Barcelona, Ediciones Destino, 1985, pp. 38-39. Breu al·lusió als poemes de Carducci sobre el tema del vi.
- Narcís Comadira, *Giosue Carducci*, dins Id., *Poesia italiana contemporània. Antologia*, Barcelona, Edicions 62, 1990, p. 11. Nota biogràfica i crítica.
- Guillermo Valencia, màxima recollida per Pedro Ignacio Vargas Rojas, *Diccionario de máximas*, vol. II, 1993, i per Luis H. Aristizábal, *Diccionario Aristizábal de citas o frases colombianas*, 2004, lletra V, «[www.lablaa.org/blaavirtual/modosycostumbres/diccio/diccio24.htm](http://www.lablaa.org/blaavirtual/modosycostumbres/diccio/diccio24.htm)».
- Montserrat Jufresa, *Virtut i bellesa*, dins Àngels Carabí i Marta Segarra (edd.), *Belleza escrita en femenino*, Universitat de Barcelona, Centre Dona i Literatura, 1998, p. 26. Breu al·lusió a *La leggenda di Teodorico*.
- Isabel Paráiso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 141, 169-171, 216, 237-240, 259, 308 i 325. Descripció enumerativa de l'àmplia varietat estròfica carducciana.
- Carlos A. Rosso, *¿El sueño de Carducci?*, «La Opinión» (Rafaela), 03/06/2006. Breu biografia de Carducci al començament de l'article, que en realitat no se centra en l'escriptor, sinó en la història de la Societat Dante Alighieri i de la seva seu a la ciutat argentina de Rafaela.

#### 8.1.4. Traduccions al castellà

- Emilia Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (siglo XIII)*, segona part, Madrid, Librería de D. Miguel Olamendi, 1882, després dins Id., *Obras completas*, vol. XXVIII, Madrid, Imprenta de «Alrededor del Mundo», s.d. [1903?], pp. 279 i 287. Tradueix en prosa l'estrofa inicial d'*Alla Rima*: a p. 287 és col·locada dins el text; a p. 279 serveix de lema del capítol (cap. IX, *San Francisco y la poesía*).
- Cayetano de Alvear, *Panteísmo*, «La Ilustración Nacional» (Madrid), 10/03/1887.
- Juan Alcover, *Fantasia*, «Museo Balear» (Palma de Mallorca), 15-31/12/1888, pp. 711-712; després dins Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos*, 1889, pp. 605-606; després dins Juan Alcover, *Nuevas poesías*, Palma de Mallorca, Imprenta de Amengual y

Muntaner, 1892; després dins l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920, pp. 18-19; després dins Joan Alcover, *Obres completes*, pp. 544-545. Variants en les primeres reedicions. A la primera edició sota el títol llegim «(Traducción de Carducci)»; a l'índex: «imitación de Carducci».

Roberto de Narváez, *Clasicismo y romanticismo*, «Colombia Ilustrada» (Bogotà), 02/04/1889.

Juan Luis Estelrich (ed.), *Giosuè Carducci*, dins Id., *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, tria, notes i en part traduccions d'Estelrich, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial, 1889, pp. 604-611, 740-743, 787-788 i 841. Nota biobibliogràfica preliminar; notes relatives a determinades traduccions; apèndixs sobre l'origen de les traduccions; un altre apèndix amb les referències de les traduccions de literatura castellana obra de Carducci. Les traduccions de poemes carduccians, el títol de les quals és seguit del primer vers de l'original italià i —excepte en els tres casos en què aquesta informació es dona en nota— del volum i pàgina on l'original es pot consultar (les *Rime nuove* del 1887<sup>1</sup> i les *Odi barbare* del 1878<sup>2</sup>), són les següents: Juan Alcover, *Fantasia* (abans publicada a «Museo Balear», 1988); Juan Alcover, *Fantasia* (única en català); Cayetano de Alvear, *Primavera y amor [Primavera classica]* («Recogida de un almanaque americano, día 2 de Julio de 1888»); Juan Luis Estelrich, *Panteísmo* (després dins J.L. Estelrich, 1891); Bartolomé Sureda, *Viñeta*; Federico Baráibar, *Coloquio con los árboles*; José de Siles, *El buey* («Recogido del periódico de Madrid “La Época”»); Juan Luis Estelrich, *Santa María de los Ángeles*; Manuel del Palacio, *A muchos poetas hueros* (subtítol «Imitación de Carducci»; abans publicada a Manuel del Palacio, 1884) i Francisco de Abárzuza, *En una iglesia gótica* (reflexions traductològiques d'Abárzuza en nota). Un títol «Sonetos» precedeix *Coloquio con los árboles* i abraça des d'aquest text fins a *A muchos poetas hueros* inclòs. Gairebé totes les traduccions d'aquest volum foren després reeditades dins l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920. Entre les ressenyes que se'n van fer, vegeu Miquel dels Sants Oliver, *De la literatura mallorquina en 1889*, «La España Moderna» (Madrid), abril 1890, pp. 75-76.

M[iguel] A[ntonio] Caro, *El buey*, «La España Moderna» (Madrid), abril 1891, p. 223. És qualificada de «Versión», i el nom de l'autor és «José Carducci».

Jaime Martí Miquel, *Roma*, «Heraldo de Madrid», 11/09/1891.

J[uan] L[uis] Estelrich, *Josué Carducci*, dins Id., *Poetas líricos italianos traducidos en verso*, Palma de Mallorca, Impr. Amengual y Muntaner («Biblioteca Literaria»), 1891, pp. 183-186. Traduccions: *Primo vere*, *Panteismo*, *Llanto antiguo*, totes tres reeditades posteriorment dins l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920.

M[iguel] A[ntonio] Caro, *A Virgilio*, «La España Moderna» (Madrid), juliol 1892, p. 100. El nom de l'autor és «Carducci».

Francisco Díaz Plaza, *A orillas del Tirreno*, «Revista Contemporánea» (Madrid), 15/03/1893, p. 511; després dins Id., 1897. Poema traduït: *In riva al mare*.

Adalmiro Montero i J. Lavitrano, *En la plaza de San Petronio*, *Fantasia* i *Ruit hora*, «Revista Contemporánea» (Madrid), 15/03, 15/11 i 30/11 del 1896. Traduccions força lliures, sobretot la primera.

Luis Marco, *A la rima*, «La España Moderna» (Madrid), octubre 1896, pp. 140-142.

Francisco Díaz Plaza, *Curso elemental teórico-práctico de lengua italiana*, Barcelona, Imprenta «Cervantes», 1896<sup>2</sup>, p. 203. Transcripció en italià i traducció dels dos versos inicials d'*In una chiesa gotica* amb la finalitat d'il·lustrar la conjugació de «sorgere» i en general dels verbs en '-orgere'.

Francisco Díaz Plaza, *Giosué Carducci*, dins Id., *La lira itálica. Poesías de autores italianos contemporáneos puestas en rima castellana e ilustradas con retratos y noticias biográficas*, Barcelona, Imprenta de Mariano Galve, 1897, pp. 37-44. Breu notícia biobibliogràfica preliminar, precedida d'un lema: «Come aquila vola». Traduccions: *Fantasia*, *A orillas del Tirreno*, *Miramar*, *Llanto antiguo*.

- Fernangrana [acrònim d'Enrique Fernández Granados], *El buey*, «Revista Moderna» (Mèxic), 15/11/1898, p. 127. Subtítol: «(Traducción)», sense especificar de quin autor. Després inclòs, amb variants remarcables, en Enrique Fernández Granados, *Fronzas de Italia*, Mèxic, 1915, versió posteriorment reproduïda per Alfonso Méndez Plancarte, 1954.
- Enrique Fernández Granados, *Exóticas*, Mèxic, 1898. Volum que no hem tingut ocasió de consultar. Segons Eugenio Mele (*Per la fortuna del Carducci in Ispagna*, 1910) i Maria dell'Isola, 1936, conté traduccions de *Primavera classica*, *Qui regna amore*, *Il bove*, *Passa la nave mia* (no sabem de quin dels tres poemes carduccians que comencen amb aquesta frase), *Ruit hora*, *In una chiesa gotica* i *Miramar*.
- Rosendo Vilanova, *Los dos besos*, «Nova Palma» (Palma de Mallorca), 1898.
- E[nrique] Fernández Granados, *Miramar*, «Revista Contemporánea» (Madrid), 30/03/1900, pp. 630-634; després dins Id., *¡Salve, oh Musa!, A Don Quijote, Miramar*, Mèxic, Imprenta de Ignacio Escalante, 1909<sup>2</sup>, pp. 15-20. Variants remarcables entre ambdues edicions. Dedicatòria: «Al Sr. Lic. Joaquín D. Casasús.» A «Revista Contemporánea» la traducció és precedida de la versió original i acompanyada d'una nota inicial, a peu de pàgina, del traductor. A l'edició en llibre desapareixen tant la versió original com la nota.
- Recuerdo de infancia*, «Revista Moderna» (Mèxic), primera quinzena de febrer del 1901, p. 48. Firmat: «Trad. de la "Rev. Moderna."». Breu prosa biogràfica.
- Miguel de Unamuno, *Sobre la erudición y la crítica*, «La España Moderna» (Madrid), desembre 1905, després dins Id., *Obras completas*, vol. III, pp. 907, 920 i 922. Reprodueix en italià i tradueix un fragment del discurs *Alla Lega per l'istruzione del popolo*. Unamuno també fa referència a aquest discurs en *Sobre la literatura catalana*, del 1906 (*Obras completas*, V, 498-499), i en tradueix altres fragments en *Los escritores y el pueblo*, del 1908 (IV, 436-438), article en què també parafraseja i pseudotradueix l'estrofa inicial de *Preludio* i el vers 24 de *Per le nozze di mia figlia*. Un fragment de *Critica e arte* és traduït en dues ocasions: IV, 595-596 (*Divagaciones de estío*, 1908); V, 746 (*Novedades y nuevos*, 1920). També en dues ocasions un de *Per la poesia e per la libertat*: IV, 610-612 (*El escritor y el hombre*, 1908); XI, 686-687 (*Poesía y política*, 1934; aquí també en resumeix la continuació). I dos fragments diferents del *Discorso terzo de Della varia fortuna di Dante*: IV, 848-849 (*Rousseau, Voltaire y Nietzsche*, 1907), resumit a VII, 745 (*Solidaridad española*, 1906), i XVI, 819 («*La Quimera*» según Emilia Pardo Bazán, 1905).
- Eduardo Marquina, *De las «Odas bárbaras» de Giosué Carducci*, «La Publicidad», 24/02/1907, p. 2. Traduccions: *Preludio*, *En el aniversario de la fundación de Roma*, *Figurinas viejas*.
- Miguel de Unamuno, *Sobre el monte Mario* i *Miramar*, «La Publicidad», 24/02/1907, pp. 1-2, després —amb variants remarcables— dins la secció final *Traducciones d'Id.*, *Poesías*, Bilbao, Imprenta y Encuadernación de José Rojas, i Madrid, Librerías de Fernando Fé y Victoriano Suárez, 1907, pp. 327-329 i 348-351 (nota de traductor a pp. 355-356); i posteriorment dins Id., *Obras completas*, vol. XIII, pp. 477-478 i 494-496 (nota de traductor a pp. 475-476). Vegeu també la reedició de *Poesías* prologada i anotada per Manuel Alvar, 1975. Una lectura de *Sobre el Monte Mario* al taller del pintor Ramon Casas l'any 1908 és evocada per Artur Bladé i Desumvila, *El senyor Moragas («Moraguetes»)*, Barcelona, Pòrtic, 1970, p. 394. En els seus articles i assaigs, Unamuno fa referència en diverses ocasions a la cloenda de l'oda: *Obras completas*, I, 832 (*Frente a Ávila*, 1921); X, 901 (*Continuación de Cómo se hace una novela*, 1927; en tradueix en prosa els versos 41-48); XI, 146 (*Frío en el alma*, 1906; en pseudotradueix en prosa els mateixos versos); XVI, 230 (*Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913, cap. V; els tradueix en vers i parafraseja l'estrofa anterior, 37-40). Pel que fa a *Miramar*, en té presents sobretot les estrofes protagonitzades per Huitzilopotli: III, 1071 (*Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana. A propósito de un libro peruano*, 1905; parafrasi i elogi dels versos 65-68); VI, 906 (*Huitzilipotzli y Chimalpopoca*, 1916; cites velades del vers 66 al desè paràgraf i del vers 64 a la cloenda de l'article); X, 146-147 (*Mi visión primera de Méjico*, 1907; parafrasi dels versos 63-72). Vegeu també, aquí sense cap

- referència al déu de la guerra asteca, I, 236 (*Recuerdos de niñez y de mocedad*, 1908) i VI, 513 (*Pequeñeces lingüísticas*, 1910).
- En la plaza de San Petronio*, «La República de las Letras» (Madrid), 28/04/1907, p. 14. No s'hi fa constar el nom del traductor. Nota final: «(*Delle Odi Barbare*, libro I.)»
- Juan Francisco Ibarra, *De las Odas Bárbaras de Josué Carducci*, «La España Moderna» (Madrid), abril 1907, pp. 66-70. Traduccions: *Preludio*, *En la estación (Mañana de otoño)*, *Mors (En la epidemia diftérica)*. No és cap traducció, en canvi, el poema *Primo vere* publicat pel mateix autor a la mateixa revista al número de maig del 1905, pp. 58-59, vinculable a l'oda homònima carducciana només pel títol i pel tema general.
- Fantasia*, «La República de las Letras» (Madrid), 05/05/1907, p. 14. No s'hi fa constar el nom del traductor. Epígraf: «*Delle Odi Barbare*, libro II».
- Eduardo Marquina, *Retratos de mujeres*, «La Publicidad», 26/05/1907. Tradueix una frase de *Delle rime di Dante*, cap. IV.
- Manuel B. Cossío, *El Greco*, «La Lectura» (Madrid), 1907, tercer quadrimestre, p. 224. Curiosa pseudotraducció dels versos 45-47 de l'oda *Alla Regina d'Italia*.
- Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, 1907, p. 201, i *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, VI, pp. 235-236, consultables a *Menéndez Pelayo digital*. Traducció d'un fragment d'*Ai parentali di Giovanni Boccacci* i d'una frase de *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*.
- C[onstancio] Bernaldo de Quirós, *Animales de trabajo*, «El Socialista» (Madrid), 01/05/1908, p. 2. Són dues traduccions: *El buey* i *El asno*. Subtítol: «(De Carducci: RIMAS NUEVAS, II, 9 y 27).»
- Adolfo Bonilla y San Martín, *Ruit hora i Nevada*, dins Id., *Prometeo y Arlequín, Estér y otros poemas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1908, pp. 135-137. Cadascuna de les traduccions és encapçalada pel primer vers del poema italià. Totes dues foren incloses posteriorment en l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920.
- Teodoro Llorente, *La leyenda de Teodorico*, dins Id., *Leyendas de oro. Poesías de autores modernos vertidas en rima castellana. Segunda serie*, València, Librería De Aguilar, s.d. [1908?], pp. 119-123; posteriorment inclosa en l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920.
- José Sánchez Rojas, «*La vida es sueño*» de Calderón, «La España Moderna» (Madrid), agost 1909, pp. 104-120; reeditat a «La Lectura» (Madrid), 1909, tercer quadrimestre, pp. 91-110; posteriorment dins Sánchez Rojas, 1918. Subtítol: «Después de una representación de la comedia *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca».
- Don Quijote*, «La España Moderna» (Madrid), octubre 1909, pp. 20-37. No s'hi fa constar el nom del traductor: sens dubte, és José Sánchez Rojas, car el text es reedità dins el seu volum *La vida es sueño, Don Quijote y otros ensayos*, 1918.
- Jaime Martí Miquel, *Llanto antiguo*, dins Eugenio Mele, *Per la fortuna del Carducci in Ispagna*, 1910, p. 437, després a «La Lectura» (Madrid), 1911, primer quadrimestre, p. 408. Segons Joan Estelrich, 1921, aquesta traducció arribà tard per a l'*Antología* del 1891 (deu voler dir del 1889) de Joan Lluís Estelrich.
- Fernando Maristany, *Giosuè Carducci 1836-1907*, dins Id., *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas traducidas directamente, en verso, de sus idiomas respectivos*, Barcelona, A. López librero, 1914, pp. 35-40. Traduccions: *Viñeta*, *Madrugada*, *Virgilio*. *Virgilio* fou inclosa després, amb variants, en Fernando Maristany, 1920; totes tres traduccions en l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920.
- H[ermenegildo] Giner de los Ríos, *Poesías de Giosuè Carducci MDCCCL-MCM*, I (*Nuevas Rimas y Odas Bárbaras*), Barcelona, F. Granada y C<sup>a</sup> Editores, 1915, 214 pp. Tradueix els tres primers «llibres» dels nou totals de *Rime nuove*, l'himne *A Satana* i, de les *Odi barbare*, el *Preludio*, tots vint-i-cinc poemes del llibre primer i *Una sera di San Pietro* del llibre segon, col·locat entre dues odes del llibre primer. Llarg pròleg del traductor (pp. XI-XXIII); notes exegètiques d'autor i de traductor, però només són anotats deu dels seixanta poemes de

*Rime nuove* i divuit de les vint-i-set *Odi barbabe*, amb un nombre de notes per poema que oscil·la entre una i sis. Cap nota per a l'himne *A Satana*. Índex del llibre i numeració dels poemes confusos. Qualitat baixa de les traduccions. Volum elaborat en conjunt amb negligència. A Buenos Aires, l'Editorial Claridad, l'any 1924, en reproduí les *Nuevas Rimas*, amb aquest mateix títol, en una edició que inclou, a més dels seixanta poemes de *Rime nuove*, l'himne satànic, i que s'obre amb una *Nota biográfica* (pp. 3-4) signada G.R., inicials que no corresponen al traductor.

Enrique Fernández Granados i Francisco C. Canale, *Poesía y prosa selectas de Josué Carducci*, Mèxic, Imprenta Murguía, 1917, 79 pp. Volum que no hem tingut ocasió de consultar.

B. Contreras [pseudònim de Domingo Risso], *Odas bárbaras de Giosuè Carducci*, Buenos Aires, Ediciones mínimas, 1918, 30 pp. Pàgina introductòria no signada (no és del traductor), de caire biogràfic i crític. «Nota del traductor» en què agraeix la col·laboració de Roberto F. Giusti. Traduccions: *Preludio*, *En la estación en una mañana de otoño*, *Ante las termas de Caracalla*, *La madre*, *En las fuentes del Clitumno*, *A José Garibaldi*, *En una iglesia gótica*, *Cérilo*, *Sobre el monte Mario*, *Escollo de Quarto*, *Ante el castillo viejo de Verona*.

José Sánchez Rojas, *La vida es sueño, Don Quijote y otros ensayos*, Madrid, Editorial América, 1918, 235 pp. Traduccions: *La vida es sueño*, *Don Quijote*, *Por la poesía y por la libertad*, *Ariosto y Voltaire*, *Croce y su tiempo (Crítica y arte)*, *Novísima polémica*. Pròleg (pp. 5-6) i notes (un total de nou) del traductor, el qual es queixa, en una de les notes, de la lleugeresa amb què els crítics espanyols transformen el nom de fonts de Carducci en «José».

Francisco Javier Estrada [pseudònim de José Ingenieros], *Himno a Satán*, «Nosotros» (Buenos Aires), agost 1919. Referència puntual al mateix poema en l'assaig d'Ingenieros *Las fuerzas morales* (1925), X, II.

Juan Antonio Pérez Bonalde, traducció d'Enrique Heine, *El cancionero*, Madrid, Editorial América, s.d. [1920?]. Inclou: *Un comentario sobre Heine, por Josué Carducci*.

Fernando Maristany, *Giosuè Carducci (1836-1907)*, dins Id., *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana*, València, Editorial Cervantes, 1920, volum íntegrament incorporat a Id., *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, Barcelona, Editorial Cervantes, 1920, pp. 139-144. Traduccions: *A José Garibaldi*, *En la estación*, *Virgilio*, *El buey*, *En el monte Mario*. Totes foren incloses després, amb poques variants (potser de corrector), en l'antologia *Carducci* de la mateixa Editorial Cervantes, ca. 1920. Vegeu, al *Florilegio*, a més del paràgraf i els diversos esments a Carducci que conté el «Prólogo» de Carlos Boselli a les «Poesías italianas» (pp. 58, 61-62, 69-70, 78), un paràgraf sobre traduccions d'*Il bove* (la francesa de Lugol i la castellana de Maristany) dins el «Prefacio» d'Adolfo Bonilla y San Martín al conjunt del llibre (pp. 14-15). A propòsit de Julien Lugol afegim, a tall de curiositat, que a la Biblioteca de Catalunya s'hi conserva un exemplar de la seva traducció *Troisièmes Odes Barbares* (París, Alphonse Lemerre Éditeur, 1891) amb dedicatòria autògrafa a Narcís Oller.

*Carducci*, Barcelona, Editorial Cervantes (Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas, XI), s.d. [ca. 1920], 60 pp. Pròleg i nota d'agraïment als traductors firmats per Editorial Cervantes (pp. 5-10). Traduccions, per aquest ordre: Juan Luis Estelrich, *A la rima*, *Al soneto*, *El soneto*; Fernando Maristany, *Viñeta*; Federico Baráibar, *Coloquio con los árboles*; Juan Alcover, *Fantasia*; Fernando Maristany, *Madrugada*; Carmela Eulate Sanjurjo, *En el valle del Arno*; Teodoro Llorente, *La leyenda de Teodorico*; Fernando Maristany, *Virgilio*, *El buey*; Juan Luis Estelrich, *Santa María de los Ángeles*, *Justicia de poeta*, *A un asno*, *Llanto antiguo*, *Panteísmo*, *Preludio*; Francisco de Abárzuza, *En una iglesia gótica*; Juan Luis Estelrich, *Ante las termas de Caracalla*; Fernando Maristany, *A José Garibaldi*; Enrique Díez-Canedo, *A la Reina de Italia*; Adolfo Bonilla y San Martín, «*Ruit hora*»; Fernando Maristany, *En la estación*; Juan Luis Estelrich, *Ideal*; Fernando Maristany, *En el monte Mario*; Juan Luis Estelrich, *A la mesa del amigo*, «*Primovere*», «*Vere novo*», *Egle*; Adolfo Bonilla y San Martín, *Nevada*; Cayetano Alvear, *Primavera y amor*; Juan Luis Estelrich, *Despedida*. Eren inèdites —que ens consti— una part de les

traduccions estelrichianes i la de Carmela Eulate Sanjurjo; procedien, en canvi, de publicacions anteriors una part de les d'Estelrich (1889 i 1891) i totes les de Maristany (1914 i 1920), Llorente (1908?) i Bonilla y San Martín (1908); probablement també, encara que no sabem determinar-ne l'origen, la de Díez-Canedo. Les variants respecte a aquelles primeres edicions segurament han d'atribuir-se als curadors del llibre, excepte en el cas de «*Primovere*»: Estelrich va refer del tot la seva versió anterior d'aquest poema.

*El buey*, dins Gabriela Mistral, *Lecturas para mujeres*, Mèxic, Editorial Porrúa, 1988<sup>7</sup> [1922-1924], p. 249. No s'hi fa constar el nom del traductor. El text ha estat després reproduït per Alfonso Méndez Plancarte, 1954, i recentment per diversos llocs web que n'atribueixen l'autoria a Carlos López Narváez.

Santiago Valentí Camp, Roberto Ardigó, dins Id., *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Editorial Minerva, 1922, p. 21. Traducció d'una frase d'*A proposito di Roberto Ardigò*.

*La poesía italiana. Ante un retrato*, «Por Esos Mundos» (Madrid), 07/03/1926, p. 80. No s'hi fa constar el nom del traductor, però és la versió de *Dietro un ritratto* d'Hermenegildo Giner de los Ríos, 1915, p. 72.

Darío Herrera, *El buey*, dins Demetrio Korsi (ed.), *Antología de Panamá (Parnaso y Prosa)*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, s.d. [ca. 1926], pp. 148-149, després reproduït per Gloria Luz Mosquera de Martínez, *Darío Herrera, modernista panameño*, Madrid, Imprenta Aguirre, 1964, p. 158. No s'informa, a l'antologia, del fet que es tracta d'una traducció, i Mosquera de Martínez la comenta com si fos un poema original d'Herrera. No pot ser posterior al 1914, data de la mort d'aquest poeta.

Héctor F. Miri, *El buey*, dins Id., *El libro de los mil y un sonetos*, Buenos Aires, 1939, després reproduït per Alfonso Méndez Plancarte, 1954.

Antonio Gómez Restrepo, *Mi nave*, dins Id., *Poesías*, Bogotá, Publicaciones de la Academia Colombiana, Escuelas Gráficas Salesianas, 1940, p. 164, posteriorment inclòs en l'antologia curada per Carlos López Narváez, 1959. Traducció de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*. Dins el mateix volum de *Poesías*, presenta reminiscències de les odes de temàtica romana i de l'incipit de *Vere novo* el poema *Canto nupcial. En las bodas del príncipe Humberto de Saboya y la princesa María José de Bélgica*, signat l'any 1930, pp. 386-389.

Itala Questa de Marelli, *Cinco discursos sobre el desarrollo de la literatura italiana*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, s.d. [1948?], 88 pp. Tradueix els cinc assaigs que componen *Dello svolgimento della letteratura nazionale*.

Francisco Maldonado de Guevara, traducció d'*Ideale*, dins Id., *La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío*, «Revista de Literatura» (Madrid), juliol-setembre 1953, p. 45.

Amando Lázaro Ros, *Obras escogidas de Giosuè Carducci*, Madrid, Aguilar (Biblioteca Premios Nobel), 1957, 1190 pp. Tradueix sencers *Odi barbare*, exclosa la secció final de *Versioni*, però inclòs el colofó en prosa que afegí Carducci a la primera edició (pp. 43-137), i *Rime e ritmi* (pp. 144-202), una antologia de vint-i-nou poemes dels altres reculls (pp. 207-254) i una antologia de vint-i-set assaigs del Carducci crític (pp. 259-1158). Els vint-i-nou poemes antologats són: *La canción del Legnano* [*Della «Canzone di Legnano»*], *Nuestros santos y nuestros muertos*, *Prólogo* (de *Giambi ed epodi*), *Las bodas del mar*, *A Castagneto*, *Alborada* [*Mattinata*], *Balada dolorosa*, *Noche de mayo*, *Clasicismo y romanticismo*, *Venganzas de la luna*, *En la misa cantada* [*Era un giorno di festa, e luglio ardea...*], *Canción de mayo* [*Maggiolata*], *Anacreóntica romántica*, *Tedio invernal*, *Llanto antiguo*, *Otoño romántico*, *Stornelli*, *A un poeta*, *Mañanera* [*Matutino*], *Lago azul*, *Epigrama*, *En la montaña (fragmento)*, *En un devocionario* [*Su un libro di preghiere*], *Al pie de un crucifijo*, *Para el cumpleaños de L.B.*, *A la cruz de Saboya*, *Brindis*, *En un álbum* i els versos 1-180 de *Poetas del partido blanco* [*Poeti di parte bianca*]. Els assaigs són: *Algunas particularidades de la literatura actual* [*Di alcune condizioni della presente letteratura*]; *Las rimas de Dante* [*Delle rime di Dante*]; *Dante y la época suya* [*Della varia fortuna di Dante*, discurs primer i capp. I-II del segon]; *Dante, Petrarca y Boccaccio* [*Della varia fortuna di Dante*, discurs

tercer, capp. III-XIII]; *Sobre el desarrollo histórico de la literatura nacional* [Dello svolgimento della letteratura nazionale]; *Meditaciones* [Raccoglimenti]; *A propósito de algunos juicios sobre Alejandro Manzoni*; *Junto a la tumba de Francisco Petrarca* [Presso la tomba di Francesco Petrarca]; *Sobre la renovación literaria en Italia* [Del rinnovamento letterario in Italia]; *En las honras fúnebres parentales de Giovanni Boccaccio* [Ai parentali di Giovanni Boccacci]; *Don Quijote*; *Después de una representación de la comedia «La vida es sueño» de Pedro Calderón de la Barca*; *La oda en la literatura italiana* [Dello svolgimento dell'ode in Italia]; *El amor, la mujer, las Cortes de Amor*; *Quiénes eran los trovadores*; *Desarrollo de la lengua, de la poesía y de la civilización occitánica*; *La caballería y el caballero*; *Los trovadores en la corte del marqués de Monferrato (Introducción)* [Introduzione a «I Trovatori alla Corte dei Marchesi di Monferrato»]; *Un poeta de amor en el siglo XII*; *Galanterías caballerescas de los siglos XII i XIII*; *Poetas provenzales en Italia durante el siglo XIII*; *Italianos que escribieron en provenzal*; *Sordello*; *Música y poesía en el mundo elegante italiano del siglo XIV*; *La «Aminta» y la poesía pastoril antigua*; *Precedentes de la «Aminta»*; *Historia de la «Aminta»*. Qualitat bona de les traduccions, tant dels poemes com dels assaigs. Dos pròlegs, un de breu sense signar (*El Premio Nobel de Literatura de 1906*, pp. 7-8) i un de llarg signat pel traductor a «Madrid, mayo de 1957» (*Ensayo polémico en tono menor*, pp. 11-40). Notes exegetiques d'autor i de traductor a pp. 139-143 (per a *Odi barbare*), 203-206 (per a *Rime e ritmi*) i 255-257 (per a la resta de poemes). Índex alfabètic de noms (pp. 1161-1183). Al llarg de les dècades següents el volum ha estat reeditat, parcialment o en la seva totalitat, sota el segell d'editorials sobretot barcelonines (Plaza & Janés, Planeta, Orbis), però també madrilenyes (Ediciones Rueda J.M.) i llatinoamericanes, cosa que ha donat a les versions de Lázaro Ros una gran difusió. Sovint, tant en l'àmbit castellà com català, Carducci és citat mitjançant la veu d'aquest traductor: vegeu, per posar tres exemples, Maria del Carme Bosch, *Presència i vivència dels clàssics en Miquel Costa i Llobera*, 1997 (tradueix al català, de Lázaro Ros, fragments del colofó de la primera edició de les *Odi barbare*); *Antología poética «Premios Nobel»*, Barcelona, Carabela, 1967, pp. 5-8 (reprodueix *La madre d'Odas bárbaras* i la *Despedida de Rimas y ritmos*, amb breu nota biobibliogràfica preliminar, sense identificar ni el traductor ni el curador); David Alberto Fuks, *Edmond Jabès: Entre el erotismo y el panerotismo en las márgenes de los archipiélagos*, «A Parte Rei. Revista de Filosofía» (Madrid), maig 2001, «<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/jabes.pdf>» (transcriu, com a lema de l'article, els versos 1-8 de *Preludio*).

Carlos López Narváez (ed.), *Giosue Carducci*, Bogotá, Editorial Iris i Istituto Italiano di Cultura in Colombia (Istituto Colombo-Italiano), 1959, 63 pp. *Preámbulo* d'E[duardo] Mendoza Varela (pp. I-III), sobre la col·lecció «Traductores colombianos de poetas italianos», de la qual aquest llibret és el «Cuaderno nº 1», però també sobre Carducci. Introducció de Carlos López Narváez amb el títol *Carducci. Conferencia leída en la Biblioteca Nacional de Colombia al conmemorarse el cincuentenario de la muerte del poeta* (pp. 9-28), dins la qual tradueix en vers el darrer díptic de *Nella piazza di San Petronio*, els versos 1-20 d'*A Satana* i, sencer, el sonet vuitè de *Ça ira*; en prosa, els versos 39-40 d'*A Satana*, 37-40 de *Per la morte di Napoleone Eugenio*, un llarg fragment del colofó de la primera edició de les *Odi barbare* i altres breus passatges del Carducci crític i d'altres crítics sobre Carducci. Cita en italià: *Nella piazza di San Petronio*, 1; *Martino Lutero*, 14; *La guerra*, 40 i 65, i sonet vuitè de *Ça ira*, 1-2. Tot seguit de la introducció, ocupen el gruix del volum vint-i-quatre traduccions de set traductors. Per aquest ordre: Miguel Antonio Caro, *El buey* (1891); Ismael Enrique Arciniegas, *El buey*; Nicolás Bayona Posada, *El buey*; Miguel Antonio Caro, *A Virgilio* (1892); Nicolás Bayona Posada, *Virgilio*; Antonio Gómez Restrepo, *La nave* (1940); Nicolás Bayona Posada, *La nave* [*Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*], *Coloquio con los árboles*; Ismael Enrique Arciniegas, *Coloquio con los árboles*, *Preludio*, *Panteísmo*, *Viñeta*, *De noche*, *Primo vere*, *Una tarde en San Pedro*; Nicolás Bayona Posada, *Clasicismo y romanticismo*, *Venganza de la luna* (molt lliure), *A la Rima*, *Sol y amor*, *Viajero del azul*



- [*Peregrino del ciel, garrulo a volo...*]; Enrique Revollo del Castillo, *Jufredo Rudel, Ruit hora*; Ángel María Céspedes, *Oda a las fuentes del Clitumno* (única versió en prosa); Carlos López Narváez: *La princesa de Lamballe* [vuitè sonet de *Ça ira*].
- Giosuè Carducci (1835-1907), dins *Maestros italianos*, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, vol. III, pp. 57-703. Incorpora una àmplia part de les traduccions d'Amando Lázaro Ros, 1957, concretament totes les poètiques (colofó d'*Odi barbàre* i notes als diferents llibres inclosos) i vuit dels vint-i-set assaigs, a les quals afegeix un text en prosa: *Los recursos de San Miniato al Tedesco*, traduït per Carmen L. Lorenzelli, amb notes exegetiques a peu de pàgina (pp. 687-703). Extensa introducció titulada *La reacción clásica de Carducci*, pp. 59-135, d'Antonio Prieto, autor també d'una introducció general a tot el volum, titulada *En la segunda mitad del «Ottocento»*, pp. 9-55.
- Carlos López Narváez, *Itinerarios de poesía*, Bogotá, Ediciones de la revista «Ximénez de Quesada», Editorial Kelly, 1970, pp. 320-322. Traduccions: *El soneto*, *La princesa de Lamballe*, *En el natalicio de Roma* [Nell'annuale della fondazione di Roma]. No figura enlloc un «Himno a Satán. (Fragmento)» al qual remet l'índex del llibre. *La princesa de Lamballe* presenta algunes variants respecte a la versió publicada l'any 1959.
- Julio B. Ramos Pascual, *Himno a Satán*, València, Julio B. Ramos Pascual editor, 1987.
- Horacio Armani, Giosuè Carducci, dins Id., *Antología de Poesía italiana Contemporánea*, Torremolinos, Litoral / Ediciones Unesco, 1994, pp. 43-50. Nota preliminar, biobibliogràfica i crítica (inclou, traduïdes, observacions de Croce i de Walter Binni). Traduccions: *El buey*, *San Martino*, *En la plaza de San Petronio*, *Balada dolorosa*, *Nevada*, *Mediodía alpino*. Al peu de cada poema s'indica el llibre al qual pertany: «De Rime nuove», «De Odi barbàre», «De Rime e ritmi».
- Antonio Colinas, Giosuè Carducci, dins Id. (ed.), *Antología esencial de la poesía italiana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 287-291. Traduccions: *Sobre el ayuntamiento de la ciudad...*, *La mañana se alza brumosa, indolente...*, *En la plaza de San Petronio*, *Nevada*. Totes quatre són del curador. Les dues primeres corresponen als sonets sisè i onzè de *Ça ira*. Breu nota preliminar, biobibliogràfica i crítica.
- Hugo Ramírez Gamarra, *Atravesando la Maremma toscana*, dins Id., *Poesía italiana del siglo XX. Antología bilingüe*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2001, pp. 136-137. El prologuista, Piero Solari, dedica un breu paràgraf a Carducci i a aquesta traducció (*Presentación*, p. 9).
- Giosuè Carducci (Italia 1835-1907), dins el lloc web *A media voz*, «<http://amediavoz.com/carducci.htm>». Traduccions: Carlos López Narváez, *Preludio* (només vv. 1-8), *El soneto*, *La princesa de Lamballe*, *El buey*; María Dolores Sartorio, *Mediodía alpino*; traductor no identificat, *La niebla de cuellos rizados...* [*San Martino*]; Ismael Enrique Arciniegas, *Preludio* i *Panteísmo*. No és facilitada cap informació bibliogràfica. Tres havien estat publicades en l'antologia curada per Carlos López Narváez l'any 1959; de les altres cinc en desconeixem l'origen. *La niebla de cuellos rizados...*, *La princesa de Lamballe* i *Mediodía alpino* també són consultables a *El Poder de la Palabra*, «[www.epdlp.com](http://www.epdlp.com)», amb nota biobibliogràfica preliminar.
- Josué Carducci (1835-1907), dins la *Biblioteca Digital* del lloc web argentí *Estudio24*, «[www.estudio24.com/estudio24-imsimg/bibarchivos/brim\\_a.html](http://www.estudio24.com/estudio24-imsimg/bibarchivos/brim_a.html)». Deu arxius que segueixen una numeració correlativa des de «[www.estudio24.com/estudio24-imsimg/bibarchivos/Rsp/rsp188.doc](http://www.estudio24.com/estudio24-imsimg/bibarchivos/Rsp/rsp188.doc)» fins a «[rsp197.doc](http://www.estudio24.com/estudio24-imsimg/bibarchivos/Rsp/rsp197.doc)»: «*Primo vere*», *Ça ira* (tots dotze sonets de la sèrie), *Claror* (la *Visione* del llibre II de *Rime nuove*), *El buey*, *En el Ada*, *Eolia* (arxiu no activable), *Nuevas rimas* (conté, totes en versió d'Hermenegildo Giner de los Ríos: *A la rima*, *Al soneto*, *El soneto*, *Homero* [Omero, III], *Virgilio* i *A Satán*), *Odas bárbaras* (conté, totes tres en versió d'Hermenegildo Giner de los Ríos: *Preludio*, *A la aurora* i *A las fuentes del Clitumno*), *Pasa la nave mía* [*Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*], *Primavera helénica* (conté només la traducció de la primera de les *Primavere elleniche*). No es fa

constar enlloc l'autoria de les traduccions, i només hem sabut identificar les d'Hermenegildo Giner de los Ríos, 1915; la resta són d'un traductor o traductors que ens són desconeguts.

#### 8.1.5. Traduccions al català

- Joan Alcover, *Fantasia*, dins Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos*, 1889, pp. 605-606n; després, amb algunes variants, dins Joan Alcover, *Nuevas poesías*, Palma de Mallorca, Imprenta de Amengual y Muntaner, 1892; després dins Joan Alcover, *Obres completes*, p. 127.
- Pepet del Carril [pseudònim de Josep Barbany], *A molts poetrastes*, «Lo Teatro Regional», 12/11/1898. Peu de poema: «Trasplantat lliurement per Pepet del Carril». Tot i que com a autor figuri Carducci, no sols no es tracta d'una traducció, sinó que és la imitació d'una imitació, concretament d'*A muchos poetas hueros* de Manuel del Palacio, 1884.
- Geroni Zanné, *Ça ira*, «El Poble Català», 28/10/1905; després dins Id., *Imatges i melodies. Poesies*, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1906, p. 18; posteriorment reeditat a «El Poble Català», 25/02/1907, amb el títol *Ça ira, I*, i dins Geroni Zanné, *Poesies*, Barcelona, Fidel Giró impremtaire, 1908, p. 210; més endavant a *Commemoracions*, «La Revista», juliol-desembre 1935, pp. 134-135, aquí amb breu nota introductòria de la redacció. És la traducció catalana de Carducci que en més ocasions s'ha publicat. Text traduït: el vuitè sonet de la sèrie *Ça ira* [*Gemono i rivi e mormorano i venti...*].
- A[lfons] Maseras, *Egle*, «Joventut», 08/02/1906, p. 84, després reproduït amb algunes variants i signat amb les inicials A.M. a «Messidor», juny-juliol 1919, p. 322.
- A[rnau] Martínez Serriñá, *Ça ira, II*, «El Poble Català», 25/02/1907; després dins Id., *Sonets*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1910, p. 11. Text traduït: el novè sonet de la sèrie *Ça ira* [*Oh non mai re di Francia al suo levare...*].
- Manuel de Montoliu, *El bou*, «El Poble Català», 25/02/1907, després reproduït, amb una breu frase de presentació, a «Nuova Rassegna di Letterature Moderne» (Florència), abril-maig-juny 1907, p. 579.
- J[osep] T[harrats], *A la Reina d'Italia*, «Cultura» (Girona), octubre 1914, pp. 50-52, consultable en edició facsímil: *Cultura. Una revista gironina de l'any 1914*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1979.
- Josué Carducci (1836-1907), dins *Antologia de poetas italianos*, a cura de Lluís Carles Viada i Lluch, ca. 1915, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 3303, pp. 301-305. Projecte mai editat que recull, en el capítol carduccià, les traduccions o imitacions de: Pepet del Carril, 1898 (retall de la revista); Joan Alcover, 1889 (retall de Juan Luis Estelrich (ed.), *Antología de poetas líricos italianos*, 1889); Miquel Ferrà, 1917 (transcripció manuscrita); Geroni Zanné, 1905 (transcripció manuscrita). Nota biobibliogràfica preliminar, manuscrita, atribuïble al curador.
- Miquel Ferrà, *Passa la meva nau...*, «Ofrena», desembre 1916, p. 9; reproduït a «Catalana», 11/08/1918, p. 484; després dins Id., *Les muses amigues. XVI traduccions en vers*, Sóller, Estampa de Marquès i Mayol, 1920, p. 35, i posteriorment dins Id., *Poesies completes*, pròleg de Joan Pons i Marquès, Barcelona, Editorial Selecta, 1962, pp. 30-31. Variants entre les diverses edicions. Text traduït: *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*
- M[iquel] Ferrà, *Visió*, «Almanac de la Poesia», 1917; després dins Id., *Les muses amigues. XVI traduccions en vers*, 1920, p. 37; posteriorment dins Id., *Poesies completes*, p. 31. Variants entre les diverses edicions. Text traduït: la *Visione* que clou el llibre III de *Rime nuove*.
- Agna Canalias, *La tempestat*, «Catalana», 24/08/1919, p. 183. Text traduït: *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...*
- Agna Canalias, *El bou*, «Catalana», 31/08/1919, p. 205.
- Guillem Colom, *El bou*, «El Correu de les Lletres» (Sóller), juliol-agost-setembre 1921, p. 38.

- Miquel Forteza, *El bou*, dins Tomàs Garcés, *Catalunya-Itàlia*, «La Revista», gener-juny 1935, p. 155; després, amb moltes variants, dins Miquel Forteza, *Rosa dels vents. Traduccions*, pròleg de Joan Pons i Marquès, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1960, p. 57, versió que també es pot consultar, amb dues errates importants a la darrera estrofa, a Id., *Poemes i traduccions*, edició a cura de Pere Rosselló Bover, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 256-257. Subtítol, a les edicions en volum: «(De Giuseppe Carducci)», error que *Rosa dels vents. Traduccions* no reproduceix —però— a l'índex: «de Giosuè Carducci». De l'existència d'aquesta traducció, llavors inèdita, ja va informar Joan Estelrich l'any 1921.
- Josep Carner, *De Carducci*, «La Veu de Catalunya», 07/08/1925, p. 5. Traduccions: *Departiment [Dipartita]* i *Vinyeta*.
- Tomàs Garcés, *Angiolo Poliziano i el Renaixement*, «Revista de Catalunya», octubre 1925, pp. 359-366. Inclou, a p. 360, la traducció d'uns fragments de *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*.
- Arturo Farinelli, *L'obra de Giovanni Boccaccio (Conferències)*, traducció de Maria Maltese D'Alòs-Moner, Barcelona, Impremta La Renaixença, 1929, pp. 9, 23-24, 26, 34-36, 46. Impartides al gener del 1922 a l'Institut d'Estudis Catalans, aquestes conferències es van publicar la primera a «Quaderns d'Estudi» (gener-març 1924) i les següents a «Revista de Catalunya» (diversos números entre el 1925 i el 1928). Contenen llargues cites de l'assaig *Ai parentali di Giovanni Boccacci*.
- Joan Pons i Marquès, «*Primo Vere*», «*Vere Novo*» i *Congedo*, «La Nostra Terra» (Palma de Mallorca), febrer 1930, pp. 51-53; «*Primo Vere*» i *Congedo* després dins Id., *Brins a l'oratge. Versos d'abans d'ahir*, edició a cura de Francesc de Borja Moll, Miquel Batllori i Joan B. Bertran, Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar, 1975, pp. 203-204. El *Congedo* és el de les *Odi barbàre*.
- Joan Malagarriga, *El bou*, dins Id., *El Cant en la llunyania. Poemes 1921-1930*, Barcelona, Tallers Tipogràfics d'En R. Tarragó, 1931, pp. 99-101. Una breu anècdota relacionada amb Malagarriga i Carducci és relatada a Plàcid Vidal, *L'assaig de la vida*, Barcelona, Edicions Estel, 1934, p. 310.
- Joan Lladó Bausili, *Carducci («Odi Barbare»)*, «Diari d'Igualada», 20/04/1934, p. 1. Breu nota preliminar i traducció: *Ideal*, traduït —circumstància que no s'especifica— no de l'original italià, sinó de la versió castellana de Joan Lluís Estelrich publicada a l'antologia *Carducci* de l'Editorial Cervantes, ca. 1920.
- Joan Tarrida, *A Satan, Ideal, A l'Aurora i Migdia alpi*, dins Narcís Comadira (ed.), *Poesia italiana contemporània. Antologia*, Barcelona, Edicions 62, 1990, pp. 11-24. Tria i nota preliminar (biobibliogràfica i crítica) de Narcís Comadira. Les notes exegetiques a peu de pàgina no s'especifica si són del curador o del traductor; probablement les hem d'atribuir al primer.

#### 8.1.6. Poemes amb intertextualitat explícita

- Manuel del Palacio, *Primaveras (I, II, III)*, *En pleno otoño i Muertos que viven*, dins Id., *Letra menuda. Prosa y versos*, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, 1877, pp. 201-203, 215-216 i 227-228. Tots cinc poemes se subtitulen «(Imitación de G. Carducci.)» i tenen data final «1876». Imiten, respectivament, però d'una manera molt fragmentària, *Maggiolata*, *Primavera classica*, *Idillio di maggio*, *Autunno romantico* i *Anacreontica romantica*. *Primaveras*, III, amb el títol *Primaveras*, també es publicà a la «Revista Contemporànea» (Madrid), 15/03/1877, p. 20.
- Manuel del Palacio, *A muchos poetas hueros (Imitación de G. Carducci.)*, signat «Madrid, 1883», dins Id., *Melodías íntimas. Sonetos, cantares y coplas*, Madrid, Est. Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1884, p. 153; després reproduït dins Juan Luis Estelrich (ed.),

- Antología de poetas líricos italianos*, 1889, pp. 610-611, i a «Pluma y Lápiz», 12/04/1903, p. 16. Imitació d'*Ai poeti*, del llibre V de *Juvenilia*.
- N., *Imitación de J. Carducci*, «La Revista Social» (Lima), març 1888. Text que no hem tingut ocasió de consultar.
- J[uan] L[uis] Estelrich, *A Carmen Valera*, dins Id., *Poesías*, Palma de Mallorca, Imprenta de José Tous, 1900, pp. 93-97. Model carduccià d'alcaica, tal com l'autor declara en nota, pp. 165-166; coincideix, més concretament, amb les alcaiques carduccianes que al darrer vers presenten accentuació de terceres (*Alla Vittoria*, *Alla Regina d'Italia* i *Alla stazione*). Possibles reminiscències de *Dinanzi alle terme di Caracalla* als versos 8-9, d'*Il bove* al vers 34, del títol *Giambi ed epodi* al 36, d'*Alla Regina d'Italia* en tot l'estil ditiràmbic.
- Luis G. Urbina, *El buey*, sonet vuitè d'*El poema del lago*, datat «Dic. de 1906», dins Id., *Puestas de sol*, 1910, i posteriorment dins Id., *Antología romántica (1887-1914)*, Barcelona, Araluce editor, s.d., p. 160. Referència explícita a Carducci al primer quartet. Alfonso Méndez Plancarte proposà, lúdicament, una versió alternativa d'aquesta estrofa (1954, p. 271).
- Eduardo Marquina, *En la muerte de Carducci*, «La Publicidad», 24/02/1907, edició del matí, p. 1, després dins Id., *Obras completas*, vol. VIII, pp. 441-444. En aquest segon cas breu nota preliminar que en la primera edició es resolïa, al peu del poema, amb l'escrit: «Madrid – febrero – 1907 / (Al emprender mi viaje a Italia).» Mètrica propera a la de *Da Desenzano*. Cites velades de *Nella piazza di San Petronio* i de les odes bàrbares de temàtica primaveral. Potser també reminiscències dels versos 14-18 de *Scoglio di Quarto* i, a la cloenda, dels versos 25-28 de *Roma*.
- P[ere] Prat Gaballí, *Giosuè Carducci*, «El Poble Català», 02/09/1907, després reproduït sense el lema (*A te de l'essere...*, vers inicial d'*A Satana*), amb el títol *Tribut al poeta...* i amb l'epígraf «Tercer accèssit a la *Flor Natural* en els nostres Jocs Florals d'enguany» al setmanari «Gent Nova» (Badalona), 21/09/1907, p. 5; posteriorment reeditat, de nou amb el lema, a «Nuova Rassegna di Letterature Moderne» (Florència), 1908, núm. 3, p. 399, i incorporat, sense el lema i amb el títol *Sonet lapidari a l'eternal presència de Giosue Carducci, mestre en voluntat i en somnis de bellesa*, a P. Prat Gaballí, *El temple obert*, Barcelona, Estampa J. Horta, 1908, pp. 113 i 115.
- Diego Ruiz, *La cançó de l'odi*, «El Poble Català», 18/11/1907. Lema carduccià: els tres versos finals d'*Alla Rima* (l'antepenúltim reproduït amb imprecisions).
- L'espurna*, poema que guanyà un accèssit als Jocs Florals de Barcelona segons informació facilitada per «El Poble Català», 25/04/1908. Lema carduccià: el primer vers de l'oda *Roma*. No hem localitzat el poema i en desconeixem l'autor.
- Darío Herrera, *Campestre*, «El Cronista» (Panamà), 25/07/1908, reproduït per Gloria Luz Mosquera de Martínez, *Darío Herrera, modernista panameño*, Madrid, Imprenta Aguirre, 1964, p. 153. Lema carduccià: vers 1 d'*Il bove*. Reminiscències del mateix sonet en el cos del poema.
- Geroni Zanné, *A Roma* i *El bany de les nimfes*, dins Id., *Poesies*, Barcelona, Fidel Giró impremtaire, 1908, pp. 7-9 i 83-84. Lemes carduccians: v. 1 de *Roma* i v. 2 d'*Elegia del Monte Spluga*, respectivament, als quals s'ha d'afegir el que encapçala tota la secció *Sonets*, p. 101 (vers final d'*Al sonetto*). L'oda que obre aquest recull, *A Roma*, és la primera alcaica de Zanné, l'esquema mètric de la qual es basa, probablement, en part en les alcaiques de Carducci, en part en les de les *Horacianes*: no se separa ni de les unes ni de les altres als dos primers versos de l'estrofa, i l'enneasíl·lab final (decasíl·lab en italià) amb accents de terceres coincideix amb el d'odes bàrbares com *Alla Vittoria*, *Alla Regina d'Italia* i *Alla stazione*; ara bé, aquest enneasíl·lab és adoptat per a fer no sols el quart, sinó també el tercer vers, que afegeix així una síl·laba inicial al vers carduccià corresponent.
- Poema rebut pel Centre Nacionalista Republicà de Sabadell segons informació facilitada per «El Poble Català», 18/07/1909. Lema carduccià: vers 21 de *Roma*. No hem localitzat el poema i en desconeixem tant l'autor com el títol.
- Geroni Zanné, *Ritmes*, Barcelona, Fidel Giró impremtaire, 1909. És el llibre més carduccià de la literatura catalana. En resseguim tot seguit diverses composicions. *El Rhapsode*: lema

carduccià (el díptic final de *Nella piazza di San Petronio*). *La resurrecció de Pan*: esment de Carducci al vers 14. *Magenca*: lema carduccià (*Idillio di maggio*, 9-10); títol inspirat en *Maggiolata*; possible influència d'altres poemes carduccians de temàtica primaveral i de la mètrica de l'oda bàrbara *Ave. Vae Capuae!*: lema carduccià (*Mors*, 2) i reminiscències d'aquesta i d'altres odes bàrbares, entre les quals *Alle fonti del Clitumno. A Giosué Carducci*: oda d'homenatge a Carducci. *A un Arc romà*: plantejament estructural similar al de les odes bàrbares dedicades a monuments antics. *Silenç august*: reminiscències d'*Egle* o de *Nel chiostro del Santo*. *Comiat a la bella antiga*: represa del sintagma final de *Nella piazza di San Petronio* en el títol; interacció d'aquesta oda i d'*In una chiesa gotica* en tota l'estructura i la temàtica del poema. Tòpics carduccians actius en diversos punts del llibre: la força i la virilitat; el menyspreu pels bàrbars. *Vae Capuae!*, *A Giosué Carducci*, *Exèquies de Wagner*, *Comiat a la bella antiga*: alcaiques amb un esquema idèntic al de l'oda *A Roma* de *Poesies* (Zanné, 1908). *La mort de Pan*, *Nocturn vora una Església* i *Nocturn entre els àlbers*: model de díptic elegíac típicament carduccià (7 + 9 a l'hexàmetre i 7 + 7 al pentàmetre en italià, 6 + 8 i 6 + 6 en català). *Deliris de Tristany*: díptics amb un esquema idèntic al de l'oda alcmània *Courmayeur*. *Polifemus*: possible influència de la mètrica d'*A Satana*. En altres composicions observem, en combinacions estròfiques no carduccianes, modalitats de vers ben presents en el corpus poètic de Carducci: el tetràmetre dactílic de *Courmayeur* o de *Jaufré Rudel*; el decasíl·lab (dodecasíl·lab en italià) amb primer hemistiqui pla i segon hemistiqui agut de *La figlia del re degli Elfi*; el tetradecasíl·lab (hexadecasíl·lab en italià) trocaic de *La sacra di Enrico Quinto*, o l'asclepiadeu i els metres iàmbics de diverses odes bàrbares. Es fa palesa, tanmateix, una excessiva tendència, en tot el recull, al ritme iàmbic, sobre el qual la influència carducciana exerceix un cert contrapès mitjançant accents de primera i una presència important, amb funció de vers o —sobretot— d'hemistiqui, del tetràmetre dactílic (octosíl·lab, enneasíl·lab en italià, amb accents de segona, cinquena i vuitena).

- Miguel de Unamuno, *Rosario de sonetos líricos*, Madrid, Librerías de Fernando Fé y Victoriano Suárez, 1911. Un dels dos lemes inicials del recull és carduccià: els versos 1 i 11 d'*Al sonetto* (Id., *Obras completas*, vol. XIII, p. 499), traduïts en prosa a l'*Epílogo* (p. 645). Un altre lema carduccià encapçala específicament el sonet LVI, *La encina y el sauce*: són els versos 29-36 d'*Alle fonti del Clitumno*, traduïts en prosa en nota, dels quals el poema és en realitat una variació (p. 563).
- Camafeus*, poema presentat al Jocs Florals de Girona, segons informa el «Diario de Gerona», 13/10/1912, p. 9. Lema carduccià: vers 5 del *Congedo* de les *Odi barbare*. No hem localitzat el poema i en desconeixem, per tant, l'autor.
- Diego Ruiz, carta adreçada a Carles Rahola, datada a París, 04/12/1913, i consultable a Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara (edd.), *Els epistolaris de Carles Rahola. Antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 191 (vegeu també p. 196). Tot i que no es tracta d'un poema, incloem la carta en aquest apartat perquè Ruiz hi assaja un pastitx improvisat de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* Segurament al mateix sonet de *Juvenilia* al·ludeix una enigmàtica referència a Carducci localitzable en l'assaig de Ruiz *El crim dels Reis Catòlics i la fi de la missió de Castella*, Barcelona, Obradors Gràfiques Funes, 1931, p. 115n.
- Manuel Machado, *La primavera*, II, «Por Esos Mundos» (Madrid), gener 1914, p. 159, després integrat en diversos reculls de l'autor, ara consultable a Id., *Alma. Caprichos. El mal poema*, edició crítica a cura de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Castalia, 2000, p. 170. Lema: «*Gioventù, primavera della vita...*», atribuït a Carducci. Carducci havia dit, al vers 99 del *Congedo* de *Levia gravia*: «O primavera de la vita, addio!». El curador assenyala altres poemes de l'autor relacionables amb el lema: *Alfa y omega*, de *Poemas varios*, i *Estío-juventud*, de *Phoenix*.
- Angelica Balabanoff, *Ai mille e mille senza nome*, «Guerra di classe» (revista dels anarquistes italians publicada a Barcelona), 30/11/1937, p. 3. Lema carduccià: la darrera estrofa de

- Nostris santi e nostris morti*. Probablement al·ludeix als mateixos versos una frase sobre Carducci que es llegeix a José Prat, *La burguesía y el proletariado: apuntes sobre la lucha sindical*, València, Sempere, 1909; després Barcelona, Tierra y Libertad, 1937, p. 198.
- MANUEL G[ONZÁLEZ] PRADA, *Carducci*, epigrama 14 d'*Hombres y libros*, dins Id., *Grafitos*, París, Tipografía de Louis Bellenand et Fils, 1937.
- V[icencç] Solé de Sojo, *Il pio bove*, dins Id., *Estances*, Barcelona, S.A. Horta d'impressions i edicions, 1956, p. 115. Dins el mateix recull, possibles reminiscències de *Nella piazza di San Petronio* en *Estances bolonyeses* (p. 119).
- Ferran Casas-Mercadé, *Adéu, Itàlia!*, dins Id., *Sonets d'Itàlia*, Barcelona, Editorial Atlàntida, 1959, p. 109. Lema carduccià: *Nell'annuale della fondazione di Roma*, vv. 15-16.
- José Angel Buesa, *Poema del Árbol*, «[www.estudiodamerval.com.ec/LA\\_AB.htm](http://www.estudiodamerval.com.ec/LA_AB.htm)». Lema carduccià: *Pianto antico*, vv. 1-2.
- Carlos López Dzur, poema núm. 30 de *Las zonas del carácter*, «<http://es.geocities.com/baudelaire1998/zonacaracter1.html>». Referència a Carducci al vers 4.

#### 8.1.7. Poemes amb intertextualitat no explícita

- Marcelino Menéndez Pelayo, *Epístola a Horacio*, dins Id., *Estudios poéticos*, 1978, p. 190, ara consultable a *Menéndez Pelayo digital*. El vers 206, «con rítmico pie baten la tierra», sembla que fusioni els sintagmes «urtò il terreno» (*Alla Rima*, 18) i «piede ritmico» (*Preludio*, 6). El crític italià Ruggero Palmieri, al seu torn, en la conferència del 1939 *Menéndez Pelayo y la cultura italiana* (DD.AA., *Marcelino Menéndez Pelayo. Los grandes polígrafos españoles. Guiones y reseñas*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, s.d., p. 212), assenyalava *Alle fonti del Clitumno* com una font directa del sonet *En Roma* (*Estudios poéticos*, p. 217). Tant aquesta hipòtesi com la nostra són, però, discutibles, perquè *Alle fonti del Clitumno*, *Alla Rima* i *Preludio* es van publicar en volum per primera vegada a les *Odi barbàres* del 1877, per tant, *En Roma* i l'*Epístola a Horacio*, si fem cas de la datació consignada per Menéndez (17/01/1877 i 28/12/1876), serien anteriors. O bé les connexions no van existir, o bé cal posar en dubte aquesta datació i conjecturar retocs posteriors. Pel que fa al segon recull de l'erudit de Santander, *Odas, Epístolas y Tragedias* (1883), observem possibles reminiscències de *Sogno d'estate* i d'*In una chiesa gotica* en *Carta a mis amigos de Santander* (vv. 28-29 i 110, pp. 60 i 64) i de *Preludio* i *Panteismo* en *Himno a Dionysos*, signat el 1879 (pp. 111-113).
- Miquel Costa i Llobera, *Mi Musa*, 1879, inèdita fins a Bartomeu Torres Gost, *Versos inéditos de Costa y Llobera. Mi Musa*, «Studia» (Palma de Mallorca), octubre 1937, pp. 148-149; després incorporada a Miquel Costa i Llobera, *Obres completes*, pp. 788-789; ara també consultable dins Id., *Poesia completa*, edició a cura de Gabriel de la S.T. Sampol, Pollença, El Gall Editor, 2004, pp. 1072-1073. Possibles reminiscències d'*Ideale*. La «forma carducciana» que Costa atribueix molt probablement a aquest poema en carta a Joan Lluís Estelrich de juliol del 1879 (*Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*, 1985, p. 57) cal concretar-la en els finals esdrúixols, derivats segurament d'*In una chiesa gotica* o de *Fantasia*.
- J[uan] L[uis] Estelrich, *Introducción*, datada 1880, composició inicial d'Id., *Primicias*, Madrid, Fernando Fé, i Palma de Mallorca, Bartolomé Rotger, 1883, p. 4. Els versos 18-19 són una cita velada de la cloenda d'*Ideale*. Dins el mateix recull, assenyalarem possibles reminiscències del *Congedo* de les *Odi barbàres* en *A un poeta* (1881), pp. 72 i 79, i més que probables de *Ruit hora a Otoño* (1879), pp. 109-112, així com d'aquesta mateixa i d'altres odes bàrbares (*Egle, Primo vere, Vere novo*) a *Primavera*, pp. 31-34. Vegeu també *Anacreóntica* (1879), p. 113.
- Gaspar Núñez de Arce, *La visión de fray Martín*, 1880, Madrid, Librería de Mariano Murillo i Librería de Fernando Fé, 1887<sup>16</sup>. Possibles reminiscències d'*A Satana*: compareu, per

exemple, «Quebranta las cadenas / del pensamiento humano» (III, I, vv. 42-43) amb «Gitta i tuoi vincoli, / Uman pensiero» (vv. 163-164).

Manuel Curros Enríquez, *O Divino Sainete*, La Corunya, Imprenta Ferrer, 1888; ara consultable en edició recent a cura de Xavier R. Baixeras, Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 1999. Probable projecció de denúncies i exaltacions patriòtiques carduccianes en la salutació a Itàlia del cant IV, vv. 106-156 (pp. 106-108 de l'edició del 1999); possibles reminiscències concretes de la cloenda d'*Il canto dell'Amore* en el cant VIII, vv. 133-135 (p. 139). Fora d'aquest poema, la ira i el sarcasme anticlericals dels *Giambi ed epodi* també és versemblant que actuin en els sonets *Pelegrinos a Roma* i *Diante unha imaxe de Iñigo de Loyola* (*Obra poética bilingüe*, a cura de Celso Emilio Ferreiro, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 198-199 i 230-231). Suggerim, finalment, connexions entre *Na chegada a Ourense da primeira locomotora* (pp. 238-241) i *A Satana*, i entre *¡Crebar as liras!* (pp. 226-227) i el vers 128 d'*In morte di Giovanni Cairoli*.

Juan Alcover, *El pintor de Corinto*, II, dins Id., *Nuevas poesías*, 1892, posteriorment dins Joan Alcover, *Obres completes*, pp. 404-405. Reminiscències de *Fantasia*. Possibles ressons d'*A Satana* en *Bienaventurados los humildes*, també de *Nuevas poesías*, i d'*Il bove* en el vers 12 d'*El voltor de Miramar*, de *Cap al tard*, 1909 (*Obres completes*, pp. 407-409 i 10, respectivament).

J[uan] L[uis] Estelrich, *Recuerdo de juventud*, datat 1893, dins Id., *Poesías*, Palma de Mallorca, Imprenta de José Tous, 1900, pp. 7-9. Imitació de *Panteísmo*. Dins el mateix recull, actuen sobre *El arco de Santa María de Burgos* (1896) les visites carduccianes a monuments antics (*Dinanzi alle terme di Caracalla, In una chiesa gotica...*) i més concretament *Il bove* sobre la secció XI d'aquest mateix poema, p. 66. Possibles reminiscències de *Dinanzi alle terme di Caracalla* també en *A los poetas* (1884), p. 119.

Miguel Costa y Llobera, *Líricas*, Palma de Mallorca, 1899, ara reeditat en edició crítica a cura de Maria del Carme Bosch, Palma de Mallorca, Leonard Muntaner editor, 2004. Les onze composicions correlatives de temàtica italiana (pp. 133-178) componen, tant pels títols com per la mètrica (prevalença dels sonets i dels esquemes llatinitzants), un conjunt estructuralment força carduccià: *En las cascadas del Anio*, *En el Anfiteatro de Roma*, *Ruinas*, *Miguel Ángel*, *A Rafael*, *En la celda del Tasso*, *Orillas del Tíber*, *Orillas del Arno*, *Ante el Moisés de Miguel Ángel*, *En las catacumbas de Roma*, *Adiós a Italia*. Abandonament de la perspectiva llegendària de la producció costailloberiana anterior a favor d'una perspectiva històrica, coincidint amb el pas d'un registre narratiu a un d'encomiàstic orientat a crear una mitologia de noms i de llocs. *En las cascadas del Anio*, potser el text més carduccià en absolut de Costa i Llobera, s'inspira, en la temàtica i en l'estructura, en les odes bàrbares que, a partir de la contemplació d'un riu, posen en marxa un viatge de la imaginació cap a episodis històrics esdevinguts en aquell indret: probables reminiscències concretes d'*Alle fonti del Clitumno* i d'*A Satana*; diversos ingredients retòrics, estilístics i lèxics típics de Carducci. La «forma carducciana» d'*Adiós a Italia*, declarada per Costa en carta a Rubió del 03/01/1891 (*Obres completes*, p. 1045), consisteix en l'adopció d'una estrofa de la Torre amb finals esdrúixols, a la manera de les odes bàrbares asclepiadees (*Fantasia, Primo vere, La torre di Nerone*). Vegeu, sobre aquest darrer punt, la *Introducció* de Maria del Carme Bosch, p. 62n.

I.L. Estelrich [molt probablement Juan Luis Estelrich], *El relincho*, «Revista Contemporánea» (Madrid), setembre 1903, p. 365. Refon *Il bove* i *A un asino*.

Miquel Costa i Llobera, *Horacianes*, Barcelona, Il·lustració Catalana, 1906, objecte després de nombrosíssimes reedicions. És el poemari català que la crítica més sovint ha relacionat amb Carducci. *Dues paraules d'explicació*: plantejaments molt similars als del colofó carduccià de la primera edició de les *Odi barbàre* (*Nota*, dins *Odi barbàre*, Bolonya, Zanichelli, 1877, pp. 101-107); programa de renovació i de recuperació del classicisme amb el qual l'autor encobertament vol emular en la literatura catalana el paper exercit per Carducci en la literatura italiana (anticristianisme exclòs); ocultació del nom de Carducci rere les fórmules

«novell hel·lenisme italià» i «la lírica [...] moderna de l'hel·lenisme itàlic»; injusta minimització de l'ascendència inequívocament carducciana d'una part important de les propostes mètriques; metàfora del vol de l'alcaica possiblement inspirada en *Alla Regina d'Italia* (vv. 37-40) o en *Ragioni metriche* (vv. 11-12). *A Horaci*: clixés ideològics procedents de les polèmiques antiromàntiques carducianes (contra el sentimentalisme malaltís i la degeneració dels costums); possibles reminiscències de *Preludio* i d'*Ideale*; accepció mètrica de «barbaro» (sense utilitzar explícitament el mot) als versos 9-10; petites pèrdues de carduccianisme de la primera versió (1879) a la de les *Horacianes*; augment de retòrica carducciana en la versió italiana *A Orazio*. *A Virgili*: possibles reminiscències d'*Alle fonti del Clitumno*. *Vora una font*: modalitat d'estrofa asclepiadeoglicònica manllevada a *In una chiesa gotica*, oda de la qual també provenen alguns finals esdrúixols d'hemistiqui o de vers; possibles reminiscències d'*Alle fonti del Clitumno*. *Davant les cascades de Tíbur*: lèxic i estil menys retòrics i menys carduccians que els de la versió castellana (*En las cascadas del Anio*, a Miguel Costa y Llobera, 1899). *Mediterrània, Retorn de la primavera* i *L'hèroe*: alcaica segons el model carduccià modificat amb una síl·laba addicional als versos tercer i quart. *Mediterrània*: estil encomiàstic i dinamisme històric genèricament emparentables amb Carducci. *Retorn de la primavera*: possibles reminiscències, a l'estrofa final, d'*Alle fonti del Clitumno* (141-144) o de *Nell'annuale della fondazione di Roma* (7-8). *Amistat* i *Als joves*: possible influència de l'esdrúixolisme i del ritme iàmbic de *Ruit hora*. *L'hèroe*: possibles reminiscències d'*A Giuseppe Garibaldi* i d'*Alla Regina d'Italia*. *L'abella*: assimilació de l'asclepiadeu de la tradició castellana al vers alcaic carduccià. *Comiat*: possibles reminiscències de *Fantasia*. Tot el recull és presidit per un to general i uns valors (romanitat, fortitud, virilitat, heroisme) que responen a un carduccianisme estereotipat.

J[oa]n Ll[uís] Estelrich, *An En Miquel Costa. Acusant rebuda de les «Horacianes»*, «Mitjorn» (Palma de Mallorca), agost 1906, pp. 241-242. Alcaica segons l'esquema ja assajat en l'oda *A Carmen Valera* (Estelrich, 1900).

Enrique Díez-Canedo, *Virgen tranquila...*, dins Id., *Versos de las horas*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1906, pp. 104-105, ara consultable dins Id., *Poesías*, edició a cura d'Andrés Trapiello, Granada, La Velea, 2001, pp. 124-125. Alcaica d'esquema mètric idèntic a les de Joan Lluís Estelrich i, per tant, entre d'altres odes bàrbares, a *Alla Regina d'Italia*, de la qual importa, a més, terminologia i imatgeria funcionals a la retòrica encomiàstica. Vegeu també, al mateix recull, la composició dels dístics elegíacs de *Fantasia nocturna* (*Poesías*, pp. 49-50), que és la mateixa de l'oda bàrbara *Egle*: 7 + 9 a l'hexàmetre i 5 + 7 al pentàmetre, amb la característica accentuació de segona, cinquena i vuitena al «novenario».

Guillermo Valencia, *A Popayán* (1906) i *Invocación a la diosa*, dins Id., *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1948, pp. 110 i 646-648. Un nombre considerable de versos d'aquestes dues odes coincideix amb una de les modalitats d'hexàmetre carducianes, la de «senario» més «novenario», el «novenario» accentuat a les síl·labes segona, cinquena i vuitena.

Antonio Palomero, *Castellana...*, «Blanco y Negro» (Madrid), 05/01/1907. Possible reminiscència d'*Il bove* als versos 23-24.

Casimir Aregall Massip, *Cant de l'Hèroe*, «Estil», 30/04/1907, p. 92. Estrofes formades per tres versos alcaics elaborats segons la modalitat carducciana i per un adònic final. Romanitat heroica i ditiràmica estereotipada.

Diego Ruiz, *Oda a la nació esclava*, «La Publicidad», 28/05/1907, edició del vespre, p. 1. Oda saficoadònica en italià (*Pro Catalogna*), amb traducció castellana acarada (*Oda a la Nación*). Pastitx carduccià de baixa qualitat.

Gabriel Alomar, *El Cant de les turbes. Ça ira*, «El Poble Català», 01/07/1907, després dins Id., *La columna de foc*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1973<sup>2</sup> [1911], pp. 102-104. Poema inspirat en els sonets vuitè i novè de *Ça ira*. Finals aguts vinculables als *Giambi ed epodi* i en concret a *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*. Vegeu també, sobre el mateix tema i dins el mateix recull, *A la senyoreta Rosa Morgades*, pp. 105-108. Gran difusió del lema revolucionari a les pàgines d'«El Poble Català»:



07/04/1906 i 19/05/1907 en articles d'Alomar; 13/08/1907, 01/08/1908, 19/05/1909 en articles d'altres redactors.

P[ere] Prat Gaballí, *Cant de rebeldia*, «La Publicidad», 08/07/1907, edició del vespre, p. 4. Probables reminiscències d'*A Satana*. El mateix autor publicà, el dia 30/08/1907, a «Estil», un poema titulat *Senilis Juventa*, després inclòs en el recull *El temple obert* (pp. 40-41), que cita el títol *Juvenilia* i podria estar inspirat en versos carduccians relatius al tema del brindis (per exemple, *Su Monte Mario*).

Vicens Solé, *Himne profà*, «El Poble Català», 23/12/1907. Possibles reminiscències d'*Ideale*.

Jaume Barrera, *Oda litúrgica i L'aufàbrega* dins Id., *Monestirials. Poesies premiades als Jocs Florals de Reus*, Reus, Estampa Sanjuán Germans, 1907, pp. 14-15 i 21. Estrofes asclepiadeoglicòniques segons el model de l'«horaciana» *Vora una font* i, per tant, d'*In una chiesa gotica*. Cap prova d'una lectura directa de Carducci per part de l'autor. Altres poetes als quals el carduccianisme arriba mediatitzat per Costa i Llobera són mossèn Jaume Bofarull («Il·lustració Catalana», 1907, pp. 36, 597, 646, 747, 796), Josep M. Casas de Muller (Francesc Roig i Queralt, *L'obra poètica de Josep M. Casas de Muller*, Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Berenguer IV, 1988, pp. 67-73, 95-96, 129-130, 182-209) i mossèn Josep Veciana i Calmet (Francesc Roig i Queralt, *Escriptors i poetes canongins*, La Canonja, Centre d'Estudis Canongins «Ponç de Castellví», 1994, pp. 137-206). Aquest darrer conreà l'alcaica costailoberiana, que també retrobem, encara que molt flexibilitzada en el respecte de la cesura-pausa i en els esquemes accentuals, en Joan Brossa, *Poesia rasa*, II (1955-1959), Barcelona, Edicions 62, 1991, pp. 169-170, 171-172, 179-180, 235-236.

Enrique Díez-Canedo, *Oda a la Cibeles*, dins Id., *La visita del sol*, Madrid, 1907, ara consultable dins Id., *Poesías*, pp. 177-179. Alcaica segons el model d'*Alla Regina d'Italia*, l'ascendència de la qual també es deixa sentir en el desenvolupament del registre encomiàstic i en la relació de la protagonista amb el poble. En el mateix model estròfic i, per tant, amb la mateixa alta retòrica, Díez-Canedo escrigué, cap al 1937 o 1938, una *Nueva oda a la Cibeles* (pp. 477-479) en la qual accentuà una nostàlgia i una esperança en el retorn dels dies de glòria ben carduccianes (*Nell'annuale della fondazione di Roma*), ja perceptibles en la primera oda (vv. 45-56). Vegeu també, pel que fa a aquest registre heroic en clau classicitzant, *Profesión*, del recull *La sombra del ensueño*, 1910 (*Poesías*, pp. 237-238).

Miguel de Unamuno, *En la muerte de un hijo*, dins Id., *Poesías*, 1907, p. 256, després dins Id., *Obras completas*, vol. XIII, p. 412. El vers 26, «de luz y de calor», coincideix amb el vers 8 de *Pianto antico*. Els versos 9-10 de la mateixa anacreòntica carducciana podrien ser darrere el sintagma «la flor tronchada» que dona títol a un poema del mateix recull i reapareix en un altre, concretament al vers 22 d'*Al niño enfermo* (pp. 267 i 306, citem de les *Obras completas*). Sense moure'ns de *Poesías*, es detecten reminiscències de *Visione (Rime nuove, III)* a la cloenda d'*Incidentales domésticos*, II (pp. 432-433), i potser també en *Niñez* (p. 470); presenten genèriques tonalitats carduccianes les interpel·lacions a indrets i monuments explorats en la seva profunditat històrica (*Salamanca, La torre de Monterrey a la luz de la luna, En la catedral vieja de Salamanca, En la basílica del señor Santiago de Bilbao*), i ofereix un títol carduccià el poema *A la rima* (p. 463). A *Rosario de sonetos líricos*, 1911, títols coincidents amb els d'odes carduccianes són *Ruit hora* i *Sol de invierno*, signats el 1910 (pp. 516 i 614).

Adolfo Bonilla y San Martín, «*Amor y Psyquis*» (*Grupo de Canova*), dins Id., *Prometeo y Arlequín, Estér y otros poemas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suáez, 1908, p. 176. Breu alcaica d'esquema idèntic a les de Jeroni Zanné (1908 i 1909), és a dir, amb un tercer i un quart vers constituïts tant l'un com l'altre per un decasil·lab amb accents de terceres (esquema adoptat posteriorment per Fernando Maristany, 1920, en les seves traduccions d'alcaiques carduccianes). L'autor cita una frase de *La lirica classica nella seconda metà del secolo XVIII* en un assaig titulat precisament *El mito de Psyquis*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C<sup>a</sup> Editores, 1908, p. 79.

- Ángel de Estrada, *En el cementerio del Aventino*, dins Id., *El huerto armonioso*, Buenos Aires, 1908. Segons Maria dell'Isola, 1936, aquesta composició s'inspira en *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*. Una altra obra del mateix autor amb probable presència carducciana és la novel·la *El triunfo de las rosas*, Buenos Aires, 1918. No hem tingut ocasió de consultar ni l'una ni l'altra.
- Miguel de Unamuno, *Allá en los días de las noches largas...*, poema L de *Poesías sueltas*, datat l'any 1908, consultable dins Id., *Obras completas*, vol. XIV, pp. 785-786. Possibles reminiscències de *Pianto antico* i del vers 99 del *Congedo* de *Levia gravia*. Un altre poema signat l'any 1908, també de *Poesías sueltas* (*Cadáver de iglesia*, p. 782), pot ser que citi veladament, al vers 39, l'incipit de *Ruit hora*.
- Miguel de Unamuno, *En el tren*, datat l'any 1908, publicat dins Id., *Rimas de dentro*, 1923; posteriorment dins Id., *Obras completas*, vol. XIII, pp. 856-858. Probables reminiscències d'*Alla stazione*.
- Alfonso Reyes, *Oda nocturna antigua*, datada el maig del 1909 i publicada dins Id., *Huellas*, Mèxic, Biblioteca Nueva España, 1922; posteriorment inclosa en Id., *Obra poética*, Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1952, i en *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. X, Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996<sup>(4)</sup> [1959], pp. 35-37. Estrofes alcaiques de filiació carducciana, amb accents de tercera i de setena al quart vers, modalitat majoritària a *Ideale* i a *Nell'annuale della fondazione di Roma*. Cites velades d'aquestes dues odes i de *Ruit hora*. Un nom propi carduccià, per bé que d'origen clàssic, es llegeix al títol *Filosofia a Lálage*, del mateix recull (p. 43, poema datat l'any 1910).
- Eduardo Marquina, *El asno*, dins Id., *Vendimión*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1909, posteriorment dins Id., *Obras completas*, vol. VI, Madrid, Aguilar, 1944, pp. 437-442. Possibles reminiscències d'*Il bove* i d'*A un asino*.
- Josep Calzada i Carbó, *L'epopeia de sang*, «El Poble Català», 17/08/1910. Poema inspirat genèricament en la sèrie de sonets *Ça ira*. Alguna reminiscència concreta dels sonets vuitè i novè de la sèrie.
- Arnau Martínez Serrià, *Contrast*, dins Id., *Sonets*, Barcelona, Tip. «L'Avenç», 1910, p. 7. Els tercets són una variació dels sonets vuitè i novè de *Ça ira*. Referència a Carducci en el pròleg de Zanné, p. VII.
- Miguel de Unamuno, *Junto a la vieja colegiata*, datat 1910-1911, publicat dins Id., *Andanzas y visiones españolas*, 1922, i posteriorment dins Id., *Obras completas*, vol. XIII, pp. 844-845. Probables reminiscències d'*In una chiesa gotica* i de l'antimedievalisme carduccià («l'età barbara» de *Nell'annuale della fondazione di Roma*, 42, entre altres textos). Dins el mateix volum, *Al Nervión*, datat l'any 1911 (pp. 822-825), presenta possibles reminiscències de les interpel·lacions a rius carduccianes (*Alle fonti del Clitumno*, per exemple).
- Manuel González Prada, *La primavera*, dins Id., *Exóticas*, Lima, El Lucero, 1911. Oda alcaica segons el model mètric carduccià, concretament el d'*Alla Vittoria*, *Alla Regina d'Italia* i *Alla stazione*.
- Geroni Zanné, *La destrucció d'Idàlia*, dins Id., *Elegies australs*, Barcelona, Fidel Giró impressor, 1912, pp. 7-24 (vegeu sobretot pp. 9-10). Nostàlgia de temps heroics i denúncia de la degeneració present genèricament carduccianes. Possibles reminiscències concretes d'*Alle fonti del Clitumno*.
- J[osep] M[aria] López-Picó, *Oda a Catalunya*, dins Id., *Poesías. 1910-1915*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1915, pp. 119-123, posteriorment incorporada a Id., *Obres completes*, vol. I, Barcelona, Editorial Selecta, 1948, pp. 57-59. Alcaica propera al model carduccià (diferències rellevants només en l'esquema accentual dels versos tercer i quart). Possibles reminiscències d'*Alla Regina d'Italia* en el desenvolupament del registre ditiràmbic.
- Joaquín Montaner, *A Antonio Fuentes* i *Himno a Neptuno*, dins Id., *Poemas inmediatos*, Barcelona, 1916, pp. 57-59 i 63-69. *A Antonio Fuentes* és una alcaica segons el model costailloberia; *Himno a Neptuno* calca la mètrica d'*A Satana*. Vegeu també *En la muerte de Warneford*, pp. 120-121. Carduccianisme heroic i ditiràmbic estereotipat.

- Guillem Colom, *Olivar, olivar...*, dins Id., *Juvenilia*, Sóller, Mestres Impressors Marquès i Mayol, 1918, p. 65. Possibles reminiscències d'*Il bove*.
- Gregorio Reynolds, *La llama*, dins Id., *El cofre de Psiquis*, La Paz, Alfredo Otero, 1918, reproduït per Enrique Díez-Canedo, *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, 1983<sup>2</sup> [1944], p. 238. Reminiscències d'*Il bove*.
- Jorge Max Rohde, *Cantos*, Buenos Aires, 1918. Segons Maria dell'Isola, 1936, i Joan Torrendell, *El Año Literario 1918*, algunes composicions d'aquest poemari s'inspiren en Carducci. No hem tingut ocasió de consultar-lo.
- Fernando Maristany, *Partida*, dins Id., *En el azul...*, València, Editorial Cervantes, 1919, p. 19. Probables reminiscències d'*Alla stazione*. Vegeu també la segona estrofa d'*Elegía* (p. 62). Possibles connexions entre les primeres estrofes d'*El valle* (p. 74) i *Virgilio*.
- Jeroni Zanné, *Talassa i Melodies espirituals*, dins Id., *Aiguaforts i aigües vessants*, Buenos Aires, Delegació de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, s.d. [1920?], pp. 27 i 81. Parcialment carducciana la modalitat d'estrofa alcaica de *Talassa* (el tercer vers carduccià perd la síl·laba inicial i esdevé, doncs, un heptasil·lab); plenament carducciana la del díptic elegíac a *Melodies espirituals*, I (6 + 8 a l'hexàmetre i 6 + 6 al pentàmetre; octosíl·lab amb accents de segona i de cinquena).
- Manuel de Montoliu, *La inmortalidad del alma* (traducció de *Die Unsterblichkeit der Seele*) i *A las Parcas* (traducció d'*An die Parzen*), dins Hölderlin, Barcelona, Editorial Cervantes (Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas, XXX), s.d. [1921], ara dins Friedrich Hölderlin, *Poemas. Las primeras traducciones al castellano, por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, edició a cura d'Anacleto Ferrer, Madrid, Hiperión, 2004, pp. 80-91 i 156-157. Modificació de l'alcaica hölderliniana per interferència del model carduccià, amb la consegüent elevació de registre. És probable que també les modalitats carduccianes d'hexàmetre influís en *Escrito en un bosque* (traducció d'*Auf einer Haide geschrieben*, pp. 76-79) i *Al Éter* (traducció d'*An den Aether*, pp. 130-133).
- Gerardo Diego, *Guitarra*, dins Id., *Imagen. Poemas (1918-1921)*, Madrid, Gráfica de Ambos Mundos, 1922, ara dins Id., *Obras Completas. Poesía*, edició a cura de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, vol. I, p. 158. El «silencio verde» d'aquest famós epigrama en vers s'ha superposat al d'*Il bove* en la cultura literària espanyola.
- Miguel de Unamuno, *El macho me creía a mí otro eunuco...*, poema LXXXIII de *De Fuerteventura a París* (1925, poema datat el 1924), consultable dins Id., *Obras completas*, vol. XIV, p. 576. Cloenda propera a expressions de menyspreu carduccianes (el «volgo vile» de *Per le nozze di mia figlia*, 24). El registre satíric i desdenyós unamunià presenta, en general, força afinitats amb el de Carducci.
- Alfons Maseras, *Gerro de marbre vell...*, dins Id., *La llàntia encesa*, Barcelona, Llibreria Verdguer, 1926, pp. 57-58. Possibles reminiscències d'*Il bove*.
- Jerònim Zanné, *Llibre I de les Odes d'Horaci*, Buenos Aires, Imprenta Tragant, 1926, i *Llibre II de les Odes d'Horaci*, publicat per Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, vol. II, pp. 417-447. Menor carduccianisme mètric que en les anteriors provatures rítmiques de Zanné: és sacrificat sobretot l'esdrúixolisme; manté una presència important l'octosíl·lab pla amb accents de segona, cinquena i vuitena. Fórmules i registre influïts per Carducci.
- Luis L. Franco, *El buey i El maestro Ramón*, dins Id., *Los trabajos y los días*, 1928, poemes reproduïts per Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Nova York, Las Américas Publishing Company, 1961, pp. 991-993. Cites velades d'*Il bove*.
- Miguel de Unamuno, *Casa con tejado rojo...*, poema 44 de *Poemas y canciones de Hendaya*, I (1928), dins Id., *Obras completas*, vol. XV, p. 66. Cites velades d'*Il bove*. Possibles rastres d'aquest sonet també ressegüiríem als versos 1620-1625 d'*El Cristo de Velázquez* (1920, però el fragment en qüestió ja va ser publicat el 1914; *Obras completas*, vol. XIII, p. 747).

- Guillem Colom, *Odes navals*, dins Id., *De l'alba al migdia. Poemes lírics (1918-1928)*, Barcelona, La Revista, 1929, pp. 85-98. Vegeu especialment, dins aquesta sèrie d'odes de títol dannunzià, *Musa dels avis, si jamai a l'ombra...* (pp. 88-89) i *Al vent de mar* (p. 92): reminiscències del Carducci més bel·ligerant i polític de *Juvenilia (Prologo, Agl'Italiani, A G.B. Niccolini, I vóti)*, de *Giambi ed epodi* i d'altres reculls (*Congedo de Levia gravia*, vv. 131-132; *Alla Regina d'Italia*, vv. 37-38). Una altra oda de la sèrie, *A Mallorca*, presenta possibles connexions amb *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* (p. 98).
- Ismael Enrique Arciniegas, *Azul*, dins Id., *Antología poética*, Quito, Editorial Artes Gráficas de Cándido Briz Sánchez, 1932, pp. 133-134. Vers final: «En el silencio azul de la llanura». Vegeu també, entre d'altres poemes del volum, *Inmortalidad*, p. 62 («Y una dulce piedad mi pecho inunda», v. 3); *Canto a la rima*, pp. 101-103 (probables reminiscències del colofó carduccià de la primera edició de les *Odi barbare*), i el *Canto al río Magdalena*, en estrofa saficoadònica, pp. 229-233 (contemplació d'un riu símbol de la pàtria, viatge imaginatiu cap al passat i cap a un futur de glòria, registre encomiàstic i heroic).
- Miquel Dolç, *El cec*, datat el 1934 i publicat dins Id., *Ofrena de sonets*, Barcelona, Editorial Estel, 1946, pp. 79-80. Reminiscències d'*A un asino*. Dins el mateix poemari vegeu un tractament carduccià de la mitologia a *Lluna a ciutat*, pp. 41-42.
- Miquel Dolç, *El retorn*, I, datat l'any 1934 i publicat dins Id., *El somni encetat*, Palma de Mallorca, Les Illes d'Or, 1943, pp. 15-16. Reminiscències de *Santa Maria degli Angeli, Visione, Primo vere* i *Sabato Santo*. A la segona secció (pp. 17-21), de *Pianto antico* i potser de *Ruit hora*. Potser d'*A Satana* en un altre poema del mateix recull: *Mare de Déu de la Pau* (datat el 1937), vv. 88 i 111-121, pp. 74-75.
- Jerònim Zanné, *La mort d'André Chénier*, dins Id., *Poemes de l'esperit i de la terra*, recollits i editats per la revista «Catalunya», Buenos Aires, juliol 1934, p. 32. Cita velada del vers 70 de *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica Francese* i reminiscències de *Ça ira*. Dins el mateix recull, ressons del Carducci heroic i militar a la cloenda d'*En el segon mil·lenari de Virgili* (p. 28) i en l'oda *A la grandesa Romana* (p. 73), una alcaica segons la modalitat de les de *Poesies* i *Ritmes* (Zanné, 1908 i 1909). Contrast carduccià entre la contemplació d'un escenari en calma i l'evocació de la seva història bèl·lica a *Girona heroica* (p. 43).
- Miquel Forteza, *L'estació*, dins Id., *L'intim recer*, Palma, Impremta Nova Balear, 1936, ara dins Id., *Poemes i traduccions*, pp. 137-139. Poc definides les connexions que han suggerit els crítics (primer de tots Miquel Ferrà al pròleg de *L'intim recer*, p. 7) entre aquest poema i *Alla stazione*. El tema torna a ser tractat, dins el mateix recull, en el sonet *Sóller-Exprés (Poemes i traduccions*, p. 139), amb alguna possible reminiscència, en aquest cas, d'*A Satana*, sobretot al segon quartet.
- José María Pemán, *Himno de la Abundancia*, dins Id., *Poema de la Bestia y el Ángel*, Saragossa, 1938, després dins Id., *Poesía. Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1947, vol. I, pp. 1051-1052. Estrofa alcaica inicial segons el model carduccià; tot seguit l'esquema es flexibilitza. Reminiscències d'*A Satana* i de *Nell'annuale della fondazione di Roma*. Vegeu també *Hexámetros en loor de los soldados de Navarra* (pp. 1023-1025) i, fora del *Poema de la Bestia y el Ángel*, les estrofes saficoadòniques *Contra los que hacen profesión y granjería de las letras*, a les quals arriben —especialment a la tercera— ressons de *Preludio* (pp. 728-729).
- Miquel Ferrà, *L'alta remor dels pins...* (s.d.) i *Vela tesa* (datat el 1945), dins Id., *Poesies completes*, pròleg de Joan Pons i Marquès, Barcelona, Editorial Selecta, 1962, pp. 81 i 164. Reminiscències de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* i de *Visione*. Vegeu també rastres de *Visione* a *Sota els estels* (1910), a la primera secció de *Jardí tancat* (s.d.) i als versos 57-60 d'*A Valldemossa en la canonització de sor Caterina Thomasa* (1930), pp. 79-80, 107 i 141, respectivament.

- Miquel Dolç, *Mutilat*, dins Id., *Elegies de guerra*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1991 [primera edició 1948], pp. 29-30. Cites velades d'*Alla stazione*, en possible intersecció amb *Il bove*, objecte d'un tractament antiidíl·lic i antisublimatori.
- Llorenç Riber, *A Serena*, dins Id., *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta, vol. I, 1949, p. 161. Estereotips carduccians a les darreres estrofes: la grandesa plàcida de l'antiga Roma i l'accepció mètrica del terme «bàrbar».
- Guillem Colom, *Oda a Pol·lèntia* (1954), dins Id., *Antologia lírica*, edició a cura de Miquel Gayà i Josep M. Llompart, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1984, pp. 207-210. Alcaica segons el model costailloberia. Imitació de les *Horacianes* amb els consegüents estereotips carduccians: idealització dels episodis bèl·lics en funció de la grandesa i lluminositat històrica i del vitalisme guerrer; batèria lèxica relacionada amb l'aspror i, als versos 85-88, sense utilitzar explícitament el mot, accepció mètrica de «barbaro». Vegeu també *En la mort del poeta Mn. Costa i Llobera* (1922), pp. 98-100. Dins la mateixa antologia, possibles reminiscències de *Passa la nave mia, sola, tra il pianto...* en *Comiat* (1940), p. 150.
- Miquel Dolç, *Balades*, II, dins Id., *Flama*, Barcelona, Óssa Menor, 1962, pp. 55-56. El sintagma «edat serena» del vers sisè prové de *Mattinata*, potser en intersecció amb *Visione*. Vegeu també la dinàmica mitològica de *Primavera* (p. 27) i d'*Afrodita* (pp. 33-34).

#### 8.1.8. Cròniques periodístiques

- Italia*, dins *Correo extranjero*, «La Dinastía», 07/10/1899, p. 1.
- De todas partes*, «La Lucha» (Girona), 30/05/1900, pp. 1-2.
- Ignotus, *Por esos mundos*, «La Dinastía», 28/09/1901, p. 2.
- Premis Nobel*, «El Poble Català», 16/12/1905.
- Giulio d'Arco, *El sucesor de Carducci*, dins Id., *Carta de Roma*, «La Lectura» (Madrid), 1906, primer quadrimestre, pp. 173-174.
- En Carducci premiat*, «El Poble Català», 13/11/1906.
- El gran poeta italiano José Carducci*, «Miau», 15/11/1906, p. 154.
- Noves*, «Joventut», 15/11/1906, pp. 733-734.
- En honor de Carducci*, «La Vanguardia», 26/11/1906, p. 4.
- Honrando a un poeta italiano. El poeta Carducci*, «La Publicidad», 27/11/1906, p. 1.
- La reina y el poeta*, «La Vanguardia», 30/11/1906, p. 8.
- Premio a Carducci*, «La Vanguardia», 09/12/1906, p. 8.
- Homenaje al genio*, «La Vanguardia», 27/12/1906, p. 9.
- Notas extranjeras. Artísticas*, «El Progreso», 04/02/1907, p. 1.
- Enfermo grave*, «La Tribuna», 14/02/1907, p. 3.
- Carducci [sic] gravísimo*, «Nuevo Diario de Badajoz», 15/02/1907, p. 1.
- Carducci enfermo*, «El Diluvio», 15/02/1907, edició del matí, p. 27.
- Carducci enfermo*, «La Vanguardia», 15/02/1907, p. 9.
- Carducci malalt*, «El Poble Català», 15/02/1907.
- El poeta Carducci*, «Heraldo de Alcoy», 15/02/1907, p. 4.
- Enfermo grave*, «El Progreso», 15/02/1907, p. 3.
- Extranjero*, «ABC» (Madrid), 15/02/1907, edició primera, p. 5.
- La enfermedad de Carduccio [sic]*, «El Liberal», 15/02/1907, edició del matí, p. 3, reproduït a l'edició del vespre, p. 2.
- La salud de Carducci*, «La Tribuna», 15/02/1907, p. 3.
- Poeta gravísimo*, «Heraldo de Zamora», 15/02/1907, p. 3.
- Poeta malalt i En Carducci*, «La Veu de Catalunya», 15/02/1907, edició del matí, p. 3.
- De Roma*, «El Diluvio», 15/02/1907, edició de la tarda, p. 7.
- Carducci*, «El Noticiero Universal», 15/02/1907, edició del vespre, p. 3.

*Se agrava Carducci*, «El Liberal», 15/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà 16/02/1907, edició del matí, p. 2.

*Carducci*, «Diario del Comercio», 16/02/1907, p. 3.

*Carducci grave*, «La Rioja», 16/02/1907, p. 2.

*Carducci i La muerte de Carducci*, «La Tribuna», 16/02/1907, p. 3.

*Carducci moribundo*, «La Vanguardia», 16/02/1907, p. 8.

Blasco, *El poeta ha muerto*, «La Vanguardia», 16/02/1907, p. 8.

*El poeta Carducci enfermo*, «La Tarde» (Palma de Mallorca), 16/02/1907, p. 3.

*El poeta Carducci*, «La Publicidad» (Granada), 16/02/1907, p. 3.

*Estado de Carducci*, «La Región Extremeña» (Badajoz), 16/02/1907, p. 2.

*Fallecimiento de Carducci*, «Heraldo de Alcoy», 16/02/1907, p. 4.

*Fallecimiento*, «Heraldo de Zamora», 16/02/1907, p. 3.

Gerardo, *Poeta enfermo*, «Noticiero granadino», 16/02/1907, p. 3.

*La salut d'en Carducci*, «El Poble Català», 16/02/1907.

O., *Carducci agravado*, «La Publicidad», 16/02/1907, edició del matí, p. 3.

*Poeta fallecido*, «Nuevo Diario de Badajoz», 16/02/1907, p. 1.

*La muerte de Carducci*, «ABC» (Madrid), 16/02/1907, edició segona, p. 5.

*Carducci*, «El Diluvio», 16/02/1907, edició de la tarda, p. 7.

*Muerte de Carducci*, «El Diluvio», 16/02/1907, edició de la tarda, p. 8.

*París, sábado, 16 de febrero (2-20)*, «Diario de Barcelona», 16/02/1907, edició de la tarda, p. 2056.

*La muerte de Carducci*, «El Noticiero Universal», 16/02/1907, edició del vespre, p. 3.

*Muerte de Carducci*, «El Liberal», 16/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà 17/02/1907, p. 2.

*Muerte de Carducci*, «El Noticiero Universal», 16/02/1907, edició del vespre, p. 3.

O., *La muerte de Carducci*, «La Publicidad», 16/02/1907, edició del vespre, p. 2.

*De nuestro corresponsal especial*, «ABC» (Madrid), 17/02/1907, edició primera, p. 4.

*Josué Carducci*, «La Publicidad», 17/02/1907, edició del matí, p. 1.

*La muerte de Carducci*, «El Diluvio», 17/02/1907, edició del matí, p. 32.

*La muerte del poeta*, «La Vanguardia», 17/02/1907, p. 9.

*Mort d'en Carducci i La mort d'en Carducci. Despullas disputades*, «El Poble Català», 17/02/1907.

*Muerte de Carducci*, «Diario del Comercio», 17/02/1907, p. 3.

*Muerte de Carducci*, «La Rioja», 17/02/1907, p. 1.

*Muerte de un poeta*, «La Publicidad» (Granada), 17/02/1907, p. 3.

*Noticias varias*, «El Correo Catalán», 17/02/1907, p. 3.

O., *La muerte de Carducci. El poeta Carducci. Pésame de Francia. En señal de luto. Monumento a Carducci*, «La Publicidad», 17/02/1907, edició del matí, p. 5.

*París, sábado, 16 de febrero (17-30)*, «Diario de Barcelona», 17/02/1907, p. 2104.

*Poeta fallecido*, «La Crónica Meridional» (Almería), 17/02/1907, p. 3.

*Regionales y generales*, «Heraldo de Tarragona», 17/02/1907, p. 1.

*En honor de Carducci*, «La Vanguardia», 18/02/1907, p. 5.

*La muerte de Carducci*, «ABC» (Madrid), 18/02/1907, edició primera, p. 3.

*La muerte de Carducci*, «El Noticiero Universal», 18/02/1907, edició del matí, p. 3.

*Los funerales de Carducci*, «Diario del Comercio», 18/02/1907, p. 1.

*Los funerales de Carducci*, «El Correo Catalán», 18/02/1907, p. 2.

*Los funerales de Carducci*, «El Liberal», 18/02/1907, edició del matí, p. 3, reproduït a l'edició del vespre, p. 2.

Blasco, *Los funerales de Carducci*, «La Vanguardia», 19/02/1907, p. 8.

*Correo extranjero*, «La Cruz» (Tarragona), 19/02/1907, p. 2.

*El cadáver de Carducci*, «La Vanguardia», 19/02/1907, p. 8.

*El entierro de Carducci*, «ABC» (Madrid), 19/02/1907, edició primera, p. 3.

*Entierro de Carducci*, «Heraldo de Zamora», 19/02/1907, p. 3.

*Entierro del poeta Carducci*, «La Voz de Menorca» (Maó), 19/02/1907, p. 3.

*Entierro*, «La Región Extremeña» (Badajoz), 19/02/1907, p. 2.  
 Fabra, *El entierro de Carducci*, «El Popular» (Gijón), 19/02/1907, p. 3.  
*París, lunes, 18 de febrero (19-40)*, «Diario de Barcelona», 19/02/1907, edició del matí, p. 2160.  
*Por Carducci*, «La Rioja», 19/02/1907, p. 2.  
*Entierro de Carducci*, «El Diluvio», 19/02/1907, edició de la tarda, p. 8.  
*El entierro de Carducci*, «El Liberal», 19/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà  
 20/02/1907, edició del matí, p. 3.  
 O., *Entierro de Carducci*, «La Publicidad», 19/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà  
 20/02/1907, edició del matí, p. 2.  
*Entierro de Carducci*, «La Crónica Meridional» (Almería), 20/02/1907, p. 3.  
*Las obras de Carducci*, «La Vanguardia», 20/02/1907, p. 8.  
*L'enterrament d'en Carducci*, «El Poble Català», 20/02/1907.  
 Martínez Albacete, *El sepelio de Carducci*, «El Noroeste» (Gijón), 20/02/1907, p. 4.  
*Telegramas*, «El Vigía Católico de Ciudadela», 20/02/1907, p. 3.  
*La biblioteca de Carducci. No hay traslado*, «El Diluvio», 20/02/1907, edició de la tarda, p. 7.  
*La biblioteca de Carducci*, «El Liberal», 20/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà  
 21/02/1907, edició del matí, p. 2.  
 O., *Carducci*, «La Publicidad», 20/02/1907, edició del vespre, p. 2.  
*Carducci*, «Nuevo Diario de Badajoz», 21/02/1907, p. 1.  
*De Italia*, «El Catequista» (Conca), 21/02/1907, p. 15 (p. 127 en la numeració anual).  
*El Cantor de Satanás*, «El Tradicionalista» (Girona), 21/02/1907, p. 2.  
*El poeta Carducci*, «Nuevo Mundo» (Madrid), 21/02/1907.  
*Luto por Carducci*, «Diario del Comercio», 21/02/1907, p. 1.  
*Monumento a Carducci*, «ABC» (Madrid), 21/02/1907, edició primera, p. 3.  
*Monumento a Carducci*, «La Tribuna», 21/02/1907, p. 3.  
*Muerte de un poeta ilustre*, «Miau», 21/02/1907, p. 183.  
*Museo Carducci*, «La Vanguardia», 21/02/1907, p. 8.  
 O., *Monumento a Carducci*, «La Publicidad», 21/02/1907, edició del matí, p. 3.  
*París, miércoles, 20 de febrero (21)*, «Diario de Barcelona», 21/02/1907, edició de la tarda, p. 2255.  
*Monumento a Carducci*, «El Liberal», 21/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà  
 22/02/1907, edició del matí, p. 2.  
*Monumento a Carducci*, «El Noticiero Universal», 21/02/1907, edició del matí, p. 3.  
*Ecos telegráficos*, «El Eco de Ciudadela», 22/02/1907, p. 3.  
*Els que se'n van i Ha mort el gran poeta italià Joseph Carducci*, «L'Esquella de la Torratxa»,  
 22/02/1907, pp. 138 i 141.  
*Monumento a Carducci*, «Diario del Comercio», 22/02/1907, p. 3.  
*Monumento a Carducci*, «El Diluvio», 22/02/1907, edició del matí, p. 26.  
*Monumento a Carducci*, «La Rioja», 22/02/1907, p. 2.  
*Monumento*, «El Guadalete» (Jérez de la Frontera), 22/02/1907, p. 3.  
*Carducci*, «La Tribuna», 23/02/1907, p. 3.  
*La muerte de Carducci*, «El Noticiero Universal», 23/02/1907, edició del matí, p. 3.  
 O., *Duelo por Carducci. En honor de Carducci. Coronas para Carducci*, «La Publicidad»,  
 23/02/1907, edició del matí, p. 3.  
*París, viernes, 22 de febrero (15-45)*, «Diario de Barcelona», 23/02/1907, edició del matí, p. 2328.  
*Por Carducci. Un rasgo*, «El Progreso», 23/02/1907, p. 3.  
*Por la muerte de Carducci i El rasgo de una reina*, «El Liberal», 23/02/1907, edició del matí, p. 3,  
 reproduïts a l'edició del vespre, p. 4.  
*En la Cámara francesa. En honor de Carducci*, «El Diluvio», 23/02/1907, edició de la tarda, p. 3.  
*Gorki a Carducci*, «El Diluvio», 23/02/1907, edició de la tarda, pp. 7-8.  
*En honor a Carducci*, «El Liberal», 23/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà  
 24/02/1907, p. 3.  
*(Noticias)*, «La Publicidad», 23/02/1907, edició del vespre, p. 2.

- El entierro de Carducci*, «ABC» (Madrid), 26/02/1907, p. 1.
- Manifestación de duelo*, «El Noticiero Universal», 27/02/1907, edició del matí, p. 1, secció *En el Ayuntamiento*.
- Manifestación de duelo*, «La Vanguardia», 27/02/1907, p. 2.
- Otro «homenajito», «El Diluvio», 27/02/1907, edició del matí, p. 15, secció *En el Ayuntamiento*.
- La muerte de Carducci*, «El Liberal», 27/02/1907, edició del vespre, p. 3, reproduït l'endemà 28/02/1907, edició del matí, p. 2.
- Giosuè Carducci, «Ilustració Catalana», 10/03/1907, p. 145. Fotografia que ocupa tota la pàgina (portada del número 197 de la revista). Al suplement «Feminal», el dia 25/12/1910, Ada Negri hi va ser saludada com «el Carducci femení».
- Fabra, *Orden de Su Santidad*, «El Popular» (Gijón), 17/03/1907, p. 2.
- Fallecimientos*, «Razón y Fe» (Madrid), gener-abril 1907, p. 398.
- «El Poble Català», 17/05/1907, 19/07/1907, 01/05/1908: notícia de poesies de Carducci recitades als entreactes de les funcions teatrals pels actors de les companyies italianes. Vegeu també «L'Esquella de la Torratxa», 26/07/1907; «Nuevo Mundo» (Madrid), 03/06/1909, i Alfonso Reyes — Pedro Henríquez Ureña, *Correspondencia 1907-1914*, edició a cura de José Luis Martínez, Mèxic D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 93 (carta de data 17/02/1908).
- Monument a Carducci*, «El Poble Català», 13/06/1909.
- Amics de la Poesia*, «La Veu de Catalunya», 22/01/1921, edició del vespre, p. 8; 23/01/1921, edició del matí, p. 8; 24/01/1921, edició del vespre, p. 6; 25/01/1921, edició del matí, p. 8. Anunci i ressenya d'un recital de poemes dins el cicle d'activitats del grup Amics de la Poesia.

#### 8.1.9. Transcripció de textos o de versos en llengua original

- Miscelánea*, «Museo Balear» (Palma de Mallorca), 15/06/1885, pp. 437-438. Text transcrit: els tres dístics inicials de *Cèrilo*, tal com havien estat publicats, per primera vegada, en *Albo ricordo di floricultura, strenna di primavera del «Resto del Carlino»*, Bolonya, maig 1885. Breu presentació.
- Francisco Díaz Plaza, *Giosuè Carducci (1836)*, dins Id., *Crestomatia italiana*, Barcelona, Imprenta de Pedro Ortega, 1893, pp. 248-252. Textos transcrits: *Ballata dolorosa*, *Fantasia*, *Nella piazza di San Petronio*, *Nevicata*, *Alla Regina d'Italia*, *Primo vere*. Nota preliminar, biobibliogràfica i crítica, en castellà; notes exegetiques a peu de pàgina en castellà.
- Alfredo Calderón, *Religión y moral*, «El Espejo» (Terrassa), 24/11/1900. Cita els versos 23-24 d'*A Satana* tot fent una apologia de l'escola laica i de la llibertat religiosa.
- Telegramas cambiados con motivo de la «Canzone» de D'Annunzio «In Morte di Giuseppe Verdi»*, «Revista Moderna» (Mèxic), segona quinzena d'abril del 1901, pp. 132-133. Transcripció en italià, sota les respectives fotografies, de telegrams intercanviats els dies 2 i 4 de març del mateix any 1901 per Carducci i D'Annunzio.
- «Pluma y Lápiz», 06/09/1903, p. 8. Text transcrit: *In riva al mare*. A la mateixa revista, el dia 11/11/1905, a l'article sense signar *Pío X presenciando los ejercicios de los gimnastas en el Vaticano*, hi és citat el vers 118 d'*Il canto dell'Amore* (p. 11).
- J[osep] Pin y Soler, *Sonets d'uns y altres*, Vilanova de la Geltrú, Estampa de Joan Oliva y Milá, 1904. Text transcrit: *Il bove*.
- «El Poble Català», 18/03/1905. Tot seguit de l'article d'Eugeni Ors, 1905, és transcrit *In riva al mare*.
- Juan Valera, *Crítica Literaria (1901-1905)*. *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*, Madrid, Imprenta Alemana, 1912, després dins Id., *Obras completas*, vol. II, p. 1203. Transcriu els versos 61-66 (darrera estrofa) d'*Alla Rima*.
- «La Publicidad», 24/02/1907, edició del matí, p. 1. Reprodueix un autògraf d'*A Scandiano*.
- «El Poble Català», 25/02/1907. Textos transcrits: *Primavere elleniche (I)*, *Né mai levò sí neri occhi lucenti...*, *A Satana*, *Al sonetto*, *A un poeta di montagna*, *A Diana Trivia*, *Versaglia*.



- Fosfor [Gabriel Alomar], *Thermidor*, «El Poble Català», 16/07/1909. Cita els versos 69-70 de *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*.
- Adolfo Bonilla y San Martín, *Bibliográfica*, «Ateneo» (Madrid), gener-juny 1912, p. 63. Cita, descontextualitzant-la totalment, la tercera estrofa d'*In una chiesa gotica*.
- La Dame de Cœur, *Crónicas de «La Dame de Cœur»*, «La Pluma», juny 1920, p. 31. Cita, amb un esperit frívol, els versos 64-66 d'*Alla Rima*.
- Gabriel Alomar, *La Revolución Francesa y la Rusa*, dins Id., *La formación de sí mismo (El diálogo entre la Vida y los Libros)*, Madrid, Rafael Caro Raggio editor, 1920, p. 136. Cita els versos 69-72 de *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*. Tot l'article és molt influït per aquest poema i per *Ça ira*. Vegeu altres referències a Carducci dins el mateix recull a pp. 27, 39, 152.
- Josep M. Llovera, *Cap a l'hexàmetre rítmic català*, «La Paraula Cristiana», gener-juny 1926, p. 510. Reprodueix els dos versos de Campanella que fan de lema al llibre II de les *Odi barbare*. Vegeu una altra referència a Carducci a p. 513, motivada per una observació de Carles Riba relativa als hexàmetres del poeta italià.
- Joan Pons i Marquès, *Don Joan Alcover*, «Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana» (Palma de Mallorca), 1926, pp. 17-20, després incorporat, amb el títol *Davant la mort del mestre*, a Id., *Crítica literària*, vol. I, pp. 136-137. Cita els versos 23-24 de la traducció fragmentària titulada *Da Friedr. Hölderlin*.
- Francesc de B. Moll (amb la col·laboració de Miquel Dolç), *Giosuè Carducci*, dins Id., *Tercer curso de italiano. Letture scelte di geografia, storia e letteratura dell'Italia*, Palma de Mallorca, Imprenta «Mn. Alcover», 1940, pp. 131-140. Textos transcrits: *Il bove*, *Mattinata*, *La leggenda di Teodorico*, *Jaufré Rudel*. Nota preliminar, biobibliogràfica i crítica, en italià; notes exegetiques a peu de pàgina en castellà.
- Bartolomé Ferrà, *El archiduque errante Luis Salvador de Austria*, Barcelona, Montaner y Simón, 1948, pp. 39 i 179. Versos transcrits: *Alla Croce di Savoia*, 105-108, i *Ninna nanna di Carlo V*, 33-34. Una tercera cita (p. 39), procedent segons Ferrà d'*Alla Croce di Savoia*, no pertanyen a aquesta composició ni a cap altra de Carducci. Vegeu, a p. 66, l'explicació de la coincidència entre el topònim mallorquí Miramar i el del castell inspirador de l'oda homònima carducciana.
- Isabel González, *Carducci*, dins Id., *Antología de la literatura italiana*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 307-315. Textos transcrits: *Pianto antico*, *San Martino*, *Dinanzi alle terme di Caracalla*, *Nella piazza di San Petronio*, *Mezzogiorno alpino*, *Presso una Certosa*, un fragment de l'assaig *A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni* i un fragment de carta. Presentació i notes en castellà.

#### 8.1.10. Traduccions de textos de crítics italians o de països tercers

- François Carry, *Carducci*, «Revista Moderna» (Mèxic), juliol 1899, pp. 206-208.
- F[ilippo] T[ommaso] Marinetti, *El Movimiento Poético en Italia*, «El Nuevo Mercurio» (París), gener 1907, fragment sobre Carducci a pp. 55-56. Article escrit expressament per a la revista.
- Karl Vossler, *Giosuè Carducci*, dins Id., *Historia de la literatura italiana*, traducció de Manuel de Montoliu, Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor, 1925, pp. 140-141.
- Ettore Stampini, *Le Odi barbare di G. Carducci e la metrica latina: studio comparativo*, fragment traduït per J.M. Llovera, *Dels ritmes clàssics. I. Proemial*, «La Veu de Catalunya», 03/09/1927, p. 5.
- Carducci*, «La Publicitat», 07/08/1935, p. 4. Traducció d'un llarg fragment d'una conferència-article d'Ugo Ojetti.
- Santiago Prampolini, *Los últimos treinta años del siglo XIX: Carducci*, dins Id., *Historia universal de la literatura*, vol. VII, traducció de José Almoína, Carlos Esplá i José López Pérez,

- Buenos Aires, UTEHA Argentina, 1956<sup>2</sup> [1940], pp. 497-503. Fotografia a p. 475. Els traductors posen en castellà els versos 1 d'*Il sonetto*, 21-22 de *Roma* i 13-14 d'*Alla stazione*.
- Mario Penna, *Carducci*, dins Id., *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Ediciones Atlas, 1944, pp. 279-289 i 324-325.
- Mario Penna, *Literatura italiana*, dins Ciriaco Pérez Bustamante (dir.), *Historia de la literatura universal*, Madrid, Ediciones Atlas, 1946, fragment sobre Carducci a pp. 538-539.
- Giovanni Papini, *Carducci, hombre*, dins Id., *Obras*, vol. II, edició a cura de José Miguel Velloso, Madrid, Aguilar, 1957.
- C[arlo] Cordié, entrada *Memorias de la vida de Giosue Carducci* [Giuseppe Chiarini, *Memorie della vita di Giosue Carducci (1835-1907) raccolte da un amico*], dins DD.AA., *Bompiani. Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora, 1992<sup>4</sup> [1959], vol. VII, pp. 45-46.
- M. Donà, entrada *A las fuentes del Clitumno*, dins DD.AA., *Bompiani. Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, vol. II, pp. 89-90.
- D[aniele] Mattalia, entrades *A la muerte de Giuseppe Garibaldi* [*Per la morte di Giuseppe Garibaldi*], *Ante San Guido*, *A Satanás*, *Ça ira*, *Canción de Legnano (La)* [*Della «Canzone di Legnano»*], *Cenizas y pavesas* [*Ceneri e faville*], *Confesiones y batallas*, *Primeros versos* [*Primi versi*], *Desenvolvimiento de la literatura nacional (Del)*, *Historia del «Día»* [*Storia del «Giorno»*], *Idilio en la «Maremma»* [*Idillio maremmano*], *Intermezzo*, *Juvenilia*, *Levia gravia*, *Odas bárbaras*, *Querella comunal* [*Faida di comune*], *Rimas nuevas*, *Rimas y ritmos*, *Yambos y épodos*, dins DD.AA., *Bompiani. Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*, vol. II, pp. 86-87, 255, 406-407, 752-753, 799-780; vol. III, pp. 196, 410, 560, 909-910; vol. V, p. 786; vol. VI, pp. 105-106, 201-202, 406, 534; vol. VII, pp. 672-674; vol. VIII, pp. 711-712; vol. IX, pp. 276-277, 278-279; vol. X, pp. 789-791. Nombroses cites de versos i —menys sovint— de fragments en prosa, traduïts i/o en llengua original. Algunes entrades són acompanyades d'il·lustracions i totes són seguides d'un o de diversos breus judicis de crítics prestigiosos.
- D[aniele] Mattalia, entrada *Carducci, Giosue*, dins DD.AA., *Bompiani. Diccionario de autores de todos los tiempos y de todos los países*, Barcelona, Hora, 1992<sup>4</sup> [1963], vol. I, pp. 471-473.
- Natalino Sapegno, *Carducci*, dins Id., *Historia de la literatura italiana* [*Disegno storico della letteratura italiana*], traducció de Juan Petit, Barcelona, Editorial Labor, 1964, pp. 568-575.
- Mario Fubini, *Métrica y poesía*, traducció de Milagros Arizmendi i María Hernández Esteban, Barcelona, Editorial Planeta, 1969, pp. 29-30, 50-51, 78n, 86-87, 93, 98-99, 108, 141-142, 338, 378, 382. Cita versos de *Della «Canzone di Legnano»*, p. 29; *Avanti! Avanti!*, p. 50; *Alla Rima*, pp. 86-87, i *Nella piazza di San Petronio*, p. 98. Són transcrits en italià i traduïts al castellà. Per als de *Della «Canzone di Legnano»* les traductores recorren a Amando Lázaro Ros, 1957; els altres els tradueixen elles en prosa. També tradueixen —tot i que el tenien a disposició en el volum de Lázaro Ros— el darrer paràgraf del capítol I de l'assaig *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (pp. 141-142).
- F[urio] Felcini, entrada *Epistolario de Carducci*, dins DD.AA., *Bompiani. Diccionario literario. Apéndice de obras 1959-1977*, vol. XII, Barcelona, Hora, 1992<sup>2</sup> [1978], pp. 421-424. Hi són traduïts fragments de l'epistolari. Vegeu, al mateix volum, entrades relatives a assaigs de diversos crítics italians sobre Carducci a pp. 144, 144-145, 555-556, 643-644.
- Giuseppe Petronio, *Giosuè Carducci*, dins Id., *Historia de la literatura italiana*, traducció de Manuel Carrera i María de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 759-766. Algunes cites de versos, traduïts i en llengua original.

## 8.2. Altra bibliografia utilitzada

### 8.2.1. Teòrica i metodològica

- Italo Calvino, *Sul tradurre* (1963); *Tradurre è il vero modo di leggere un testo* (1982), dins Id., *Saggi. 1945-1985*, Milà, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1776-1786, 1825-1831.
- Robert Escarpit, *Sociologia de la literatura*, traduïdo de Ramon Barnils, Barcelona, Edició de Materials, 1968.
- Oreste Macrí, *Conclusioni sul metodo comparatistico*, dins Id., *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento. Con una conclusione sul metodo comparatistico e un'appendice di aggiunte al «Manzoni iberico»*, Ravenna, Longo editore, 1980, pp. 150-164.
- Oreste Macrí, *Cenno sul metodo comparatistico applicato al nostro tema*, dins Id., *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo editore, s.d., pp. 7-16.
- Marie-France Delport: *Le traducteur omniscient. Deux figures de traduction: l'explicitation et l'amplification*, dins *La traduction, Actes du XXIII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Publications de l'Université de Caen, 1987, pp. 89-105.
- José Lambert, *Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème*, «Contextos», vol. V, 1987, núm. 9, pp. 47-67.
- Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, «Poetics Today», vol. XI, 1990, núm. 1.
- Jean-Claude Chevalier, *Traduction, littéralité et chaîne de causalités*, dins *Actes du Colloque «Littéralité 2»*, *L'esprit de la lettre*, Bordeus, Presses Universitaires de Bordeaux, 1992, pp. 45-62.
- André Lefevere, *Translating Literature. Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, Nova York, The Modern Language Association of America, 1992.
- André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*, Londres i Nova York, Routledge, 1992.
- Salvador Oliva, *La mètrica i el ritme de la prosa*, Barcelona, Quaderns Crema, 1992.
- Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Londres, Routledge, 1992.
- Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell, 1993.
- Esteban Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- Sandra Cavicchioli, *Spazialità e semiotica: percorsi per una mappa*, «Versus», núm. 73/74, gener-agost 1996, pp. 6-9.
- Ulla Connor, *Contrastive Rethoric*, Cambridge/Nova York, Cambridge University Press, 1996.
- Lluís Meseguer i María Luisa Villanueva (edd.), *Intertextualitat i recepció*, Castelló, Universitat Jaume I, 1998.
- Ovidi Carbonell, *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1999.
- Hans Robert Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, traduïdo de Juan Godo Costa i José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península, 2000.
- Josep Marco, *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic, Eumo Editorial, 2002.
- Gideon Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, traduïdo i edició de Rosa Rabadán i Raquel Merino, Madrid, Cátedra, 2004.

### 8.2.2. Sobre la traducció a l'època objecte d'estudi

- Josep Murgades, *Apunt sobre noucentisme i traducció*, «Els Marges», núm. 50, juny 1994.
- Miguel Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, 1996.
- María de las Nieves Muñiz, *L'Antologia de poetas líricos italianos di Estelrich nell'Epistolario di Menéndez Pelayo (Per una storia delle traduzioni della letteratura italiana in Spagna)*, «Anuari de Filologia. Filologia Romànica», Universitat de Barcelona, volum XIX, any 1996, secció G, número 7, pp. 95-109.
- Montserrat Bacardí, Joan Fontcuberta i Francesc Parcerisas (edd.), *Cent anys de traducció al català (1891-1900). Antologia*, Vic, Eumo Editorial, 1998.
- José Francisco Ruiz Casanova, *Aproximación a una historia de la traducción en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Thomas Harrington, *El Cercle Maristany i la interpenetració dels sistemes literaris de la Península Ibèrica, Europa i Amèrica*, traducció de M. Mercè Riu i Codinach, «Revista de Catalunya», juliol-agost 2002, pp. 107-127.
- María de las Nieves Muñiz, *Gli scrittori spagnoli e l'Italia i Traduzioni spagnole dei classici italiani*, dins Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, *La letteratura italiana fuori d'Italia*, coordinat per Luciano Formisano, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 763-781 i 781-799.
- Gabriella Gavagnin, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

### 8.2.3. Sobre les literatures catalana i castellana a l'època objecte d'estudi

- Manuel del Palacio, *Mi vida en prosa. Crónicas íntimas*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, s.d. [El text és signat l'any 1904.]
- Manuel de Montoliu, *Breviari crític 1923-1924*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926.
- , *Breviari crític II 1925-1926*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1929
- , *Breviari crític III 1927-1928*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1931.
- , *Breviari crític IV 1929-1930*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1933.
- Agustí Esclasans, *La meva vida 1920-1945*, Barcelona, Editorial Selecta, 1957.
- José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 2 voll.
- Josep Maria Llopart, *La literatura moderna a les Balears*, Palma de Mallorca, Moll, 1964.
- Jaume Bofill i Ferro i Antoni Comas, *Un segle de poesia catalana*, Barcelona, 1968.
- Albert Manent, *Josep Carner i el Noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona, Edicions 62, 1969.
- Antoni-Lluc Ferrer, *Introducció a Gabriel Alomar, El futurisme i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1970.
- Francisco Pejenaute, *La adaptación de los metros clásicos en castellano*, «Estudios Clásicos» (Madrid), vol. XV, núm. 63, maig 1971, pp. 213-234.
- Josep Sureda i Blanes, *El darrer «hidalgo»*, dins Id., *Petites històries*, Palma de Mallorca, Moll, 1971, pp. 98-119.
- Eduard Valentí Fiol, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973.
- Joan-Lluís Marfany, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1981<sup>5</sup> [1975].
- Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle XX)*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, febrer del 1976.
- Manuel de Montoliu, *Breviari crític*, vol. V, Diputació Provincial de Tarragona, 1979.
- Biel Mesquida, *Mallorquins a Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1980.
- Josep M. Llopart, *Retòrica i poètica*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1982, 2 voll.

- Joaquim Marco, *El modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona, El Punt / Edhasa, 1983.
- Antoni Serra, *Gabriel Alomar (l'honestedat difícil)*, Ajuntament de Palma, 1984.
- Maria Àngela Cerdà, *Pere Prat Gaballí i el càntic de jovenesa*, dins DD.AA., *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, edició a cura de Lola Badia i Josep Massot, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, vol. I, pp. 289-310.
- Carles Miralles, *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, 1986<sup>7</sup>, Editorial Labor.
- Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas (dirr.), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. VIII, 1986.
- Miquel dels Sants Oliver, *La literatura en Mallorca*, edició a cura de Joan-Lluís Marfany, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- Enric Bou, *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Empúries, 1989.
- Albert Manent, *Agustí Esclasans, un escriptor sense reialme*, dins Id., *Semblances contra l'oblit. Retrats d'escriptors i de polítics*, Barcelona, Destino, 1990, pp. 77-88.
- Margalida Pons, «*La columna de foc*» (*La solitud de Gabriel Alomar*), dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura catalanes XXIII*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.
- Jaume Vidal Alcover, *Estudis de literatura catalana contemporània*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, s.d. [1993?].
- José Domínguez Caparrós, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Montserrat Corretger, *Alfons Maseras, divulgador de Joan Alcover*, dins *Miscel·lània Joan Fuster*, VIII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 305-310.
- Maria del Carme Bosch, *Horaci a les Illes*, dins DD.AA., *Estudis de llengua i literatura catalanes*, XXXII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 149-169.
- Josep M. Llompart, *Els nostres escriptors*, Palma de Mallorca, Moll, 1996.
- Josep Massot, *Escriptors i erudits contemporanis*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996.
- Jordi Castellanos, *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Edicions 62, 1997.
- Glòria Bordons i Jaume Subirana (edd.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Proa, 1999.
- Jordi F. Fernández, *Diego Ruiz, una aproximació al personatge*, introducció a Diego Ruiz, *La veu de Madame Ricard i altres narracions*, edició a cura d'Emili Olcina i Jordi F. Fernández, Barcelona, Editorial Laertes, 1999, pp. 23-39.
- Francesc Xavier Vall, *Sóller en el paisatgisme poètic mallorquí (de Pons i Gallarza a Rosselló-Pòrcel)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- Enrique Díez-Canedo, *Obra crítica*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2004.
- Anacleto Ferrer, *Introducción a Friedrich Hölderlin, Poemas. Las primeras traducciones al castellano, por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*, Madrid, Hiperión, 2004, pp. 23-30.
- Carles Bastons (ed.), *Joan Maragall y Miguel de Unamuno. Una amistad paradigmática. Cartas, artículos, dedicatorias, poemas*, Lleida, Editorial Milenio, 2006.

#### 8.2.4. Edicions de l'obra de Carducci consultades

- Odi barbare*, Bolonya, Zanichelli, 1877.
- Nuove odi barbare*, Bolonya, Zanichelli, 1882.
- Delle odi barbare. Libri II ordinati e corretti*, Bolonya, Zanichelli, 1893.
- Terze odi barbare*, Bolonya, Zanichelli, 1899.
- Antologia carducciana. Poesie e prose*, tria i notes de Guido Mazzoni i Giuseppe Picciola, Bolonya, Zanichelli, 1938<sup>9</sup> [1907].
- Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*, Bologna, Zanichelli, 1924.

*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, Bologna, Nicola Zanichelli editore, 30 voll., 1935-1940.

*Odi barbare*, notes de Manara Valgimigli, Bolonya, Zanichelli, 1959.

*Poesie scelte*, assaigs introductoris de Luigi Baldacci i de Walter Binni, Milà, Arnoldo Mondadori Editore, 1974.

*Poesie*, introducció i tria de Giorgio Bárberi Squarotti, notes de Mario Rettori, Florència, Garzanti, 1996<sup>9</sup> [1978].

*Poesie*, introducció de Giovanni Getto, tria i notes de Guido Davico Bonino, Milà, Rizzoli, 2000<sup>6</sup> [1979].

*Odi barbare*, introducció i notes de Luigi Banfi, Milà, Mursia, 1986.

*Prose*, introducció i notes de Giovanni Falaschi, Florència, Garzanti, 1999<sup>2</sup> [1987].

*Rime e ritmi*, introducció i notes de Luigi Banfi, Milà, Mursia, 1987.

*Tutte le poesie*, edició a cura de Pietro Gibellini, notes de Marina Salvini, Roma, Newton & Compton editori, 1998.

#### 8.2.5. Altra bibliografia italiana sobre Carducci

Cesare de Lollis, *Recensioni*, «La Cultura» (Roma), vol. I, 1921, pp. 565-569.

Giulio Natali, *Giosuè Carducci*, Florència, La Nuova Italia, 1967<sup>3(1)</sup> [1935].

Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura*, Florència, La Nuova Italia, 1954, vol. III, pp. 309-319.

Francesco Piccolo, *Carducci*, Torí, ERI, 1957.

Luigi Russo, *Carducci senza retorica*, Bari, Laterza, 1970 [primera edició 1957].

Walter Binni, *Carducci e altri saggi*, Torí, Einaudi, 1972 [primera edició 1960].

Ettore Caccia, *Poesia e ideologia per Carducci*, Brescia, Paideia, 1970.

Mario Saccenti (ed.), *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci. Atti del Convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1985*, Pàdua, Editrice Antenore, 1988.

Pantaleo Palmieri, *Giosue Carducci «buon leopardiano»*, Savignano, Rubiconia Accademia dei Filopatri, i Bertinoro, Accademia dei Benigni, 2002.

## Taula del volum I

1. Introducció .....	3
1.1. Introducció general: objectius i criteris d'ordenació del material .....	3
1.2. Metodologia .....	5
1.3. Vida i obra de Giosuè Carducci .....	8
1.4. Edicions i recepció a Itàlia de la poesia de Carducci .....	13
2. Línia classicista: Mallorca .....	17
2.1. Els antecedents en la literatura castellana .....	17
2.1.1. Juan Valera .....	17
2.1.2. Marcelino Menéndez Pelayo .....	24
2.2. Joan Lluís Estelrich .....	29
2.2.1. <i>Antología de poetas líricos italianos</i> .....	29
2.2.2. <i>Poetas líricos italianos</i> .....	41
2.2.3. <i>Primicias, Saludos, Poesías</i> .....	46
2.2.4. <i>Adaptaciones de la métrica clásica</i> .....	59
2.2.5. El <i>Carducci</i> de l'Editorial Cervantes .....	61
2.3. Miquel Costa i Llobera .....	76
2.3.1. <i>Mi Musa i A Horaci</i> .....	76
2.3.2. <i>Líricas</i> .....	83
2.3.3. <i>Horacianes</i> .....	91
2.3.4. Costailloberisme .....	114
2.4. Joan Alcover .....	122
2.4.1. <i>Fantasia</i> .....	122
2.4.2. <i>Història d'una oda de Carducci</i> .....	134
2.5. La segona i la tercera generacions de l'Escola Mallorquina .....	137
2.5.1. Miquel Ferrà .....	137
2.5.2. Miquel Forteza .....	146
2.5.3. Guillem Colom .....	150
2.5.4. Joan Pons i Marquès .....	155
2.5.5. Joan Estelrich .....	159
2.5.6. Miquel Dolç .....	161
3. Modernisme .....	179
3.1. Diego Ruiz .....	179
3.1.1. <i>Nieto de Carducci</i> .....	179
3.1.2. <i>Del poeta civil i del cavaller</i> .....	182
3.1.3. Col·laboracions a «El Poble Català» i a «La Publicidad» .....	185
3.1.4. Girona i Itàlia .....	199
3.2. Gabriel Alomar .....	202
3.2.1. <i>Ça ira</i> .....	202
3.2.2. Satanisme i espiritualització .....	211
3.3. Víctor Oliva .....	217
3.4. Jeroni Zanné .....	228
3.4.1. Primers reculls .....	228
3.4.2. <i>Ritmes</i> .....	239
3.4.3. Reculls posteriors .....	250
3.5. Arnau Martínez i Serinyà .....	255
3.6. Pere Prat i Gaballí .....	261
3.7. Alfons Maseras .....	264
3.8. Vicenç Solé de Sojo .....	269
3.9. Josep Tharrats .....	271

3.10. Manuel de Montoliu .....	278
3.10.1. Llatínisme .....	278
3.10.2. Qüestions mètriques .....	285
3.11. Joan Maragall .....	291
3.12. Eduard Marquina .....	300
3.12.1. El poeta civil: traduccions .....	300
3.12.2. El poeta civil: poemes i articles .....	306
3.12.3. L'oda a la reina .....	313
3.13. Epígons: Agna Canalias, Joan Malagarriga .....	318
4. Noucentisme i postnoucentisme .....	325
4.1. Josep Maria Baranera i Josep Carner .....	325
4.2. Eugeni d'Ors .....	334
4.3. Farran i Mayoral, Tomàs Garcés .....	337
4.4. Josep Maria Capdevila, Josep Maria López-Picó, Agustí Esclasans .....	341
4.5. Carles Riba i Josep Maria Llovera .....	349
4.6. Josep Pla .....	356
5. Traductors barcelonins al castellà .....	361
5.1. Francisco Díaz Plaza .....	361
5.2. Hermenegildo Giner de los Ríos .....	364
5.2.1. <i>A Satanás</i> i <i>Nuevas Rimas</i> .....	364
5.2.2. <i>Odas Bárbaras</i> .....	375
5.3. Fernando Maristany i l'Editorial Cervantes .....	383
5.3.1. <i>Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas</i> i <i>Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua italiana</i> .....	383
5.3.2. <i>Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Carducci</i> .....	395
6. La segona meitat del segle XX .....	415
6.1. Joan Tarrida .....	419
7. Resultats i conclusions finals .....	431
7.1. Resultats .....	431
7.2. Conclusions finals .....	458
8. Bibliografia .....	461
8.1. Nova Bibliografia Carducciana: ampliació i actualització de la <i>Bibliografia Carducciana</i> de Joan Estelrich amb el material localitzat al llarg de l'elaboració d'aquesta tesi .....	461
8.1.1. Repertoris, estudis i observacions sobre recepció de l'escriptor .....	461
8.1.2. Assaigs, articles i capítols de llibre sobre l'escriptor .....	465
8.1.3. Fragments, comentaris i referències a l'escriptor extrets d'articles o de llibres .....	473
8.1.4. Traduccions al castellà .....	482
8.1.5. Traduccions al català .....	490
8.1.6. Poemes amb intertextualitat explícita .....	491
8.1.7. Poemes amb intertextualitat no explícita .....	494
8.1.8. Cròniques periodístiques .....	501
8.1.9. Transcripció de textos o de versos en llengua original .....	504
8.1.10. Traduccions de textos de crítics italians o de països tercers .....	505
8.2. Altra bibliografia utilitzada .....	507
8.2.1. Teòrica i metodològica .....	507
8.2.2. Sobre la traducció a l'època objecte d'estudi .....	508
8.2.3. Sobre les literatures catalana i castellana a l'època objecte d'estudi .....	508
8.2.4. Edicions de l'obra de Carducci consultades .....	509
8.2.5. Altra bibliografia italiana sobre Carducci .....	510