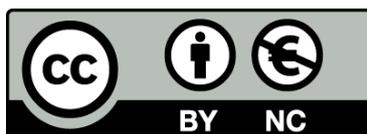




UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre, 1918-1936: percorsi e materiali

Gabriella Gavagnin Capoggiani



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**

La literatura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936).

Percorsi e materiali.

Tesi doctoral presentada per

Gabriella Gavagnin Capoggiani

per optar al títol de doctor en

Filologia Romànica

sota la direcció de la

Dra. Helena Puigdomènech Forcada

Programa de doctorat:
Crítica del text i les seves aplicacions
Bienni: 1995-1997
Departament de Filologia Romànica
Universitat de Barcelona

octubre 1998



Indice

p. 7 Premessa

Parte prima

L'immagine rinascimentale dell'Italia nel tardo *Noucentisme*: tra tradizione classicistica e rivendicazioni nazionalistiche

- 15 1. L'Itàlia di Josep Aragay: un modello di città ideale
- 15 1.1. Contenuti ideologici e proiezione autobiografica
- 35 1.2. Ricezione e influenza
- 55 2. Carles Riba, critico del Rinascimento
- 55 2.1. Testi e testimonianze: un primo approccio al Riba italianista
- 61 2.2. Una visione del Rinascimento italiano nel solco desanctisiano
- 72 2.3. La *Vita* di Cellini: scrittura e sincerità poetica
- 93 2.4. Umoreismo, caricatura e Rinascimento
- 100 2.5. Il ruolo del Rinascimento tra storiografia letteraria nazionale e ideologia imperialista
- 117 2.6. Rinascimento e politica della traduzione
- 124 3. La lettura in chiave nazionalistica del Rinascimento fiorentino e la polemica antiavanguardista
- 124 3.1. La conferenza *El Nacionalisme de l'Art* di Josep Aragay
- 135 3.2. Le posizioni della critica
- 151 3.3. Classicismo verso Avanguardia
- 159 4. L'immagine classico-rinascimentale dell'Italia nella politica culturale di «*Expansió Catalana*»
- 159 4.1. «*Expansió Catalana*»: un'organizzazione di propaganda catalana all'estero
- 164 4.2. I contatti italiani: tra giornalismo e mondo universitario
- 179 4.3. I classici italiani dal discorso di Magí Morera i Galícia agli articoli di Estelrich

Parte seconda

Traduzione e divulgazione dei classici italiani

- 203 1. Il centenario di Dante: discorsi, studi, polemiche e traduzioni
- 203 1.1. Cronaca degli atti commemorativi
- 210 1.2. Costanti ideologiche e culturali delle commemorazioni centenarie
- 210 1.2.1. Dantismo catalano e nazionalismo culturale
- 226 1.2.2. La dimensione filosofico-religiosa e le letture storico-politiche
- 238 1.2.3. Spunti critici d'ambito letterario e stilistico
- 248 1.3. La traduzione della *Commedia*: dall'iniziativa personale al mecenatismo culturale
- 274 2. Il centenario petrarchesco tra latinismo e fascismo
- 274 2.1. Occitanismo e latinismo nell'omaggio a Petrarca della rivista d'avanguardia «L'Amic de les Arts»
- 287 2.2. Petrarca nella poesia di J. V. Foix
- 294 2.3. Le traduzioni dal *Canzoniere* di Maria-Antònia Salvà e Agustí Esclasans
- 321 2.4. Escursionismo e felibrismo a proposito di un'epistola di Petrarca
- 326 3. Boccaccio e la novellistica
- 339 4. La letteratura umanistico-rinascimentale
- 339 4.1. Machiavelli
- 352 4.2. Dai classici alla letteratura popolare: Garcés interprete di Poliziano
- 365 5. Gli scrittori del primo Ottocento
- 365 5.1. La traduzione dei *Sepolcri* e altro Foscolo
- 375 5.2. Manzoni e la traduzione dei *Promessi sposi*
- 399 5.3. La ricezione di Leopardi bipartita tra pensiero e poesia
- 399 5.3.1. Estelrich e il leopardismo maiorchino
- 410 5.3.2. Per un'analisi comparata delle versioni di Carner e Garcés della *Vita solitaria*
- 427 5.3.3. Tentativi di traduzione integrale dei *Canti*
- 440 6. I poeti di fine secolo
- 440 6.1. Carducci e D'Annunzio
- 449 6.2. Pascoli e la via maiorchina all'italianismo catalano

Parte terza

Novità e modernità nella letteratura contemporanea

- 467 1. Lo spettacolo letterario: scrittori italiani a Barcellona
- 467 1.1. Pirandello
- 467 1.1.1. Primi echi di Pirandello in Catalogna
- 479 1.1.2. La visita a Barcellona
- 485 1.1.3. La critica
- 499 1.2. Marinetti.venture e sventure del futurismo
- 510 1.3. La partecipazione italiana al Conferentia Club: Ungaretti e Bontempelli
- 533 2. Traduzioni poetiche e narrative
- 533 2.1. La poesia
- 533 2.1.1. L'antologia avanguardista di Folguera
- 541 2.1.2. L'attività di traduttore e recensore di Tomàs Garcés
- 557 2.1.3. La poesia dialettale
- 564 2.2. La prosa narrativa
- 564 2.2.1. Linee per un bilancio
- 580 2.2.2. La traduzione de *Gli indifferenti*.
- 591 Conclusione
- 595 Pubblicazioni periodiche consultate
- 597 Bibliografia citata
- 615 Catalogo di traduzioni per autore
- 631 Catalogo di traduzioni per traduttore
- 645 Edizioni moderne di traduzioni antiche
- 647 Appendice A: Poeti tradotti da poeti
- 649 1. Pascoli tradotto da Maria-Antònia Salvà
- 671 2. Petrarca tradotto da Maria-Antònia Salvà
- 681 3. Boccaccio tradotto da Josep Carner
- 683 4. Trilussa tradotto da Josep Carner
- 699 5. Carducci tradotto da Josep Carner
- 703 6. *La vita solitaria* tradotta da Josep Carner
- 707 7. Traduzioni di poeti italiani di Josep M. López-Picó
- 721 8. Aldo Capasso tradotto da J. V. Foix
- 725 Appendice B: La prima stesura della traduzione dell'*Inferno* di Josep M. de Sagarra
- 895 Appendice C: Tomàs Garcés italianista. Traduzioni e scritti critici

Premessa

La presente ricerca* si propone di ricostruire da una prospettiva storico-culturale come e in che misura gli intellettuali catalani si sono avvicinati alla letteratura italiana nel ventennio tra le due guerre. Per la periodizzazione mi sono servita di due momenti storici di forte trascendenza in ambito culturale: mentre la data d'inizio (1918) coincide, oltre che con la fine della guerra europea, con la nuova fase della Mancomunitat catalana successiva alla morte di Prat de la Riba e corrispondente alla radicalizzazione del nazionalismo politico che caratterizza l'ultimo scorcio del *Noucentisme* (un quinquennio che va dal 1918 fino all'avvento di Primo de Rivera e che ho definito come tardo *Noucentisme*), la delimitazione finale è rappresentata dall'inizio della guerra civile spagnola nel luglio del 1936. Tra i fattori di natura sia politico-culturale che linguistico-letteraria che caratterizzano la Catalogna in questo periodo e che hanno inciso sostanzialmente sulla ricezione della letteratura italiana, mi sembra utile indicare in modo schematico quelli a cui assegno un maggior rilievo: 1) impronta fortemente nazionalistica della politica culturale; 2) consolidamento di strutture istituzionali d'ambito culturale in grado di sopravvivere alla recessione provocata dalla dittatura di Primo de Rivera (Institut d'Estudis Catalans, Escola de Bibliotecàries, Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, ecc.) così come di entità private con progetti editoriali di grande respiro

*. Essa è stata svolta nel quadro del Progetto: *Catálogo histórico y crítico de las traducciones de obras literarias italianas al castellano y al catalán* DGICYT (PB94-0902), diretto da María de las Nieves Muñiz Muñiz.

(Fundació Bernat Metge, Editorial Catalana, Editorial Proa); 3) ricerca di una modernità capace di assimilare proposte estetiche avanguardiste o con una forte carica innovativa su un orizzonte di sostanziale continuità nei confronti della tradizione (con esperimenti che coinvolgono direttamente la tradizione letteraria italiana e vanno da un Garcés, teso a individuare nell'Umanesimo volgare italiano modelli poetici idealmente accostabili alla sua peculiare contaminazione fra aristocraticismo postsimbolista e pseudopopolarismo, fino all'innesto foixano tra petrarchismo e surrealismo); 4) partecipazione alla grande avventura europea delle riviste culturali e letterarie e, quindi, agli scambi e all'apertura internazionale che esse comportarono; 5) consapevolezza generalizzata della definitiva assunzione sociale della codificazione linguistica fabriana con la conseguente sensazione di una condizione di sempre maggior normalità linguistico-culturale malgrado le coscienti limitazioni del mercato letterario. Tenendo conto di tale panorama, ho mirato a ricomporre un variegato mosaico dove trovano spazio da un lato gli autori classici del Tre e del Cinquecento o dell'Ottocento italiano (la cui rilettura appare spesso catalizzata da commemorazioni e centenari) e dall'altro le scoperte, avvenute con sempre più tempestività, delle ultime novità liriche e narrative (notevoli in tal senso le recensioni e versioni quasi immediate della poesia di Saba o di Ungaretti o la traduzione dell'opera prima di Moravia).

Prima di addentrarmi in questo terreno ho voluto riflettere sul modo in cui gli intellettuali catalani si sono posti in questo periodo di fronte alla cultura italiana, cercando di capire se esisteva o no un'immagine predominante cui questa apparisse collegata. L'indagine (per la quale mi sono servita sia di spogli sulla stampa dell'epoca che di materiali rinvenuti in

archivi privati) ha dato una risposta positiva: ne è risultato un percorso inedito e a mio giudizio utile e innovativo attraverso la cultura catalana tardonoucentistica al quale ho destinato la prima parte della tesi. Tale percorso mi ha permesso di accostare esperienze di intellettuali molto diversi tra loro (da un pittore come Aragay a un poeta e critico letterario come Riba, da un poligrafo come Joan Estelrich a un letterato e traduttore come Morera i Galícia o a un filologo come Ramon d'Alòs) tutte concorrenti alla costruzione di un'immagine precisa dell'Italia da me definita come classico-rinascimentale.

Ho organizzato poi i materiali riguardanti la ricezione di singoli autori o movimenti della letteratura italiana tracciando dei percorsi interpretativi individuali per ciascuno di essi, il che mi ha consentito anche di effettuare scandagli verticali nei testi, analizzando in particolare la qualità linguistico-letteraria delle svariate traduzioni riesumate in gran parte da giornali e riviste dell'epoca. In tal senso ho cercato di accordare le esigenze del disegno generale (ricostruzione storico-culturale delle molteplici manifestazioni di approssimazione alla cultura italiana e individuazione delle ragioni collettive o personali che hanno spinto in tale direzione) con le indagini specifiche e microscopiche sui testi impostate a ricognizioni filologico-letterarie (analisi di traduzioni, di recensioni e altri testi di critica letteraria). Ho sistemato tali percorsi in due parti: mentre la prima raccoglie la rilettura di autori classici, disposti in ordine cronologico da Dante fino all'ultimo scorcio dell'Ottocento, nella seconda è riunita la letteratura italiana dei primi tre decenni e mezzo del secolo, quella cioè avvertita come contemporanea e attuale dai letterati catalani del tempo. Quest'ultima, svincolata dalle tradizionali canonizzazioni per

forza di cose non ancora stabilite, ha richiesto una struttura propria nella quale spiccano alcune individualità per la loro proiezione internazionale e per il loro contatto personale con il pubblico barcellonese, contatto favorito dalle nuove dimensioni novecentesche della letteratura, come spettacolo e provocazione antiaccademica o come fenomeno di massa.

Allo scopo di recuperare materiali dispersi difficili da reperire e consultare ho confezionato poi tre appendici di testi i cui percorsi riflettono gli interessi (storico-culturale, letterario e linguistico-filologico) che hanno stimolato la ricerca nella sua totalità e nelle sue derivazioni interne e ai quali ho adeguato di volta in volta gli strumenti metodologici che ho ritenuto opportuni. Nella prima appendice ho raggruppato versioni poetiche disperse su giornali e riviste selezionandole in base a criteri di qualità linguistico-letterarie dipendenti essenzialmente, com'è ovvio, dalle doti e dalla personalità del traduttore. Nella seconda, ho confrontato in edizione interlineare il testo della prima stesura della traduzione di Josep M. de Sagarra di 28 canti dell'*Inferno* pubblicata nei mesi precedenti la guerra civile su «La Veu de Catalunya» con quello della prima edizione in volume uscita alla fine degli anni Quaranta. Oltre a rispolverare un testo praticamente ignoto alla critica, mi è parso utile approntare uno strumento filologicamente efficace per uno studio più approfondito del pregevole lavoro sagarriano, di cui si offre in questa sede una prima parziale approssimazione. Infine, nella terza appendice ho voluto riunire tutti i contributi dispersi di Tomàs Garcés di tema italianistico, la cui consistenza quantitativa e qualitativa rivelano oltretutto l'importanza dell'azione divulgativa derivata dalla sua assidua e appassionata frequentazione della letteratura italiana, specie della poesia, contemporanea. Quanto alle versioni poetiche raccolte nella prima e nella terza appendice

ho ritenuto opportuno riprodurre, sempre quando mi è stato materialmente possibile, l'originale italiano in calce alla pagina. Infine, in linea con gli obiettivi del progetto di ricerca in cui si inquadra il presente lavoro, ho corredato la bibliografia generale di un catalogo di traduzioni ordinato per autore e per traduttore.

Riguardo all'edizione dei testi contenuti nella tesi e nelle appendici ho seguito un criterio conservativo: non ho pertanto né regolarizzato l'ortografia del catalano, dell'italiano o del francese di scritture private, né modernizzato quella di testi editi, attenendomi in questi alla correzione degli errori tipografici. Inoltre, ho cercato di limitare solo ai casi che mi sono parsi più ambigui l'uso del *sic* allo scopo di non appesantire le citazioni. Ulteriori indicazioni relative all'edizione di testi con varianti d'autore sono state fornite all'interno di ciascuna appendice.

Voglio qui esprimere la mia gratitudine a Manuel Jorba per avermi generosamente permesso di accedere a materiali provenienti dall'Arxiu Estelrich ancora in corso di sistemazione, a Jordi Castellanos per aver gentilmente messo a mia disposizione carteggi appartenenti all'Arxiu Malagarriga, e a Helena Puigdomènech per la fiducia riposta in questo lavoro. A Víctor va, infine, tutto il mio riconoscimento per essermi stato vicino durante lo svolgimento della tesi e per essere stato un paziente consigliere di fronte a tutte le preoccupazioni, i dubbi e le ansie che inevitabilmente l'hanno accompagnata.

PARTE PRIMA

L'immagine rinascimentale italiana nel tardo
Noucentisme: tra tradizione classicistica e
rivendicazioni nazionalistiche.

1. L'Italia di Josep Aragay: un modello di città ideale.

1.1. Contenuti ideologici e proiezione autobiografica.

Tra il 1916 e il 1917 Josep Aragay, pittore formatosi nell'ambiente culturale noucentistico dei primi decenni del secolo,¹ compì un lungo viaggio in Italia destinato non solo a segnare una svolta nella vita artistica del pittore, che tornerà imbevuto di arte italiana riversando poi la lezione ricevuta nella sua attività creativa, ma anche a incidere nel gruppo di intellettuali da lui frequentato, cioè il cenacolo de «La Revista», che si riuniva sin dal 1915 al Cafè Continental e dal quale era nata la rivista diretta da López-Picó, la rivista letteraria catalana per antonomasia negli anni Venti.²

Di ritorno dal viaggio, Aragay si trasformò in un entusiastico difensore dell'italianismo culturale impegnandosi a promuovere e a giustificare sotto forme diverse (in poesia, in

¹. Aragay faceva parte, sin dalla sua costituzione nell'aprile del 1910, del gruppo Les Arts i els Artistes, una società artistica ed enciclopedica di grande respiro cui aveva dato impulso Eugeni d'Ors. Aveva poi diretto sia l'*Almanach dels noucentistes* (1911), che si configurò come una pubblicazione programmatica dei principi estetici del movimento, sia la rivista umoristica *Picanyol* (1912). Il più dettagliato studio bio-bibliografico è a tutt'oggi ancora l'articolo di Alexandre Cirici, *Josep Aragay: energia, programa i evasió*, «Serra d'Or», X, n. 3 (marzo 1968), pp. 63-67, pubblicato in vita del pittore. Per riferimenti più recenti, si vedano anche le pagine a lui dedicate da Francesc Miralles, *L'època del Noucentisme (1906-1917)*, in F. Fontbona e F. Miralles, *Història de l'art català. VII. Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*, Barcelona, Ed. 62, 1985, pp. 163-255 (su Aragay p. 246) e Enric Bou, *La poesia noucentista*, in Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, IX, Barcelona, Ariel, 1987, pp. 99-152 (su Aragay pp. 148-149).

². Sulle riunioni del Circolo de «La Revista» cfr. Maria Carme Ribé, «La Revista» (1915-1936). *La seva estructura. El seu contingut*, Barcelona, Ed. Barcino, 1983, pp. 9-25.

conferenze o scritti teorici) un vero e proprio culto per il Rinascimento italiano, carico di un duplice significato estetico e politico. Dal punto di vista della sua consistenza fisica, tale propaganda dell'ideale italianistico si limita ad appena due volumetti, un libro di poesie e un trattatello d'arte, ma non bisogna sottovalutare l'importanza del canale di diffusione orale, in particolare i contatti personali con gli intellettuali più attivi di quegli anni: pittori come Josep Obiols e letterati come Carles Riba, López-Picó o Agustí Esclasans. Con molti di essi Aragay condivideva lo spazio abituale delle riunioni al Cafè Continental o manteneva rapporti epistolari nei periodi in cui risiedeva nella casa di Breda. In tal senso è molto istruttiva la testimonianza di Josep Maria Junoy, che ricorda come, nelle riunioni di quel cenacolo artistico-letterario, la presenza di Aragay faceva scivolare di solito il dibattito su temi di arte rinascimentale, di cui il pittore si mostrava il più accanito paladino di fronte alle scettiche reazioni di chi, come Folguera, preferiva ben altri canoni estetici:

Recordem que una de les converses o discussions més enceses que solien suscitar-se, giraven al volt de la renaixença italiana sota l'advocació apassionada de N'Aragay, aleshores en ple arborament italianitzant.

Joaquim Folguera, entusiasta finíssim dels impressionistes francesos i degustador subtil de la literatura simbolista contemporània, somreia, equívoc, davant els noms gloriosos de Miquel Angel, de Rafael i de Leonardo, al·ludits, a manera de contundents cops de mall sonor, pel seu amic de "penya".

Per la nostra banda atravessàvem el nostre període àlgid d'avantguardofília.³

³. Il brano tratto da *Llibre de l'amistat i de la mort de J. M. Junoy* è citato da J. M. López-Picó, *Notes per a la biografia de Joaquim Folguera*, «L'Amic de les Arts», n. 17 (31 agosto 1927), p. 63, poi in id., *A mig aire del temps*, Barcelona, Impremta Altés, 1933. Ma si potrebbero aggiungere anche altre testimonianze al riguardo. Per esempio, in una lettera di Foix del 19 maggio 1920, indirizzata all'amico Obiols che si trovava in Italia, si legge:

Sulla vasta risonanza dell'italianismo di Aragay non esistono dubbi: al di là dell'atteggiamento di adesione o di diffidenza con cui le sue idee vennero accolte, esso contribuì in buona misura a stimolare, e a dargli un significato ideologico, l'interesse per la cultura italiana. Vero è che già altri in precedenza avevano prediletto e coltivati il modello umanistico-rinascimentale italiano, sennonché egli era di certo il primo ad aver posto l'italianismo come unico fulcro del suo programma estetico, difendendolo con tanto fervore che l'etichetta di "pintor italianitzant" gli resterà affibbiata per tutta la vita.⁴ Accanto a lui altre voci di maggior prestigio si unirono poi al coro dell'italianismo culturale. Intanto, nell'ultimo scorcio degli anni Dieci la sua esperienza in Italia, il libro di poesie che ne scaturì e i nuovi principi estetici maturati segnarono un precedente che non è possibile ignorare quando ci si vuole riferire alla cultura italiana. In questo senso, possiamo considerare l'operazione portata a termine da Aragay un primo punto di riferimento fondamentale nel quadro di rapporti che la cultura catalana dell'immediato dopoguerra stabilisce nei confronti dell'Italia. Da qui, dunque, conviene prendere le mosse per capire in che modo e in che misura l'immagine classico-rinascimentale dell'Italia sarà impiegata in questi anni come stimolo e strumento di approssimazione e diffusione della cultura italiana sia antica che moderna.

«Ahir vespre vaig estar al Continental amb l'Aragay i vam parlar precisament de Pisa del qual recer en va fer un elogi meravellós. La impressió que ell ne va treure no s'avé del tot amb la teva» (*Correspondència Foix-Obiols*, a cura d'Agnès i Anna M. Ponsati, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 29).

⁴. Cfr. Marcel·lí Trunas, *Josep Aragay. Notes per a una biografia*, in M. Trunas i Joan Nasplada, *Josep Aragay. Pintura bíblica*, Breda, Parròquia de Breda, 1991, p. 17.

Il viaggio in Italia di Aragay, svoltosi nel bel mezzo della Grande Guerra, dall'aprile del 1916 al gennaio 1917, è di per sé un prodotto del nuovo clima culturale e politico della Catalogna del primo quarto di secolo: non un viaggio da aristocratico romantico né da artista bohémien, ma un viaggio di studio che un pittore di umile estrazione familiare compie grazie ad una borsa concessagli dal Comune di Barcellona perché si specializzi in pittura murale. La formazione all'estero dei propri quadri tecnici e dei propri intellettuali ed artisti rientrava ormai da qualche tempo nel bilancio delle istituzioni catalane, la cui politica era dominata dal settore nazionalista conservatore. Nel caso di Aragay, fu il poeta Jaume Bofill i Mates, esponente politico della Lliga che ricopriva allora la carica di assessore alla cultura, a occuparsene personalmente proponendo e difendendo la sua candidatura in seno al consiglio comunale.⁵ Quanto al motivo del viaggio, occorre dire subito che la pittura murale era stata riscoperta e rivalutata negli ambienti pittorici noucentistici grazie all'interesse manifestato da Joaquim Torres-Garcia. Questi si recò appunto in Italia per studiarne i procedimenti dopo che gli era stato affidato l'incarico di decorare il salone di Sant Jordi del palazzo della Generalitat.⁶

⁵. Il 1° ottobre 1915, Jaume Bofill informerà Aragay con la seguente lettera: «Benvolgut amic: ahir l'Ajuntament va aprovar les pensions a l'Estranger. A vos, a proposta meva, us concediren 3.000 ptes però de moment no més pagaràn les pròrrogues [...]. De manera que ho tenim segur, però per d'aquí uns quants mesos. Jo volia que es fés una excepció a favor vostre, pagant-us desseguida, i no ho vaig conseguir» (Museu Aragay). Il ritardo del pagamento farà slittare la partenza fino all'aprile dell'anno seguente.

⁶. Cfr. F. Miralles, *L'època del Noucentisme...*, cit., p. 243. Va detto, però, che qualche anno prima era stato Josep Pijoan a richiamare l'attenzione sul patrimonio di affreschi romanici catalani, stimolandone la ricerca e lo studio erudito con un fascicolo (*Pintures murals catalanes*) pubblicato nel 1906 e preparato per incarico di Prat de la Riba, cui premeva di giustificare, dopo aver fondato l'Institut d'Estudis Catalans, la richiesta di sovvenzioni municipali per inaugurarne i lavori scientifici. Questo è almeno quanto spiega lui stesso in un articolo del 1944, *Les pintures murals romàniques*, «Quaderns de l'exili», II, n. 9 (settembre-ottobre 1944), riprodotto in Josep Pijoan,

In un testo pubblicato nel volume *Notes sobre art* (1913), Torres-Garcia affermava:

I el desig de veure la gran pintura mural de prop, de conèixer la pintura pompeiana o els mosaics bizantins, de conèixer a Giotto o Spinelli, a Fra-Angèlic o Gozzoli, a Miquel-Angel o a Rafael, porta ja, com ens ha dut a nosaltres, i portarà, molts joves a Itàlia. [...] Mirem, doncs, amb complascència, que un Aragay, per exemple (i ara parlem per lo que hem llegit amb motiu de la seva recent exposició), vulgui donar al seu art un caràcter adequat a la pintura de mur i estudiar el fresc; o que un Galí resolgui empendre un viatge a Itàlia, per a estudiar també el fresc, i ensenyar-lo dins la seva *Escola d'Art*.⁷

Sicché, l'esigenza di approfondire lo studio della pittura murale, sorta in contatto con tali ambienti e diventata lo scopo scientifico del viaggio, orientò la selezione dei luoghi del soggiorno italiano di Aragay verso i grandi santuari degli affreschi. Roma, la Toscana e l'Umbria costituirono così le tappe principali, cui si aggiunse una breve visita a Pompei e a Napoli. Le impressioni e le emozioni vissute giorno per giorno in Italia furono registrate a caldo in un denso diario di viaggio, il *Dietari del meu viatge a Itàlia*, attualmente ancora inedito e di cui furono pubblicati due frammenti nel 1920,⁸ ma si riflettono anche nelle lettere che Aragay scriveva dall'Italia a

Política i cultura, a cura de J. Castellanos, Barcelona, Edicions de la Magrana/ Diputació de Barcelona, 1990, pp. 204-207.

⁷. Cito dall'edizione Joaquim Torres-Garcia, *Escrits sobre art*, a cura de F. Fontbona, Barcelona, Ed. 62, 1980, p. 61.

⁸. Il diario, costituito da più di mille pagine, è conservato presso il Museu Aragay di Breda, sebbene sia temporaneamente non disponibile al pubblico. Quanto ai frammenti pubblicati, essi apparvero sotto il titolo *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay* su «La Revista», n. 112 (16 maggio 1920), pp. 124-125, cioè nello stesso mese in cui Aragay pronunciò la conferenza *El nacionalisme en l'art*.

intellettuale come Francesc Pujols o Jaume Bofill.⁹ Non è mia intenzione ricostruire in questa sede in modo dettagliato le fasi di questo viaggio e delle idee estetiche di Aragay, ma dato che queste testimonianze private forniscono preziose informazioni sulla crisi vissuta in quei mesi dal pittore e sul processo che lo portò a rivedere e a ridefinire le proprie convinzioni, me ne servirò quale strumento esegetico del discorso, ispirato a un tenace italianismo, che fu formulato pubblicamente tra il 1919 e il 1920.

Di ritorno a Barcellona, Aragay preparò per la collana pubblicata da «La Revista» un volume di poesie intitolato *Itàlia*, che apparve nella primavera del 1919.¹⁰ Il libro, lungi dall'essere un insieme di ricordi e impressioni di viaggio, si presenta come il risultato di un preciso progetto ideologico: le città italiane sono delineate come l'esempio vivente della «città ideale» prefigurata e perseguita dalla generazione noucentista. In esse Aragay rinviene tutti quei tratti fino ad allora considerati elementi costitutivi della città del futuro verso cui bisognava guidare lo sviluppo e la costruzione della Catalogna, secondo le affermazioni programmatiche degli ideologi, da Josep Pijoan a Eugeni d'Ors. E se ingegneri ed architetti, d'accordo con il potere politico, si erano accinti a realizzare nuovi

⁹. Del carteggio sono rimaste solo le lettere scritte da Aragay, conservate attualmente al Museu Aragay di Breda. Le lettere a Pujols sono state studiate da Martí Peran, *Josep Aragay. Unes cartes d'Itàlia*, «Revista de Catalunya», n. 30 (maggio 1989), pp. 104-117.

¹⁰. J. Aragay, *Itàlia. Poemes*, prologo di Carles Riba, Barcelona, Publicacions de «La Revista» (n. 25), 1918. Il volume fu finito di stampare l'ultimo giorno del 1918, ma fu distribuito solo nel mese d'aprile del 1919, come si può dedurre dalle note informative de «La Revista» che ne annunciano l'imminente pubblicazione nel mese di marzo (n. 84 [16 marzo 1918], p. 98). Si pensi, inoltre che dal 24 marzo al 15 aprile furono sospesi giornali e riviste in seguito allo stato di guerra e alla dura repressione antisindacale con cui si rispose allo sciopero generale del 24 marzo. Il libro di Aragay uscì, così, nel clima di grave crisi politica e sociale della società catalana causata dalla radicalizzazione della lotta di classe e dalle conseguenze economiche della guerra in Europa.

progetti urbanistici, i poeti avevano fatto della città la propria musa.¹¹ Tra questi, era stato Guerau de Liost, «el cantor de les ciutadanes mitologies» come lo definì Carles Riba,¹² a offrire la più importante versione poetica della Barcellona ideale nel libro *La ciutat d'ivori*. Pubblicato nel 1918, esso riuniva anche componimenti scritti o apparsi su riviste alcuni anni prima;¹³ in particolare, il più emblematico del libro, intitolato significativamente *Pòrtic*, era apparso nel 1910 in una versione anteriore che portava lo stesso titolo poi assegnato alla raccolta.¹⁴ Ma già l'anno prima, nel 1909, esso era stato diffuso in forma orale, letto dallo stesso autore presso la Congregazione Mariana.¹⁵ Senza alcun dubbio Aragay conosceva la poesia *La ciutat d'ivori* ancor prima di partire per l'Italia, il che spiega il riferimento così esplicito, nella dedica apposta al libro *Itàlia*, a Bofill quale guida verso la scoperta della città:

A
Jaume Bofill i Matas
per tal com aconsellà la ciutat
a mon benefici

¹¹. Su tutti questi aspetti cfr. *Noucentisme i Ciutat*, Barcelona, Electa, 1994, in cui è raccolto un ciclo di conferenze sul tema tenuto presso il Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

¹². Jordi March [C. Riba], «Herman i Dorotea» traduït per Josep Lleonart, «La Veu de Catalunya», 28-X-1918, ora in C. Riba, *Obres Completes/ 2, Crítica*, 1, a cura d'E. Suñer, Barcelona, Ed. 62, 1985, pp. 91-94, citaz. p. 92.

¹³. Cfr. Enric Bou, *La poesia de Guerau de Liost*, Barcelona, Ed. 62, 1985, pp. 126-127.

¹⁴. Cfr. Enric Serra, «La ciutat d'ivori», un poema oblidat de Guerau de Liost, «Els Marges», n. 48 (giugno 1993), pp. 109-111.

¹⁵. Cfr. Jaume Aulet, *Jaume Bofill i Mates i la Congregació Mariana dels jesuïtes de Barcelona (1894-1907)*, in *Estudis de literatura catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 58.

obrint-me
la porta d'Itàlia
A
Guerau de Liost,
mestre

Vale la pena osservare che la struttura sintattica della dedica ricalca fortemente quella della dedica che apre la raccolta *La ciutat d'ivori*, in cui Guerau de Liost sottolineava il suo debito all'insegnamento orsiano:

A Eugeni d'Ors, Glossador,
per tal com, magnànim, tutelà
Guerau de Liost, cavaller novici;
per tal com aladament insufla
normes civils;
brinda, pompàtica, l'entrada
la Ciutat d'Ivori.¹⁶

Simmetricamente, Aragay sembra voler saldare il suo debito intellettuale nei confronti di Bofill (che si affianca alla riconoscenza umana e morale verso colui che lo aveva materialmente appoggiato nel conseguimento dei mezzi per andare in Italia), un debito tanto ideologico quanto letterario, così come è evidenziato dalle due parti della dedica, la prima a Bofill i Mates, la seconda al suo pseudonimo poetico. Ideologico, per quanto concerne il valore idealizzato della città, chiave di lettura della cultura italiana, come si legge nella dedica.¹⁷ Letterario, giacché la poesia di Aragay, che si inserisce nel

¹⁶. Cito da Guerau de Liost, *Obra poètica completa*, Barcelona, Selecta, 1983 (1948¹), p. 330.

¹⁷. Occorre, tra l'altro, non trascurare il suggerimento più preciso che gli arrivava da una poesia di Bofill del 1908, intitolata *A Leonardo da Vinci* (cfr. *ibidem*, p. 997) e intrisa di un forte valore programmatico. In essa il poeta aveva esplicitamente richiamato come operazione esemplare la rielaborazione portata a termine dal Rinascimento italiano di quei valori di misura, serenità e armonia ereditati dalla civiltà classica.

solco della tradizione parnassiana e simbolista, è decisamente influenzata, nelle immagini e nel lessico, da quella di Guerau de Liost, pur essendo qualitativamente di gran lunga inferiore a questa.

Il libro si articola in due blocchi: nel primo sono comprese le poesie che hanno come tema le città visitate, ordinate però non secondo le tappe del viaggio reale ma in funzione del loro significato etico e simbolico; nel secondo sono riuniti un gruppo di componimenti in cui il poeta indaga nei propri sentimenti alla ricerca della "virtù", ovvero dei principi morali che ha individuato nelle città italiane e che impone alla propria esistenza. Questa è definita soprattutto in rapporto agli ambiti in cui si proietta, l'arte e la città, che rappresentano così le due oggettivazioni per eccellenza della vita spirituale dell'uomo. Al percorso esterno attraverso l'Italia fa da corollario, dunque, un viaggio nel mondo interiore del poeta in cui sono svolte una serie di riflessioni frutto del viaggio compiuto, un viaggio educativo e sul piano estetico e su quello etico-civile. Tra il primo e il secondo blocco è collocato il componimento *La llàgrima*, dedicato ad una donna friulana descritta secondo il modello idealizzato delle figure femminili della poesia di Guerau de Liost.

Nel primo blocco si raggruppano le seguenti poesie: *Roma, Nostàlgia de Roma, Tívoli, Assisi, Siena, Adéu a Siena, Pompeia, Orvieto, Nostàlgia d'Orvieto, Pisa, Nostàlgia de Pisa, Perugia, Nàpols, Florència, Oració a Florència*. Il dato che richiama immediatamente l'attenzione e che fissa in modo inequivoco l'immagine classico-rinascimentale dell'Italia è la posizione liminare assegnata a Roma e quella finale destinata a Firenze.¹⁸

¹⁸. L'importanza attribuita a queste due città si rivela anche nella scelta delle due pagine del *Dietari* pubblicate su «La Revista»: una pagina fiorentina («Florència, 13 de maig de 1916») e una pagina romana («Roma, 18

Roma si impone come sintesi di tutte le città, del passato, del presente e del futuro, come città eterna capace di assicurare una continuità alla tradizione rivestendola di una rinnovata forza vitale:

Veuríeu per què Roma és la ciutat eterna;
l'antiga i la futura i ara la moderna
per què obre els ulls i parla des de bon dematí
fins cap al tard, moguda per una força interna
que és viva dins la pedra i als homes els governa¹⁹

Roma non è un museo in cui si conservano sbiadite le ombre del passato, ma una città in cui «les pedres us semblen més vives que la gent», perché in esse la gloria dell'antichità classica si trasmette e rivive nel presente con chiarezza, purezza e potenza. Il noto *tópos* della città eterna gli era stato oltretutto ricordato da Bofill in una cartolina che stabilisce un fecondo vincolo spirituale tra la Catalogna, nella sua versione borghese e moderata, e un'elegante Roma cortigiana:

Per la última veig que seguiu en plena ubriaguesa d'Art italià. Ara sou a Roma. El llevat Romà pren sense violències en l'esperit de la gent de Catalunya que és una mena de fiola, pel seu seny i altres coses sagueix (*sic*) a Ciutat Eterna en l'orde de la naturalesa i de la gracia. Un esperit selecte i puixant com el vostre en rebrà d'aqueixa projecció d'eternitat una saludable influència. Podeu tornar d'ací amb un equilibri merament principesc. No cal dir si em felicito d'haver-ne estat ocasió. Vostre afm. J. Bofill.²⁰

d'octubre de 1916»).

¹⁹. Itàlia, cit., p. 16.

²⁰. Cartolina senza data, ma presumibilmente del dicembre 1916 (Museu Aragay).

D'altronde Roma riunisce in sé, accanto alle testimonianze della città imperiale, quelle della corte medicea verso le quali è maggiormente attratto l'interesse di Aragay. Confessa in una lettera a Bofill: «A Roma no hi ha tanta pintura com a Florencia pro l'esperit se nodreig de tot. Hi ha la Roma cuadrada dels Cesars, hi ha l'arquitectura i l'escultura i hi ha la obra dels Florentins en el Vaticà».²¹ La Roma rinascimentale è la meta prediletta da Aragay, dalla Cappella Sistina alla tomba di Raffaello, la cui visita si trasforma per il pittore in una sorta di pellegrinaggio ai luoghi sacri dell'arte.²²

Se Roma è la solenne porta d'entrata nell'urbanissima civiltà italiana, Firenze è un traguardo, è il punto culminante del viaggio, il limite oltre il quale non si ha più ragione di continuare, in quanto costituisce l'immagine perfetta ed ideale di città. Nel poema *Florència* Aragay la descrive come la città «radiant», dalla «fatxa dura» e il «cor gentil», una città il cui aspetto ricorda la «duresa del diamant», secondo una metafora che ci riconduce all'immaginario lapidario di Guerau de Liost, dalla «muntanya d'ametistes» alla «ciutat d'ivori».²³ Ma è nelle

²¹. Lettera del 1° novembre 1916 (Museu Aragay).

²². Si veda, per esempio, in che termini Aragay descrive nel suo diario la visita al Panteone: «Estava talment commogut, que quasi les llàgrimes m'espurnejaven en els ulls i he hagut d'anar-me'n del Panteó. Feliços els que poden resar un fervent parenostre per a la salvació de la seva ànima: jo, davant del seu sepulcre, estava certament envaït d'una profunda emoció religiosa; però, si hagués gosat, és per mi que hauria demanat a Déu una mica de misericòrdia i al damunt de la tomba de Rafael hi hauria deixat caure dues llàgrimes, no de pietat ni de commiseració sinó d'amor infinit, d'admiració profunda i d'humiliació davant d'aquest home que va tenir força per a dur a les mans la grandesa del seu esperit [...] fins a donar-la al món per salvar-la de la seva mort prematura i dur-la a la vida i a l'admiració eternal» (*Dues jornades*, cit., p. 125).

²³. Si pensi, per esempio, a questi versi fortemente programmatici (cfr. E. Bou, *La poesia...*, cit., pp. 53-54) che appartengono al terzo sonetto di *Excelsior*, il poema finale de *La Muntanya d'Ametistes* nella sua prima redazione del 1908:

I encar per les altures llampega transparent
i rutilant i blanca de perles i diamants,



pagine del *Dietari* dove si chiariscono le ragioni estetiche che per Aragay rendono Firenze un modello ineguagliabile di città. Mentre l'equilibrio perfetto tra le tre componenti delle arti plastiche (architettura, scultura e pittura) garantisce la straordinaria bellezza dell'insieme, il loro mutuo accordo accresce il valore individuale di ogni elemento:

Certament és demostrat que cada cosa per si és bella quan és excel·lent. Però també és demostrat que el seu concert li dóna una avantatge enorme, perquè tot ajuda a l'emoció i res no la destorba.

Feliç la pintura que és en el mur d'una cambra bonica en la qual les finestres són a posta per a ella amb la seva llum. Feliç i plaent la cambra on es munta per una escala majestuosa i que forma part d'un bell edifici. Ventura per a l'edifici que és col·locat i bastit en una magnífica plaça, i goig per a la plaça que és bella dintre d'una bonica ciutat.²⁴

Nell'armonia che racchiude tutta la città, «obra nacional de l'Art Florentí», risiede quindi la peculiarità di Firenze e il segreto della sua perfezione. Ciò che Aragay scopre nel suo viaggio è che tale armonia è frutto di un principio operativo basato sull'integrazione di tutte le arti, le quali cooperano al servizio di un obiettivo comune altrimenti irraggiungibile:

L'Arquitectura, l'Escultura i la Pintura són una mateixa cosa i no poden ni deuen separar-se perquè totes juntes estan destinades a un fi que cada una per sí no podria mai atènyer.²⁵

Com'è stato osservato, si tratta di un punto cruciale di

la porta del gran cercle de la ciutat futura.

²⁴. *Dues jornades...*, cit., p. 125.

²⁵. *Ibidem*.

ordine teorico che sconvolge profondamente il suo pensiero estetico, in quanto sostituisce al principio di ricerca individuale isolata la convinzione che l'artista è preposto a una missione sociale, dovendo perciò operare in modo collegiale e in funzione di un bene collettivo.²⁶ La città fiorentina colpisce Aragay proprio perché vi scorge il paradigma di una costruzione razionale e controllata, dove tutte le arti, impiegate in virtù di un progetto globale, partecipano in perfetta sintonia:

I és aquesta, sens dubte, la missió de l'art únic, per la ciutat única amb les seves cases, les seves escultures i pintures i els seus jardins i els seus temples i els seus teatres i les seves fonts, que són alhora l'espectacle de cada dia i la glòria de sempre.²⁷

La descrizione mette in luce la corrispondenza tra l'immagine della città italiana e il recinto della città ideale noucentistica: case, monumenti, pitture, giardini, teatri e fontane.²⁸ Non era, però, la prima volta che Firenze era vista sotto questa luce di esemplarità. Anzi, uno degli intellettuali più influenti nella formazione del Noucentisme, Josep Pijoan, aveva chiaramente indicato, in un testo che risale agli albori del movimento, un paradigma di civiltà urbana in cui figuravano tre esempi:

Pensant en Barcelona, i en la seva creixença poderosa, la nova generació es demanava si, la interna virtut que havia produït aquí la gran ciutat moderna, no faria néixer

²⁶. Cfr. M. Peran, *Josep Aragay...*, cit., pp. 110-114.

²⁷. *Dues jornades...*, cit., p. 125.

²⁸. Sull'iconografia e l'organizzazione della «città ideale» si veda la sezione *Vers la ciutat ideal* del catalogo *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, a cura de M. Peran, A. Suàrez, M. Vidal, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1994, pp. 85-257.

també aquí una gran cultura original i adequada. «¿No som forts, no som aptes, no som joves?», es deia i s'escrivía en lletres de motllo. «¿Per què no podem ser nosaltres lo que en altres temps foren els homes d'Atenes, Florència i Roma?»²⁹

Durante il suo soggiorno in Italia, Pijoan aveva colto l'importanza dell'azione sociale, in ambito culturale e artistico, esercitata dal mecenatismo rinascimentale, il che l'avrebbe spinto a rivendicare la necessità di una politica dirigista nonché l'urgenza di creare, sul modello della società umanistica italiana, quelle istituzioni capaci di modernizzare e rinnovare le forze culturali del paese, come ad esempio le accademie atte a fomentare la ricerca scientifica.³⁰ Pijoan contribuì in modo decisivo a introdurre tra i parametri culturali del movimento l'esempio organizzativo della civiltà rinascimentale italiana; da qui che vi si riferirono ripetutamente molti intellettuali ed artisti nei primi due decenni del Novecento, specie Eugeni d'Ors. Attraverso la mediazione di Jaume Bofill, tali concezioni arrivarono anche ad Aragay, il quale però solo con la sua esperienza in Italia finirà per assumere in modo totale, e con un certo ritardo, quei principi estetici e civili che erano stati operanti nel Noucentisme.

È proprio nell'*Oració a Florència*, posta a chiusura della sezione del libro dedicata alle città, dove Aragay allude a una

²⁹. *La Reforma de Jaussely: la ciutat ideal*, «La Veu de Catalunya», 11-X-1905, riprodotto in J. Pijoan, *Política...*, cit., pp. 66-68. Va aggiunto che anche Pijoan riscoprì la sua vena poetica in Italia e compose, per esempio, una poesia intitolata *Pistoia* («Catalunya», 15-I-1905, cit. da Enric Jardí, *Tres diguem-ne desarrelats*, Barcelona, Selecta, 1966, p. 31) lodando la perfetta simbiosi tra Arte e Natura, tra Città e Campagna.

³⁰. Si veda soprattutto il famoso articolo *Les Acadèmies catalanes*, «La Veu de Catalunya», 28-III-1906, riprodotto nell'antologia citata, pp. 86-87. Cfr. sulla questione l'introduzione di J. Castellanos, *Josep Pijoan: ideologia, poètica, acció*, in J. Pijoan, *Política...*, cit., spec. pp. XXIX-XL.

radicale svolta personale provocata dalla scoperta di Firenze, città che segna così uno spartiacque tra un passato inservibile e un futuro tutto da costruire:

La meva vida hauràs partit en dugues
i em deixes sols el meu pervindre curt;
el meu passat se'l mengen les orugues
i el meu futur de mon poder se surt³¹

La crisi spirituale da lui vissuta e testimoniata nei suoi carteggi³² si risolve così in una conversione artistica di cui fa da detonante il contatto con la città fiorentina e, più in generale, con i canoni estetici del Rinascimento. Tra i due poli di Roma e Firenze si raccolgono le poesie dedicate alle altre città o cittadine, che fungono da costellazioni urbane

³¹. La prima stesura, intitolata *Adeu a Florencia* ma sostanzialmente uguale a quella edita e conservata nelle pagine del *Dietari*, fu redatta in Italia nel 1916, poco prima di abbandonare Firenze, come pure risale agli stessi giorni la prima versione della poesia *Florència*, anch'essa contenuta nel *Dietari*. Vi si conserva inoltre una terza poesia dedicata a Firenze e non raccolta nel volume, in cui la città appare immersa nella quiete notturna e illuminata dalla luce lunare secondo una perfetta compenetrazione tra Natura e Città:

En e [sic] la nit tranquila mentres el sol camina
per sota de la terra o's banya dins del mar.
Mentres la lluna clara llueig palida i fina
i les estrelles lluen en la quietut, m'apar
que tot en la Natura reposa en la bonansa
que sobre'l lilit de l'Arno s'esten com un mantell
de calma en la fatiga i que descansa
del cansament enorme que pesa sobre d'ell [...]

Ancora una volta, è riecheggiato l'universo poetico di Guerau de Liost, nella fattispecie i componimenti lunari de *La Muntanya d'Ametistes* (*Lluna florida*, *Lluna clàssica*, *Lluna freda*, *Clar de lluna*, ecc.), da cui riprende anche la concezione religiosa e armonica della natura.

³². Aragay descrive il suo stato d'animo come in preda a un costante e profondo subbuglio: «Les aigues del meu esperit son terboles de tant remogudes, crec que avants de rependre els meus trevalls les he de deixar reposar», scrive a Bofill da Firenze il 27 giugno 1916, rassicurandolo nel contempo di mettere a profitto la sua esperienza una volta tornato a Barcellona. Da Roma scriverà a Pujols «aquí comensa altra vegada el gran trasbalsament del meu esperit que's dilata estirat per tots indrets» (lettera del 20 settembre 1916).

nell'orbita dei due centri irradiatori, come i piccoli nuclei che si specchiano nella capitale nel progetto della «Catalunya ciutat», il cui obiettivo era la trasformazione delle strutture economico-sociali della Catalogna agraria secondo il modello industriale e urbano della capitale. Le descrizioni si avvalgono di personificazioni, secondo un procedimento abituale nella poetica noucentista, sicché le città appaiono intrise di volta in volta di sentimenti e di significati etici o religiosi. La classica Tivoli, con le sue colonne, i suoi capitelli e le sue cascate «com si fossin de cristall», da cui si allontanano scintille di «rosada artificial» attratte dalla Villa d'Este, simbolo di ordine e civiltà contrapposto alla forza irrazionale della corrente del fiume;³³ la bianca e umile Assisi, che trasmette nel suo aspetto austero e maestoso la forza stoica dello spirito francescano capace di redimere l'anima dall'orgoglio e dalla vanità; l'indomita Siena, piena d'orgoglio e forsennata ribellione, «ciutat rural», «feréstega», nemica di Firenze; la solitaria Pompei, città mediterranea circondata da vigneti e orientata sul mare, risorta dall'inferno alla luminosa gioia della vita. Orvieto, cinta dalle mura antiche che la conservano intatta, serba il mistero dei suoi sentimenti, santa e virtuosa o bella e vanitosa:

És Orvieto una bella? és Orvieto una santa?

[...]

No sabreu si és virtut, no sabreu si és orgull,
dintre d'ella mateixa encongida es recull
no sabreu si curosa de la pròpia consciència

³³. Non si dimentichi che Tivoli aveva già avuto una consacrazione letteraria noucentistica come scenario idealizzato della mitica ascensione di Teresa nel romanzo orsiano *La Ben Plantada* (1911): «[...] Tivoli, la de la verdor i dels plaers, dignificada per tantes gràcies antigues i tota musical de cascades i cascades; i, de Tivoli, als jardins de la villa d'Hipòlit d'Este, que són, per a recordar quan la febre arbora, els més meravellosos jardins del món» (cito dall'edizione *Selecta*, 1980, p. 152).

o encantada de si, i de la pròpia excel·lència³⁴

Pisa, invece, possiede una luminosità «blanca i pura» -termini ossessivamente ricorrenti in tutto il libro e impiegati a connotare la bellezza morale della città- una luminosità aurorale, secondo una predilezione che rientra nel gusto noucentistico, che si espande in «fines centelles» e rasserena l'anima:

De la llum de Pisa
en resta un consol
que fa meravelles
dintre l'esperit,
com el veure el sol
dins de les estrelles
a la mitja nit³⁵

La malinconica e oscura Perugia, «ruda com la terra» e assisa solennemente sulla collina, sfugge al suo destino che la spinge verso Firenze e sogna un passato augusto, restando imprigionata con lo sguardo verso Roma. Infine, Napoli costituisce la negazione della città ideale; «ciutat de l'aldarull», essa riesce a contaminare e allontanare anche la purezza della luce:

La llum pura quan te mira
pal·lideix al teu damunt
i prop teu sembla que es gira
i se'n torna cap amunt³⁶

Bellezza corrotta quella di Napoli, la cui posizione sul

³⁴. *Itàlia...*, cit., pp. 31-32.

³⁵. *Ibidem*, p. 36.

³⁶. *Ibidem*, p. 41.

Mediterraneo contrasta con la poca classicità della città, cresciuta come Barcellona, secondo quanto scrive in una lettera a Pujols, «en una època estèticament desgraciada».³⁷

Riguardo alla struttura di questa prima sezione, si può ancora osservare che il viaggio poetico di Aragay attraverso le città italiane si svolge sul duplice piano della presenza e del ricordo; ai componimenti in cui si caratterizza e si decanta la bellezza particolare di ogni luogo si affiancano spesso quelli del rimpianto: *Nostàlgia de Roma*, *Nostàlgia d'Orvieto*, *Nostàlgia de Siena*, *Nostàlgia de Pisa*, spazi dove trova posto talora il confronto con la propria città, e quindi con un presente ben poco consolatore.³⁸ Alla fine di questa sezione è collocata la poesia *Itàlia*, in cui si esplicita ancora una volta l'identità tra civiltà italiana e Rinascimento, mentre restano del tutto ignorati i possibili riferimenti all'antichità classica romana. Ecco l'immagine che Aragay intende fissare come modello estetico e civile: lo spirito rinascimentale, fecondamente seminato nelle terre toscane e umbre, rappresenta l'unica possibile forza motrice della civiltà futura:

Què podràs tu esperar, Itàlia, en l'avenir,
sinó que el de demà s'assembli al d'ahir?
Com pots ser futurista tu, si el Renaixement
és fet amb la lleivor que lleva eternament?

Qui Aragay introduce, per respingerlo, un termine di confronto estetico attuale, il Futurismo, povero ed effimero di fronte alla forza insostituibile del modello rinascimentale. Ma

³⁷. Cit. da M. Peran, *Josep Aragay...*, cit., p. 115.

³⁸. Si pensi, oltretutto, che la Barcellona di quegli anni era tutt'altro che ideale, giacché come ho già ricordato si trovava in un periodo di forte crisi sociale. Insomma, il contrasto tra città ideale e città reale era diventato col tempo più intenso e drammatico.

il problema del rapporto tra classicismo e avanguardia, che emerge in questi versi a proposito della cultura italiana, sarà affrontato, come avremo occasione di vedere più avanti, in modo più contundente da Aragay in una conferenza del 1920.

Nel secondo blocco di poesie (*L'ideal, Abril, A desengany nou afany, La cançó del ventall, El càstig, Els crepuscles, L'enveja, Renunciació, Natura morta, Exposició*) sono descritti i sentimenti e i dubbi che, in seguito all'impatto del viaggio, hanno scosso profondamente la stabilità emotiva e spirituale del poeta. Al tempo stesso viene definito il sistema di valori entro cui il poeta proietta idealmente la propria vita futura, morale e artistica, privata e civile. Termini fondamentali del conflitto che il poeta intende superare sono i sentimenti opposti di orgoglio e umiltà, che abbiamo ripetutamente trovato applicati alle diverse città. In rapporto al poeta essi segnalano due diverse condotte, l'una corrispondente al passato, da cui decide fermamente di affrancarsi, l'altra immaginata per il futuro. Il momento di crisi è di nuovo attribuito all'effetto sconvolgente provocato dalla scoperta della civiltà rinascimentale. Ne è una testimonianza più che esplicita questo brano tratto dalla lettera scritta a Jaume Bofill da Firenze:

El meu orgull ha caigut a terra esclafat sota la magestat enorme de les maravelles de Florencia i de Pisa, pro are voldria tenir motiu per recobrar el meu orgull, segur de quant sere capaç de tenirlo ho sere tambe de despreciarlo. Aquesta ha sigut la primera lllisso del meu aprenentatge i jo me l'he apresada de cor. El meu orgull me venia de lo mesqui que jo tenia entorn, la meva humiltat me ve de la magestat que'm volta i per això soc mes feliç que avants.³⁹

³⁹. Lettera del 27 giugno 1916 (Museu Aragay).

Il contrasto tra orgoglio e umiltà, predominante nel secondo blocco di poesie, è costantemente adoperato nella sua ambivalenza sul piano dell'esperienza artistica e di quella intima, essendo legato al processo di assimilazione di una diversa concezione dell'artista e del suo rapporto con la società, ovvero alla trasformazione del genio individuale in un operatore artistico che esegue un determinato progetto comune. A tal fine occorre quindi rinunciare al proprio orgoglio artistico e parallelamente ancorare il proprio ideale di vita intorno a principi e a comportamenti diversi. Così il desiderio di rasserenare la propria anima in crisi e di recuperare la pace spirituale può essere appagato solo attraverso la conquista di un canone di vita ispirato alla semplicità francescana, come si sottolinea nel primo componimento di questa sezione, *L'ideal*:

Voldria de l'orgull fer-me'n unes sandàlies
i del meu amor propi uns mitjons blancs de lli.
[...]
I mentre l'un dormís, si l'altre no vigila,
-l'orgull i l'amor propi, tots dos ben lluny de mi,-
voldria que en la calma mon ànima tranquila,
sentís el goig pregon de viure perquè si.

In funzione di questo supremo obiettivo il poeta si impone una ferrea disciplina: la lotta per il nuovo ideale non si esprime quindi in un atto di ribellione ma nell'esercizio di una volontà ordinatrice che nel castigo, nella penitenza e nella rinuncia francescana riconosce la strada da seguire. La costruzione della città ideale è possibile solo all'insegna di tali valori, come ribadisce in *Renunciació*:

No vull amar la suavitat
que encomana la seva dolçor
a l'ànima creada pel combat
[...]

Deixa'm exercitar fatigant-me pels boscos,
caminant entre les ortigues,
per la pluja, pel fang,
sota el foc que crema,
sobre el glaç que congela
la sang de les venes,
que aquest és el camí veritable
de la ciutat.

Analogamente, il nuovo ideale estetico deve saper combinare la semplicità della vita quotidiana con i valori eterni e trascendenti dello spirito classico:

Jo voldria saber pintar molt bé una poma,
sense oblidar per'xò la majestat de Roma⁴⁰

Francescanesimo e classicismo, secondo la migliore tradizione noucentistica, si uniscono così solidali alla ricerca di un nuovo equilibrio spirituale e artistico.

1.2. Ricezione e influenza.

Il libro di Aragay costituiva da un lato un rilancio dell'idea di città ideale in un momento di forte crisi ideologica e sociale segnato dalla recrudescenza dei conflitti di classe e del movimento anarchico, dall'altro rinnovava e ridava attualità all'immagine classicistica della cultura italiana. In una lettera a Jaume Bofill, Aragay si lamentava del fatto che da qualche tempo Parigi aveva polarizzato l'interesse degli artisti catalani, nella misura in cui erano attratti dalle tendenze estetiche contemporanee, dal simbolismo alle avanguardie, trascurando così completamente la cultura italiana, quella

⁴⁰. *Itàlia...*, cit., p. 73.

cinquecentesca naturalmente. E osserva poi quanto fossero stati poco fecondi fino ad allora i viaggi in Italia.⁴¹ Se è vero che forse esagera dimenticando l'influenza sulla pittura noucentista dell'esperienza italiana di Torres-Garcia del 1912, è pur vero che solo dopo il viaggio d'Aragay saranno in molti, nell'ambito della sua cerchia di amici, ad andare in Italia. Nel maggio del 1920 partirono per l'Italia il pittore Josep Obiols, che vi rimase fino al marzo del 1921, e il critico Carles Riba, in compagnia della moglie, la poetessa Clementina Arderiu, i quali tornarono a Barcellona nell'ottobre dello stesso anno per motivi di lavoro. Dalle pagine de «La Publicidad», Josep M. Junoy non esitò a sottolineare il significato classicistico del viaggio dei suoi amici nella culla del Rinascimento: «El primoroso humanista y el pintor eurítmico, Carlos Riba y José Obiols han llegado a Florencia, donde se han instalado para gozar de aquellas perspectivas clásicas de sus museos y de sus paisajes»;⁴² e qualche mese dopo torna sullo stesso tema chiedendosi: «De Florencia a Siena, de Siena a Perugia, esa buena pareja catalana de Carlos Riba i Clementina Arderiu, marchan como peregrinos por los caminos del renacimiento clásico. ¿Qué obra saldrá de esa peregrinación? [...]».⁴³ In realtà, Riba e Obiols si erano recati in Italia grazie ad una borsa dell'Editorial Muntañola concessa loro per preparare un libro illustrato di mitologia

⁴¹. Mi riferisco alla lettera del 27 giugno 1916 (Museu Aragay).

⁴². «La Publicidad», 26-V-1920 (la nota intitolata *En Florencia* appare nella rubrica *Notas breves*). Va anche detto che Junoy menziona in questa stessa nota anche Aragay, a cui sembra imprescindibile riferirsi per parlare di Firenze: «Florencia es una lección de estructuras. ¿No es así, Aragay? Y un ejemplo de armcnías es recibido por un hombre de la plástica antes que por un hombre de la lírica». Era stata soprattutto la conferenza che il pittore aveva tenuto un paio di settimane prima e di cui parleremo più avanti a dargli la fama di difensore a oltranza del Rinascimento fiorentino.

⁴³. «La Publicidad», 3-IX-1920 (la nota appare nella rubrica *Notas breves*).

greca e romana. Ma, come ricostruisce Carles-Jordi Guardiola,⁴⁴ l'idea di andare in Italia era partita da Riba e non dalla casa editrice, anzi questi aveva inoltrato una richiesta di borsa di viaggio anche all'Editorial Catalana. È lo stesso Carles Riba, in una lettera ad Obiols del 9 dicembre 1920, a retrodatare di quattro anni l'origine del progetto: «Estick rumiant-me per a l'esdevenidor, a més a més del 2on. viatge a Itàlia, un viatge a Grècia. Això comença a xuclar-me com ara fa quatre anys Itàlia».⁴⁵ Il calcolo ci porta alla fine del 1916, vale a dire grosso modo all'epoca del rientro a Barcellona di Aragay, avvenuto nel gennaio del 1917. È più che lecito congetturare, dunque, che fossero proprio i suoi appassionati ed entusiasti discorsi sull'Italia a creare una serie di aspettative e a spingere Riba e Obiols a progettare il loro viaggio.⁴⁶

Nel novembre del 1921 andò in Italia per un breve periodo anche López-Picó, che aveva in programma questo viaggio già dal giugno 1920;⁴⁷ lo accompagnò Josep Millàs-Raurell, autore e

⁴⁴. Cfr. *Cartes de Carles Riba. I: 1910-1938*, recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola, Barcelona, Edicions de Magrana, 1990, p. 55, n. 2.

⁴⁵. Ibidem, p. 116.

⁴⁶. Quanto alle tappe del viaggio, Riba e Arderiu si limitarono a visitare l'Italia centrale, concretamente la Toscana e l'Umbria, mentre, a causa del repentino rientro, rimasero solo in progetto destinazioni come Roma, Napoli e la Sicilia, che Riba aveva incluso nell'itinerario in un secondo momento, stimolato dai suoi interessi ellenistici (sui particolari del viaggio, cfr. la biografia di Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pp. 45-48; una fonte di notizie al riguardo è costituita dal fitto carteggio di Riba con i suoi amici di Barcellona, pubblicato unilateralmente da Guardiola in *Cartes de Carles Riba...*, cit., in particolare pp. 55-135). Il viaggio di Obiols continuò, dopo la partenza di Riba, fino a Roma, dove rimase fino al marzo 1921, quando fu costretto, in seguito al fallimento della casa editrice Muntañola, a ritornare a Barcellona. Una ricca e puntuale testimonianza dell'esperienza italiana di Obiols è data dal suo carteggio con Foix (cfr. *Correspondència Foix-Obiols*, cit.).

⁴⁷. Così, almeno, annuncia López-Picó a Riba, allora a Firenze, in una lettera del 26 giugno 1920: «Al Continental, gran dispersió. Tothom estiueja! L'any vinent faré la pau, si Déu vol. Gairebé tinc assegurat un viatge

critico teatrale che frequentava il cenacolo de «La Revista». Ma nel 1921 iniziò anche il soggiorno genovese di Josep Carner, in funzione di diplomatico presso il Consolato Spagnolo di Genova, dove resterà per tre anni. L'anno dopo, da aprile ad agosto, si sarebbe trasferito in Italia Josep Pla, in veste di corrispondente de «La Veu de Catalunya». Se quelli di Carner e Pla sono viaggi di lavoro determinati da scelte altrui, scaturiti da circostanze particolari e legati a due circuiti, quello diplomatico e quello del giornalismo politico, indipendenti dal mondo dei letterati, i viaggi in Italia di Ribà, Obiols e López-Picó sono invece prodotto del clima permeato di italianismo che si diffuse grazie ad Aragay nel cenacolo del Continental. Ciò non toglie che, naturalmente, anche per Carner e per Pla, ma più per Carner che non per Pla, siano validi e influenti, sul modo in cui si avvicinano alla cultura italiana, quei parametri classicistici entro cui lo sguardo del *Noucentisme* aveva voluto circoscrivere l'Italia. L'idea che le città rinascimentali rappresentano un modello ideale di organizzazione urbana da cui la cultura catalana contemporanea può trarre preziosi insegnamenti persiste ancora negli anni Venti e Carner ne parla in una lettera a Bofill i Mates usandola come incentivo perché vada a trovarlo:

He fet venturosament la meva eixida a Pisa-Florència-Roma. No te'n dic res perquè no m'agrada dar-me importància. Vine tu a veure-ho. Et passaràs tres dies a Gènova amb nosaltres, veuràs la ciutat que és plena d'un viu moviment de línies, densa, vora el port, de pedres històriques, i desplegant-se, cap a les altures, en passeigs sinuosos, tallats per jardins. Tindrem, mentrestant, certes converses preparatòries sobre l'ascensió i davallada del Renaixement (Pisa, la poncella, Florència, la flor, Roma, el vast esfullament), sobre la passió italiana, i aquestes coses antitètiques i

primaverà a Itàlia» (*Epistolari J.M. López-Picó - Carles Ribà*, a cura d'Osvald Cardona, Barcelona, Ed. Barcino, 1976, p. 69).

complementàries que són (en llenguatge dantesco) la Creu i l'Aguila. I això ens permetrà de veure amb una mica de comprensió Pisa, Florència i Roma, que per als italians són glòries passades i per a nosaltres poden ésser estímuls actuals.⁴⁸

La sintesi poetica della parabola del Rinascimento è senz'altro suggestiva, com'è d'altro canto sorprendente la continuità di un ideale formatosi una ventina d'anni prima, all'epoca del primo viaggio di Pijoan in Italia. È evidente che queste riflessioni di Carner sono frutto della sua militanza ideologica e letteraria nel movimento noucentista e che, pur appartenendo a un fondo comune, non possono certo essere subordinate al precedente di Aragay. Diversamente, non si può non riconoscere l'incidenza del pittore sulla cerchia di persone che frequentava in quegli anni, su amici come Riba o López-Picó, contagiati da questa intensa passione per la cultura classica italiana. Naturalmente con questo non voglio certo negare la paternità del viaggio in Italia al Romanticismo, che, come noto, ne aveva fatto un mito. Per restare in ambiente catalano, basti ricordare che anche gli scrittori ottocenteschi o i modernisti erano andati in Italia, da Narcís Oller a Joan Maragall a Víctor Català, per citare qualche nome. Ciò non toglie, però, che nel gruppo riunito intorno alla rivista di López-Picó, l'esperienza di Aragay si trasformò in un catalizzatore di questo viaggio in Italia alla scoperta delle città rinascimentali, ma anche dei luoghi del francescanesimo. Ne è una prova, tra l'altro, il primato che acquistano Toscana e Umbria nei confronti delle altre destinazioni.

C'è ancora un altro elemento che dimostra la grande forza

⁴⁸. Lettera del 26 ottobre 1922, in *Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates*, transcripció de Carles-Jordi Guardiola, introducció i notes de Jaume Medina, in *Epistolari de Josep Carner*, a cura de A. Manent i J. Medina, I, Barcelona, Curial, 1994, p. 132.

di penetrazione esercitata dalle poesie d'Itàlia. In particolare, mi sembra attribuibile al libro di Aragay la moda diffusasi negli anni Venti nell'ambiente de «La Revista» di trasformare le città italiane in soggetto poetico. Il caso più sintomatico è quello di López-Picó, il quale, di ritorno dal suo viaggio in Italia prepara un libriccino di poesie - «els versos d'Itàlia que estic escrivint», come vi si riferirà in una lettera a Riba⁴⁹ che ricalca palesemente l'iniziativa del libro di Aragay, una raccolta, questa, modesta dal punto di vista poetico ma originale nell'idea tale da conseguire, come vedremo, un'ottima accoglienza. Il titolo della sillode di López-Picó, *Les enyorances del món*,⁵⁰ riprende innanzitutto il motivo della nostalgia delle poesie di Itàlia. Nondimeno, anche l'itinerario geografico seguito ripercorre con poche varianti le tappe del viaggio di Aragay, città e cittadine dell'Italia centrale, fondamentalmente: *Cançó de la Riviera, Gènova, Epigrama romà, Prop de Miquel Angel, Prosa heroica, Contradicció de Roma, La Dinastia dels Papes, Tonada romana, Romanç de Tívoli, Nàpols, Romanç de Pompeia, Tota la Itàlia, Umbria, Benestança a Umbria, El secret de Perúgia, Toscana, Invocació a Florència, Perennitat del Dant, El secret de Siena, Encís insospitat de Siena, Santa Catarina de Siena, Sensació repetida, La lliçó de San Gimignano, Adéu a Verona, Romanç de Venècia*. Ritroviamo una lettura in chiave sia estetica che religiosa del paesaggio urbano italiano, ma con una maggiore insistenza sulla ricerca intima e su temi di

⁴⁹. Lettera del 9 luglio 1922, in *Epistolari J.M. López-Picó...*, cit., p. 67.

⁵⁰. *Les enyorances del món*, Barcelona, F. Xavier Altés Impressor, 1923. Il libro, però, uscì alla fine del 1922, come si evince dalle recensioni apparse su «La Publicitat» tra ottobre e novembre e alle quali avremo modo di riferirci più avanti. Il 16 agosto Tomàs Garcés ne aveva già annunciato la pubblicazione in una nota su «La Publicitat»: «A la tardor vinent, En J.-M. López-Picó editarà, sota el títols "Les enyorances del món", una col·lecció de poemes d'Itàlia».

ordine metafisico,⁵¹ come in questo poema dedicato a Roma, in cui di fronte alla vita perenne della città eterna il poeta avverte per contrasto la finitezza della propria mortalità, percezione dalla quale scaturisce la riflessione sul rapporto tra uomo e mondo, tra i limiti umani e la vastità dell'infinito:

Tu la meva llibertat
crit de la meva natura:
cerca forma el meu combat,
i només li fóra grat
dî el teu nom a una escultura.

I després d'haver-lo dit,
centrant el goig de la vida,
enaltir per tu aquest crit:
«-Home soc!»
¿Per què la crida
ressona dins l'infinit?

⁵¹. Quest'aspetto fu colto già dalla critica contemporanea. Josep M. de Sagarra, nella sua recensione al libro (*Itàlia i López-Picó*, «La Publicitat», 22-X-1922), dopo aver insistito nei precedenti romantici che hanno fissato l'immagine archeologica dell'Italia, da Goethe a Shelley o a Stendhal, sottolinea il carattere intimo dell'immagine proiettata da López-Picó: «En López-Picó no ha anat a Itàlia a cercar l'arqueologia, sinó a cercar-se a si mateix; no hi ha anat amb l'immoral eclecticisme del qui s'enamora de tot, sinó que ha anat amb el disciplinat partidisme del que va darrera del que és seu./ De tant en tant, el poeta s'engresca amb l'abandonar-se a l'espectacle, però de seguida li vénen al darrera la mesura i el límit, aquells ascètics elements de tota la seva poesia que el posen a l'aguait». Sagarra, in realtà, cerca di distinguere dai topòi del viaggio in Italia dei romantici del Nord, la specificità di un viaggio compiuto da una prospettiva prettamente mediterranea, che permette una sorta di identificazione o almeno di familiarità con i luoghi visitati: «Nosaltres, els catalans, que som fills de Roma i que tenim tocant la mar aquell camp de Tarragona i aquell Empordà, quan anem a Itàlia no anem pas a descobrir el món nou, sinó que anem a aclarir, a precisar una mica totes aquelles coses que portem dins i que són ben nostres». Pur senza essere una manifestazione di latinismo militante, il discorso di Sagarra si spiega naturalmente all'interno di una temperie culturale che aveva assunto in modo generalizzato l'opposizione tra popoli germanici e popoli latini. Dal canto suo, anche la recensione di Tomàs Garcés (*Paisatges italians*, «La Publicitat», 3-XI-1922) mette a fuoco il motivo della familiarità del paesaggio italiano, la «visió domèstica» che caratterizza lo sguardo di López-Picó: «El paisatge italià, que diuen que és tan dolç, deu recordar al poeta la pàtria nadiua. [...] Itàlia és el món ample i etern, però també el tendre repós que fa pensar en els nostres pins i en les nostres vinyes».

L'infinit! Tot i ningú,
entre ruïnes desferra.
¿Torneu-me l'orgull del nu,
entre les coses, com tu,
forma que parí la terra!⁵²

Da notare pure un'accentuata presenza dei motivi cristiani e dell'immaginario ad essi connesso, come in questo epigramma ispirato dalle torri di San Gimignano dove si allude alla corona di spine:

No tinguem por de la mort
i al lleure prenguem l'estona.
Alcem les torres del record:
tretze puntes fent corona.

Ancora, a differenza di Aragay, López-Picó introduce altri soggetti poetici accanto alle città, individuandoli in personaggi protagonisti della cultura italiana: artisti come Michelangelo, poeti come Dante o santi e religiosi come Caterina da Siena o i Papi. Ma al di là della struttura esterna che prende spunto dall'*Italia* di Aragay, sia il contenuto che il linguaggio e le tecniche impiegate si spiegano all'interno dello svolgimento dell'opera poetica di López-Picó. Tale il caso dell'uso della forma epigrammatica, molto ricorrente in questo libro, o la ricerca di immagini intellettualizzate, attraverso la quale López-Picó, a questo riguardo tra i primi nell'ambito catalano, si aggancia alla tradizione postsimbolista europea. Un esempio di questi ricorsi poetici è costituito dall'epigramma *Adéu a Verona*, in cui al cipresso, scelto probabilmente perché è l'albero che popola il Giardino Giusti di Verona, è attribuito un significato trascendente non immediatamente decodificabile:

⁵². Il titolo è *Contradició de Roma*. Uso per le citazioni l'edizione già menzionata.

Tu, mon exemple, xiprer,
penserós de la natura:
Vas on caben tots els vents;
i, tot sol, arquitectura.

Qui ci appare come una forza, in cui si proietta il poeta, capace di resistere ai colpi del vento, da cui appunto la figura architettonica del cipresso non viene deformata. Ma questo componimento rielabora in realtà un'immagine intorno a cui il poeta già aveva fissato un sistema di correlazioni oggettive; lo aveva fatto prima nell'epigramma *D'un xiprer* (1915)⁵³ e poi nel componimento *El desig* (1917),⁵⁴ nei quali il cipresso era l'immagine traslata della forza del desiderio. Non a caso, nella sua recensione, Tomàs Garcés cita, tra gli altri, proprio *Adéu a Verona*, definito come appartenente alla «més autèntica ortodòxia lópez-piconiana».

A distanza di dieci anni, nella primavera del 1933, López-Picó ritornerà in Italia, in viaggio di piacere con la famiglia. Anche questa volta l'esperienza si rifletterà in una nuova silloge poetica che, sotto il titolo di *Suite italiana*, costituisce una sezione del libro *Variacions líriques*.⁵⁵ La visione delle città italiane è qui ancora saldamente ancorata a quei valori di armonia, misura e ordine che abbiamo trovato altrove e che appaiono identificati sia nello spettacolo naturale che nel paesaggio urbano. In tal senso, è particolarmente indicativa la prima poesia della *Suite, Guia d'Itàlia*, di cui si

⁵³. Fa parte del volume *Epigrammata*, Barcelona, Estamp. de Francisco X. Altés i Alabart, 1915.

⁵⁴. Fa parte del volume *Cants i al·legories*, Barcelona, Impremta Altés, 1917.

⁵⁵. J. M. López-Picó, *Variacions líriques*, Barcelona, Impremta Altés, 1935, pp. 26-29. Il libro gli avrebbe valso il riconoscimento della critica vincendo il premio di poesia "Joaquim Folguera".

leggano per esempio questi versi che insistono sulla razionalità e sulla sinfonia delle forme:

L'eternitat irisa
pèrgoles, jardins, voltes.
[...]
Vers, paisatge, figura,
forma de l'ordre, on miris.
[...]
Campaniles i cúpules
damunt els llors i l'eura
prenen, fixen l'escrúpol
divagador del lleure

amb la mida que advera
(geometria i gràcia,
vinya, pi i olivera)
solideses ingràvides.

Se, sulla scorta del libro di Aragay, López-Picó elabora queste due raccolte nate dai suoi ricordi italiani, altri poeti, anch'essi appartenenti al cenacolo de «La Revista», si sentirono parimenti attratti da questo modello poetico e, anche se in modo più episodico, lo coltivarono muovendosi fundamentalmente tra i due temi del classicismo e del francescanesimo. Tale il caso di Tomàs Garcés, che inserí, nelle sue sillogi poetiche *El somni* (1927) e *El senyal* (1935), alcune liriche ispirate a luoghi italiani e frutto di impressioni di viaggio,⁵⁶ o quello delle due prose poetiche di Ramon Rucabado pubblicate su «La Revista» e intitolate *Posta, a Umbria e Bargello*.⁵⁷ Ancora, nel 1935, Josep Tharrats intitolò *Poemes d'Itàlia*, un gruppo di componimenti dello stesso genere: *Gènova sota la pluja*,

⁵⁶. Si tratta di *Ponte Vecchio, El camí de Siena, Assís* in *El somni*, Barcelona, Edició de l'Autor, 1927, e di *Venècia en somnis e Record de San Miniato* in *El Senyal*, Barcelona, Edició de l'Autor, 1935.

⁵⁷. Cfr. rispettivamente «La Revista», IX, n. 193-198 (ottobre-dicembre 1923, p. 173 e «La Revista», X, n. 205-210 (aprile-giugno 1924), p. 33.

Florència, Pisa, Francesc d'Assís, Oda als xiprers romans.⁵⁸ Alla moda non si sottrasse neanche Carles Riba, pur essendo poco incline alla scrittura diaristica e memorialistica come manifesta ripetutamente nelle sue lettere dall'Italia, quasi a salvaguardia da ogni possibile tentazione.⁵⁹ L'unica testimonianza che abbiamo al riguardo senso è la poesia *Posta florentina*, componimento di tema amoroso, poco impegnativo e isolato nell'itinerario poetico ribiano, che venne pubblicato su «La Revista» e mai raccolto in volume; in quello stesso numero ne apparve anche uno di Clementina Arderiu, *Placeta florentina en la nit*.⁶⁰ La stesura di ambedue poesie risale al 1920, come risulta dalla datazione apposta accanto al titolo, cioè all'epoca del soggiorno della coppia a Firenze; la loro pubblicazione nel 1935 coincide con il secondo viaggio che i due fecero in Italia, in occasione degli atti organizzati per il bimillenario di Orazio dall'Istituto di Studi Romani. Riba era stato invitato a parteciparvi con una conferenza su *Orazio nelle letterature iberiche*, pronunciata il 7 maggio presso l'Oratorio Borromini di

⁵⁸. Cfr. «La Revista», XXI, gennaio-giugno 1935, pp. 62-65.

⁵⁹. In una delle prime lettere a López-Picó, il 24 maggio 1920, Riba affermava: «No escrivim memòries; ni per ara cartes. [...] Pobra Florència! De tot arreu del món li ve gent a inspirar-s'hi. Nosaltres hi estem com a casa, i fem d'amos». Lo stesso motivo della familiarità come condizione che rende ingiustificata ogni tipo di scrittura di viaggio (intesa quale diario di itinerari esotici) si ripete più volte: «Res de memòries ni cartes literàries: Florència és a casa», scrive a Carles Soldevila il 17 giugno, e lo stesso giorno avverte López-Picó: «Veig per ara molt verd d'escriure res sobre Itàlia: hi sóc poc foraster» (le citazioni provengono dall'epistolario curato da Guardiola, *Cartes...*, cit., pp. 59, 63 e 66). Ancora, puntualizzava in una lettera alla madre del 22 giugno: «Envio articles de literatura (no de viatges) a La Publicitat» (lettera riportata da J. Medina, *Carles Riba...*, cit., p. 190).

⁶⁰. Cfr. «La Revista», XXI, gennaio-giugno 1935, p. 39 e pp. 40-41 rispettivamente. La poesia di Arderiu era già stata pubblicata nel 1921 in un'altra rivista con un titolo leggermente diverso: *Placeta en la nit*, «D'ací d'allà», n. 4 (aprile 1921), pp. 270-271.

Roma.⁶¹ Perfino Josep Carner, accanto a svariati articoli di costume che scriveva da Genova per «La Veu de Catalunya»,⁶² compose per lo stesso giornale un sonetto intitolato *Itàlia*, staccandosi però nettamente dalla visione elegiaca e cristallizzata dei poeti finora annoverati. Carner, infatti, vi traccia un'Italia viva e attuale, dove l'epica e la retorica classicistica sono inscindibili dallo spettacolo spicciolo, allegro e disinvolto della quotidianità, come mostra l'immagine finale delle due terzine:

Dóna una joia fàcil el vi de la collina,
malenconia fàcil el mar tan lluminós;
necessitat d'una èpica basada en els colòs
(pot ésser la de Borja o la garibaldina);
una harmonia d'aigües en un vell parc molsós,
i, al per d'una Diana de marbre, una gallina.⁶³

Altrettanto lontano dallo sguardo lirico di un Aragay o un López-Picó e per di più estraneo all'orizzonte classicistico è il punto di vista assunto da Josep Pla nei suoi articoli di viaggio dedicati a città italiane, sia in quelli del 1929 rifusi nel volume *Cartes meridionals*⁶⁴ che in quelli scritti durante il suo primo soggiorno in Italia nel 1922. Va osservato, però, che Pla non ignorava affatto il libro di Aragay, perché in uno dei

⁶¹. Il soggiorno durò solo quindici giorni. Oltre a Roma, visitarono Recanati, Ravenna, Rimini e Venezia. Anteriormente, nel 1927, di ritorno dal viaggio in Grecia, Riba e Arderiu erano passati per Pompei e per Roma. Traggo queste informazioni da J. Medina, *Carles Riba...*, cit., pp. 70 e 298.

⁶². A titolo d'esempio, ne riporto alcuni apparsi nel febbraio 1923: *Opera italiana* (2-II-1923); *Pastisseries d'Itàlia* (6-II-1923); *El «vico»* (18-II-1923); *La «salita»* (21-II-1923).

⁶³. J. Carner, *Itàlia*, «La Veu de Catalunya», 25-VIII-1923.

⁶⁴. Cfr. J. Pla, *Cartes meridionals*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929.

suoi articoli finisce per citare, pur senza indicarne la fonte ch'era forse ben nota a tutti, due versi suoi per descrivere l'impatto causatogli dalla città di Pisa:

Arribàrem a Pisa [...]. La llum era la gran llum
d'Itàlia
Qui no ha vist la llum de Pisa
té la mirada grisa.⁶⁵

Se non altro si tratta di un'ulteriore prova della popolarità dell'unica raccolta scritta da Aragay, opera che, oltre al successo confermato dal filone poetico qui delineato, ottenne anche una notevole fortuna critica.⁶⁶ Occorre dire, anzi, che la critica si mostrò molto benevola nei confronti dei suoi versi affannandosi a lodare l'intenzione e lo stato d'animo che ne avevano guidato la stesura al di là della scarsa perizia tecnica e letteraria del poeta inesperto che la loro fattura, qualcuno osservava accortamente, metteva in evidenza. Le pubblicazioni periodiche che ne fecero maggior propaganda furono «La Revista», com'era da aspettarsi giacché il libro fu stampato per i suoi tipi,⁶⁷ e «La Veu de Catalunya», che ospitò la

⁶⁵. J. Pla, *Cròniques d'Itàlia. El Papa i el Rei*, «La Veu de Catalunya», 22-VI-1922.

⁶⁶. Grazie a questo libro di poesie anche la critica contemporanea gli riconosce uno spazio nella storia della poesia catalana. Enric Bou, nelle pagine che gli dedica nella *Història de la literatura catalana*, definisce Aragay, forse con troppa generosità, come «una veu singular i molt pura en el conjunt de la poesia noucentista» (*La poesia noucentista...*, cit., p. 149).

⁶⁷. «La Revista» è particolarmente attenta al libro di Aragay e ne segue la preparazione e la stampa. Ne pubblica in anteprima una delle poesie, *Pisa* (V, n. 81 [1 febbraio 1919], p. 38); annuncia, con grande aspettativa, la sua imminente pubblicazione: «Que és a punt de sortir un llibre de poesies de Josep Aragay l'edició del qual és a càrrec de La Revista. Tot l'interés per al tal llibre: no esperavem temps ha una tal sorpresa que sols fou donada a l'anterior generació?» (V, n. 84 [16 marzo 1919], p. 98); riproduce, in concomitanza con la pubblicazione del volume, il prologo di Carles Riba in esso contenuto (V, n. 85-86-87 [1 maggio 1919], pp. 114-115); ospita due positive recensioni, la prima di Josep Lleonart nell'abituale sezione *Els*

recensione più autorevole, firmata da Xènius.⁶⁸ Indubbiamente, furono l'entusiastico prologo di Carles Riba da un lato, e l'elogiativa postilla orsiana dall'altro, a conferire un marchio di prestigio alla prima prova letteraria del pittore. Tuttavia, il segreto della sua buona accoglienza radica soprattutto, in mancanza di un oggettivo valore poetico, nel significato ideologico di cui è impregnata, facilmente intuibile dietro l'abbandono emozionale dell'io lirico che trasforma la struttura ideologica in sentimento, in viva e accalorata partecipazione. Proprio su questa capacità del poeta di rivestire il discorso teorico con le sensazioni del vissuto richiama l'attenzione Josep Lleonart:

Quan l'Aragay ens canta les ciutats d'Itàlia ho fa en bona part amb elements ideològics, però nosaltres en rebem una sensació que endevinem molt substancial de cada una de les ciutats, i realíssima.

L'artista i l'home del daler són sempre presents en aquests i els altres poemes del llibre.⁶⁹

Ancor prima, era stato Carles Riba a evidenziare il carattere autobiografico di queste poesie, definendole come la traduzione immediata di un'esperienza intensamente sentita:

Més generós és el seu cant; més profunda és la passió

llibres (V, n. 89 [1 giugno 1919], pp. 151-152), la seconda di Josep Farran i Mayoral nella sua rubrica *Diàlegs crítics* (V, n. 91 [1 luglio 1919], pp. 188-189).

⁶⁸. Xènius dedicò al libro d'Aragay una glossa, *Italiae Sacra Fames*, 13-V-1919; successivamente il critico d'arte Josep Llorens i Artigas ritornò sull'argomento in un articolo della pagina artistica dello stesso giornale riguardante una mostra di Aragay (*Partita VI. «Itàlica»*, 19-V-1919), mentre Josep M. Folch i Torres vi pubblicò il 22-V-1919 una poesia celebrativa, *A Josep Aragay. Pintor, pel seu llibre de records d'Itàlia*.

⁶⁹. J. LL[leonart], *Els llibres*, «La Revista», V, n. 89 (1 giugno 1919), p. 151.

que literalment l'ha fet esclatar, una passió tota italianesca, això és, traduïda des del bell moment de néixer, i per la força mateixa de la seva naixença, en voler i en acció, que val tant com dir en creació.⁷⁰

Il prologo di Riba si articola intorno a due motivi centrali sapientemente intrecciati: da un lato, la passione di Aragay accesasi di fronte all'irresistibile spettacolo del Rinascimento italiano, e dall'altro, la maestosa e avvincente storia del risveglio umanistico che marca indelebilmente l'Italia. Tralasciando quest'ultima questione, su cui ci si soffermerà nel prossimo capitolo, va detto subito che Riba, pur cogliendo gli evidenti limiti letterari del testo, non ne fa una presentazione convenzionale e distante, anzi si mostra stimolato e attratto verso questa «passió tota italianesca» che informa tutto il libro.⁷¹ È probabilmente proprio il forte interesse per il tema che lo spinge a descrivere con fin troppa generosità le qualità di questa «fèrvida semblança espiritual», riscontrabili, però, avverte il lettore, al di qua di ogni cosciente intervento poetico e letterario:

Respon a passió amb passió; sent amb una massissa sinceritat que no pot respondre a la passió amb un art. Per això Josep Aragay a Itàlia no pinta [...].

Per això a aquest llibre de versos -aquest llibre no d'art, sinó de neta natura- no us hi atanseu amb prejudicis

⁷⁰. Apparso prima nell'*Itàlia* di Aragay (pp. 7-12) e poi, come si è detto, pubblicato su «La Revista», il testo del prologo fu raccolto da Riba nei suoi *Escolis i altres articles*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1921, ora riprodotti in C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., da cui proviene la mia citazione (p. 184).

⁷¹. L'entusiasmo personale di Riba verso il tema che si riflette nel tono del discorso intorno al Rinascimento è perfettamente colto da Farran i Mayoral: «l'estil del seu pròleg resulta potser més passional que la poesia de l'Aragay», tanto che il ragionamento svolto potrebbe essere definito come «un raonament emocional torbador per al lògic qui volgués precisar-hi la valor dels mots i de les idees, però que l'artista compren» (*Diàlegs crítics*, cit., p. 189).

d'art. És fet per passió: quan la pura passió defalleix, el poeta no ha tingut recursos d'artifici per omplir i animar l'esvoranc, i l'ha curullat encara amb més passió nua.⁷²

Se è pur vero che, come si vedrà più avanti, le nozioni di sincerità e di passione corrispondono, nella bilancia ribiana, a caratteristiche positive nell'atto di creazione artistica, non si pensi, però, che ciò implichi un'automatica svalutazione dell'idea di artificio; al contrario, Riba cercava, nel suo ideale poetico, di armonizzare tali nozioni. In altri termini, è implicito in questo giudizio che la mancanza di arte, di artificio e di tecnica costituisce un'evidente lacuna, malgrado l'esuberanza emotiva riesca a colpire positivamente il lettore facendo appello a una fruizione ingenua e priva di pretese artistiche. In definitiva, insinua Riba, Aragay non è un poeta e non ne conosce il mestiere, è un pittore e come tale, ovvero «pels mitjans de l'art que li és propi» potrà e dovrà, secondo gli auspici finali del prologo, rivelare il senso ultimo dell'esperienza vissuta in Italia.

Prendendo spunto dalla lettura di Riba, Farran i Mayoral aggiunge, da un'ortodossa ottica noucentistica, alcune considerazioni riguardo ai due elementi in gioco, la passione e la tecnica. Quanto alla prima, precisa che l'eccesso di passione non offusca né schiaccia la ferma e sicura interpretazione razionale e ideologica che sorregge il giudizio del poeta di fronte a ciascuna città, quindi è certo che «hi ha passió, sí, mes passió definidora: passió que ni un instant enterboleix l'enteniment»⁷³ e che gli permette di discernere, con perfetta cognizione di causa, difetti e virtù dei luoghi visitati. Quanto

⁷². C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., p. 186.

⁷³. *Diàlegs crítics*, cit., p. 189.

alla seconda, non esita a rilevare il grave intoppo dello sprovveduto poeta, consigliandogli ottimisticamente di prendere lezione dall'esempio poetico di Michelangelo:

És això, l'ofici, el que li manca a l'Aragay; el que fa d'aquest volum l'encís i la deficiència. L'encís és el d'aquella frescor biològica que cerquem en Memòries i lletres de gent qui no és de l'ofici. La deficiència és l'expressió sovint defectuosa a voltes francament no reixida. Jo penso que deuria provar de seguir l'exemple d'aquell foll sublim de Miquel Angel, qui sabia contenir les fornals de les seves passions i les seves voluntats dintre els límits d'uns sonets bategants, qui semblen voler esquerdar-se i esclatar i projectar en totes direccions la sang bullenta.⁷⁴

Ma la recensione più sorprendente, date appunto le modestissime qualità poetiche della raccolta, è quella di Eugeni d'Ors che scrive per l'occasione una glossa incentrata sul motivo dell'attrazione per l'Italia. Anche Ors, come Riba, mette in risalto fundamentalmente il tema di questo «inquietant i pensionador recull de versos»; tuttavia, diversamente da Riba, preferisce muoversi in un ambito concettuale di altra natura: alla rete di nozioni ribiane passione-sincerità-verità, applicate positivamente ad Aragay, Ors sostituisce le nozioni di malattia-nostalgia, in consonanza con il suo gusto decadente. Josep Aragay non è l'unico, dichiara Xènius in apertura della glossa, a sentirsi vittima di questo morboso e sconvolgente amore per l'Italia, perché qualcun altro soffre come lui:

En un recó de Barcelona, degradat a estones per la cantarella impia dels gramòfons, hi ha ara dos homes que l'enyorament emmetzinà en càstig d'haver massa amat la Itàlia. Per aquesta amor esperitats ells tenen els ulls, el front, com calcigat. Per aquell enyorament senten la boca

⁷⁴. Ibidem.

amarga i febreros els llavis. L'un d'aquests homes és l'artista Josep Aragay. L'altre, potser sóc jo.

Hi ha un tercer home, enllà de la mar, molt lluny, molt lluny, qui era malalt, encara més fortament, de la mateixa malaltia sagrada... Quan algun cop la xafarderia anecdòtica barcelonina se m'ha acostat preguntant-me perquè l'arquitecte Josep Pijoan s'ha exilat cap al Nord de l'Amèrica, jo he fet sempre per resposta: És que d'haver-se-li revelat massa jove el secret de la Itàlia, tenia el cor romput, i a Roma el consumia l'enyor de la seva pàtria, i a la seva pàtria el de Roma. I així ha calgut, per desfer-se de l'alternativa dolorosa tivada de la seva doble arrel, anar allà on les coses no tenen arrel.

Se il riferimento a sé stesso è un atto di vanità orsiana che di rimbalzo eleva l'esperienza di Aragay al limbo degli eletti, l'appassionata difesa dell'amico Pijoan dai pettegolezzi cittadini sulla sua fuga in America e il ricordo di lui così fortemente associato alla sua esperienza in Italia rivelano una sorta di complicità ma anche di riconoscimento verso l'influente compagno di generazione (in senso anagrafico e intellettuale), confermando semmai quanto erano state determinanti le sue idee militanti sulla cultura italiana nell'ambito della intelligenza noucentista.

Ad Aragay, prosegue Ors, spetta il merito di aver fornito una precisa diagnosi di questa malattia d'Italia (un perturbante sentimento di rimpianto dal quale non è possibile sfuggire)⁷⁵ e

⁷⁵. Va ricordato che il motivo dell'«enyorament», molto presente nelle poesie di Aragay e così tanto evidenziato da Ors in questa glossa, motivo d'altronde di matrice verdagueriana nella tradizione catalana, si era rivestito, in area iberica, di una nuova valenza e di una nuova attualità grazie agli echi della filosofia «saudosista» del portoghese Teixeira de Pascoaes con cui Ors proprio in quegli anni aveva stretto contatti personali. Teixeira de Pascoaes aveva tenuto a Barcellona alcune conferenze sul tema proprio l'anno prima, nel 1918, e di lì a poco Ors avrebbe ricambiato la visita. Secondo la testimonianza di Enric Jardí «Teixeira fou molt ben rebut per Ors i els seus amics, que l'acompanyaren per la ciutat durant la seva estada aquí; el meu pare m'havia contat haver estat un dels seus cicerones» e, due anni dopo, il poeta portoghese avrebbe avuto, secondo le supposizioni di Jardí, «una intervenció decisiva» nel viaggio di Ors in Portogallo (*Eugeni d'Ors: obra i vida*, Barcelona, Quaderns Crema, 1990, p. 82 e 91).

di averne descritto intensamente gli effetti. Tra questi, Ors considera come più caratterizzante la lacerazione che subisce il suo itinerario vitale e spirituale:

El més característic és un partiment de la vida en dues meitats: en un passat que es dóna ja despectivament «a les orugues» i un futur que puja d'un salt als cims més alterosos i abruptes de l'ambició.

Proprio a partire da questa osservazione affiora un altro motivo, di non scarso peso per Ors e in linea con la sua posizione ideologica. Mi riferisco all'idea di grandezza imperiale suscitata dall'arte italiana. Così, a giustificazione di questa idea di futuro ambizioso verso cui Aragay è proteso, afferma:

La nostàlgia de la Itàlia, la fam de la Itàlia es confon amb una sacra fam de grandesa. Aneu a la Sixtina, veieu la Sixtina, el matí de Sant Jordi, per exemple, i allí, interiorment, sense pressió de ningú, sense ni solament trsbals i sacudiment de caiguda de Damasc, formuleu interiorment, respecte vosaltres mateixos, un vot i un designi: «no fer ja res que sigui vil»; coses dolentes, coses punibles potser sí, que fills som de la Culpa, però, vileses, «no», però petites trafiques, petites combinacions, petits simulacres, «no».

Així l'orgull, així és la tortura dels que han amat massa Itàlia.

Sulla lettura politica della civiltà rinascimentale da parte di Ors ritorneremo in un altro contesto. Qui mi preme sottolineare soprattutto un punto: sia la presentazione di Riba che l'intervento di Xènius sono significativi dell'importanza tematica del libro di Aragay. Il tema, insisto, non era nuovo, anzi l'idea che le città rinascimentali italiane potessero fungere da modello della città ideale anelata aveva attraversato tutti i discorsi teorici del primo Novecento. Ma nessuno ancora

aveva incarnato quest'idea in un'appassionata avventura individuale, vissuta come esperienza di formazione spirituale ed espressa con forza emotiva in una semplice ma vivida confessione poetica. È questa, dunque, la novità che apporta l'*Italia* di Aragay nel panorama culturale del tardo Noucentisme, novità che ravviva e rinnova l'immagine classico-rinascimentale dell'Italia ereditata dalla generazione precedente.

2. Carles Riba, critico del Rinascimento.

2.1. Testi e testimonianze: un primo approccio al Riba italianista.

Il prologo che Carles Riba scrisse alla raccolta di poesie di Josep Aragay costituisce il suo primo testo critico dedicato alla cultura italiana. Il libro, come ho già detto, fu distribuito di fatto alla fine di aprile del 1919, ma la stampa era stata terminata gli ultimi giorni del 1918. Dopo la stesura di questo testo, Riba insisté ancora su opere e autori italiani con una serie di tre articoli pubblicati quasi in successione nella sua consueta rubrica *Escòlia* su «La Veu de Catalunya». Il primo, apparso a gennaio e con dedica a Josep Aragay, riguardava la *Vita* di Benvenuto Cellini; il secondo, a febbraio, analizzava alcuni aspetti del metodo critico di Francesco De Sanctis; il terzo, ad aprile e con dedica a Josep Millàs-Raurell, riprendeva il discorso su Cellini attraverso il confronto della sua autobiografia con quella di Alfieri.¹ Ancora, tra il 1919 e il 1920, Riba porterà a termine due traduzioni nell'ambito di questi studi attinenti alla cultura italiana: un manualetto di Edith Sicher sul Rinascimento e una antologia di brani dalla *Vita* di

¹. Si tratta dei seguenti scritti, firmati con il suo pseudonimo Jordi March: *Cellini*, 27-I-1919; *De Sanctis*, 8-II-1919; *La «Vita» d'Alfieri*, 15-IV-1919. Tra il secondo e il terzo pubblicò un altro *escolia* (1-III-1919) dedicato all'almanacco de «La Revista». Raccolti da Riba nel volume *Escolis...*, cit., sono ora riprodotti in id., *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 111-113, 113-114, 116-118, da cui provengono le mie citazioni.

Cellini.² Infine, dedicò ancora due articoli alla passione per l'Italia di Aragay: il primo, fu redatto nell'aprile 1920 per la rivista d'arte «Vell i Nou», il secondo, per «La Publicidad» nell'estate dello stesso anno, durante il suo primo soggiorno italiano; quest'ultimo era una recensione al trattato d'arte di Aragay che López-Picó aveva prontamente provveduto a mandargli in Italia.³

Se ho cercato di ordinare cronologicamente questo gruppo di diversi contributi di matrice italianista è perché ritengo opportuno rilevare innanzitutto la loro concentrazione in un periodo determinato: negli anni compresi tra il 1918 e il 1921 Riba manifesta un'attenzione verso la letteratura italiana, anzi verso i valori classicistici in essa rintracciati, che si traduce in una serie di interventi critici dove sono applicate a testi e a intellettuali italiani riflessioni di natura teorica che Riba andava maturando in quegli anni. Ciò non significa che fino a quel momento Riba non si fosse già avvicinato ad autori italiani; al contrario, come è stato segnalato da Arthur Terry,⁴ è proprio

². Si tratta rispettivamente di Edith Sichel, *El Renaixement*, Barcelona, Editorial Catalana («Enciclopèdia Catalana»), 1919, e di *De la "Vita" de Benvenuto Cellini, fragments traduïts per Carles Riba professor de literatura a l'Escola de Bibliotecàries*, Barcelona, Minerva, Col·lecció popular de literatures modernes, 1920. Il primo fu pubblicato alla fine del 1919, giacché fu annoverato come una novità nel numero di gennaio della rivista «La Cònsola» (II, n. 8 [1-I-1920], p. 12). Il secondo nell'aprile del 1920, stando alle due segnalazioni apparse su «La Veu de Catalunya» il 25-IV-1920 e su «La Publicidad» (nella rubrica *Notas breves* di J.M. Junoy) il 27-IV-20.

³. Si tratta rispettivamente di Jordi March, *La italianitat de Josep Aragay*, «Vell i Nou», II, n. 13 (aprile 1921), pp. 28-32 (ma il testo è datato «Abril 1920»), raccolto da Riba in *Escolis...*, cit. e ora in *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 195-196; e di Jordi March, «*El Nacionalisme de l'art*», per Josep Aragay, «La Publicidad», 8-VII-1920, articolo con cui sarebbe poi iniziata la raccolta *Els Marges*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1927, e ora riprodotto in *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 201-204.

⁴. Cfr. *Introducció: La poesia de Carles Riba*, prologo a Carles Riba, *Obres Completes/ 1. Poesia*, Barcelona, Ed. 62, 1984, pp. 8-9. Sull'influenza di Leopardi nel primo Riba, si veda anche Joaquim Molas, *Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba*, «Els Marges», n. 1 (1974), pp. 17-21.

nella sua prima fase poetica, delimitabile suppergiù tra il 1912 (anno a cui risale la prima poesia de *La paraula a lloure*), e il 1919 (anno in cui fu pubblicato il primo libro di *Estances* che riuniva poesie composte tra il 1913 e il 1919), dove sono ravvisabili chiare influenze poetiche italiane. Tanto nei sei componimenti de *La paraula a lloure*, la cui forma metrica costituisce, secondo Terry, il riflesso della canzone libera leopardiana, quanto nelle prime *Estances* (1913-1919), in cui, oltre all'esplicito richiamo alla tradizione poetica italiana grazie alla presenza delle due note poesie scritte appunto in italiano⁵ e alle reminiscenze stilnoviste cui allude Terry, è possibile rinvenire anche un'evidente suggestione leopardiana nell'incipit della poesia n. 7: «Potser només ets l'ombra rient i fugitiva», che richiama alla memoria il noto dittico, anch'esso in rima, di A Silvia: «Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi».⁶ Oltretutto, ascendenze italiane, sebbene non leopardiane, delle prime *Estances* furono colte da un lettore contemporaneo, Marià Manent, che recensì il libro per la «Veu de Catalunya»: «Ara bé, les "Estances" de C.R. comencen tenint d'Auzias March i acaben

⁵. Ciascuno di essi è costituito da un'unica strofa, una quartina a rima abbracciata. Va sottolineato, però, la forte significazione della scelta linguistica in rapporto all'ordine in cui apparvero pubblicate la prima volta. Due serie di componimenti che avrebbero anni dopo formato il primo nucleo del volume *Estances*, furono pubblicate negli anni 1913-14 sulla rivista «Catalunya» sotto il titolo leopardiano di *Aspàsia. Estances* («Catalunya», VII, n. 308 [1913], p. 501) e *Aspasia. Estances II* («Catalunya», VIII, n. 356 [1914], p. 549). Le due poesie in italiano furono sistemate in posizione finale di ciascun gruppo. Un'analisi di questi primi componimenti e della loro storia editoriale è stata messa a punto da J. Molas, «*Aspàsia*», *primer recull d'Estances de Carles Riba*, in *Homenatge a Antoni Comas*, Barcelona, 1985, pp. 305-321.

⁶. Cito dall'edizione dei *Canti* a cura di Giuseppe e Domenico De Robertis (Firenze, Le Monnier, 1978). Recentemente, nella relazione tenuta al Convegno su Giacomo Leopardi (Barcellona-Girona, febbraio 1998), Rossend Arqués rinveniva una risonanza leopardiana nei versi del primo componimento in italiano, concretamente in «ogni antico spavento omai lor cede» (cito da C. Riba, *Obres Completes/ I, Poesia*, Barcelona, Ed. 62, 1984, p. 58) che evocerebbe il verso del *Passero solitario* «Questo giorno ch'omai cede alla sera».

tenint alguna cosa de retorn al Petrarca. Dic només de semblança, de parentiu literari, no d'influències; tal vegada aquestes les trobaríem abans en poetes anglesos i en la poesia italiana predantesca».⁷ Prima ancora, Farran i Mayoral, commentando parallelamente l'*Itàlia* di Aragay e le *Estances* di Riba, aveva affermato:

Ara venen dos poetes qui ens duen espirituals cremors de la virtuosa Itàlia; l'un en porta la concretesa d'haver-la coneguda materialment: l'Aragay; i l'altre en Carles Riba, d'haver-la explorada espiritualment, en porta una poesia bellament abstracte. [...] De la forta virtù italiana tenen aquests versos d'en Riba l'enèrgic batec espiritual i sensual a l'hora, l'abstractisme psicològic, reminiscències de sons i de paraules.⁸

Questi e altri reperti confermano, insomma, che Riba era stato un assiduo frequentatore della poesia italiana sia antica che moderna, sia trecentesca che ottocentesca, e che, tra l'altro, l'aveva letta nell'originale italiano sin dai tempi dei suoi studi universitari.⁹ Né va dimenticato che, al di là della

⁷. Marià Manent, *Primer llibre d'Estances, per Carles Riba*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1919. Alcuni anni dopo anche Agustí Esclasans alluderà agli echi italiani di queste poesie: «La tendència italianitzant és manifesta al llarg de totes les *Estances*. I, en dos poemes de vuit versos en conjunt, l'italianisme expressiu se li converteix, normalment, en expressió italiana pura» (*Les "Estances" de Carles Riba*, «La Nova Revista», I, n. 3 [marzo 1927], p. 251).

⁸. J. Farran i Mayoral, *Diàlegs crítics*, «La Revista», V, n. 91 (1 luglio 1919), pp. 188-189.

⁹. Il suo collega d'Università Lluís Valeri ricordava, in uno scritto in occasione della morte di Riba, che nel 1909 questi gli aveva raccontato di aver tradotto in catalano poesie di D'Annunzio e di Carducci e gli aveva recitato le sue «traducciones al catalán de Goethe, de Leopardi, de Páscoli». Ancora, a proposito di Leopardi racconta: «Recuerdo que una mañana, al salir de clase, me llevó a la librería Schneider, de la Rambla de Cataluña, donde era conocido, y compramos cada uno un ejemplar de las poesías de Leopardi publicadas en los libritos que entonces editaba la "Biblioteca Románica". Al salir de la librería abrió su ejemplar y me dijo entusiasmado: "Mira, mira, oye esto". Y empezó a leerme "El sábado del villagio" (sic). Se me nublan los

loro eventuale influenza nella sua opera, poeti come Dante e Petrarca resteranno sempre tra i suoi preferiti; anzi, stando alla testimonianza di Gabriel Ferrater, Riba conosceva Dante a menadito, fino al punto da poterlo recitare a memoria.¹⁰ Ma, oltre ad essere stato un attento lettore di poesia italiana, Riba si era anche cimentato a tradurla. Abbiamo riportato al riguardo la testimonianza di un suo compagno universitario, Lluís Valeri, che racconta di aver visto sue versioni di Leopardi, di Carducci, di Pascoli e di D'Annunzio, esercizi di traduzioni rimasti inediti tra gli scartafacci di gioventù. C'è n'è almeno una di esse, però, che vide la luce, *La Nau* di D'Annunzio, il cui testo fu scelto sicuramente in funzione della rivista che l'avrebbe accolta. Diversamente da quanto è stato segnalato dalla critica,¹¹ essa non fu scritta per «La Revista» di López-Picó, bensì per il settimanale politico nazionalistico di Mataró «La Nau».¹²

Comunque sia, fino al 1918 la curiosità per la letteratura italiana si manifesta in Riba nella sua sfera personale e privata, o ricade eventualmente nell'ambito della sua attività poetica. Invece, nel periodo che ho circoscritto tra il 1918 e il 1921 essa assume un'altra forma e un'altra ripercussione. Riba si cimenta ora a studiare e analizzare testi italiani, a

ojos al evocar aquel recuerdo. Me parece oír todavía aquellos deliciosos versos: / "La dorzelletta [...] Riba conocía ya entonces esta lengua perfectamente. Dominaba el francés, el inglés y estudiaba ávidamente el alemán» (*In memoriam. Carles Riba y yo*, «Destino», 25-VII-1959, pp. 39-40, cit. in Jaume Medina, *Carles Riba...*, cit., pp. 161-162).

¹⁰. Cfr. Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, Barcelona, Ed. 62, p. 36.

¹¹. Cfr. Assumpta Camps, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Curial/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996, p. 253.

¹². *La Nau*. De G. D'Annunzio, «La Nau», I, n. 2 (2 giugno 1917), trad. di Carles Riba, p. 5. Qualche mese dopo, fu riprodotta su «La Revista»: G. D'Annunzio, *La Nau*, III, n. 48 (16 settembre 1917), p. 342.

verificare e approfondire su di essi il suo pensiero critico. E orienta il suo sguardo preferentemente al Rinascimento, in sintonia con la sua formazione noucentistica ma grazie probabilmente a un fattore esterno concomitante: l'entusiasmo contagiato da Aragay. È ovvio che negli anni seguenti non si dilegneranno tutti gli interessi di Riba per la letteratura italiana; tuttavia, non avranno più lo stesso protagonismo di prima e, soprattutto, non si trasformeranno in discorsi critici monografici come quelli a cui ci siamo riferiti. A onor di cronaca, Riba dedicherà in futuro solo altri due interventi a temi schiettamente italiani: l'introduzione all'edizione del manoscritto quattrocentesco della traduzione catalana del *Decameró* pubblicata nel 1926 (di cui avremo occasione di parlare più avanti) e la conferenza su *Dante e la donna*, pronunciata all'Institut de Cultura de la Dona nel 1932.¹³ Come si può notare, si tratta di due interventi circostanziali non dovuti a iniziativa propria ma, con tutta probabilità, affidatigli da altri.

Insomma, quel che importa sottolineare è che Riba, facendo da eco erudita alla voce di Aragay, contribuisce negli anni a cavallo tra il secondo e il terzo decennio a diffondere e a consolidare l'idea che sull'orizzonte umanistico il ruolo svolto dal Rinascimento è altrettanto importante quanto quello delle civiltà classiche greco-latine e che, quindi, i valori che caratterizzano la cultura italiana quattro-cinquecentesca, sia nelle arti plastiche che nella letteratura (e Riba, a differenza di Aragay, si riferisce soprattutto ai testi letterari), si impongono ancora per la loro esemplarità. D'altronde, l'autorità

¹³. La conferenza fu preparata per l'inaugurazione della sala Dante Alighieri della Biblioteca dell'Institut de Cultura de la Dona, il 17 dicembre 1932. Pubblicata in forma di opuscolo nel 1933, ora è raccolta in *C. Riba Obres Completes/ 4. Crítica*, 3, a cura d'E. Sullà, Barcelona, Edicions 62, 1988, pp. 106-123.

intellettuale di Riba gioca un ruolo decisivo nel rafforzare la tendenza a identificare l'italianità nello spirito rinascimentale.

2.2. Una visione del Rinascimento italiano nel solco desanctisiano.

Nel prologo a *Itàlia* di Aragay, ci troviamo di fronte ad affermazioni di questo tenore: «Renaixement i Itàlia, gosariem dir, són una sola essència i un fet únic».¹⁴ Ma qual era la visione che aveva Carles Riba del Rinascimento italiano e a quali fonti era ricorso per costruirla? A parte i riferimenti puntuali, che ricorrono qua e là nei suoi diversi scritti, una descrizione compiuta e globale di come si era manifestato e sviluppato in Italia il Rinascimento è tracciata proprio nel prologo al libro di Aragay, anzi ne rappresenta il suo corpo centrale in quanto Riba vi intende raffigurare quel mondo che attraverso i propri reperti artistici ha turbato e trasformato spiritualmente il pittore. Vividamente rappresentato e definito come una grande tragedia passionale, il Rinascimento è considerato come una necessità storica in una prospettiva di progresso della civiltà umana su scala universale. Conseguenza ineludibile di tale processo è il conflitto che lacerò l'Italia, corrispondente allo scotto ch'essa doveva pagare per potere, nelle vesti di guida, irradiare sul nuovo terreno del mondo cristiano i principi umanistici dell'antichità greca:

La interpretació providencialista de la història, veu en l'Imperi de Roma un medi necessari per a la propagació de la idea cristiana. No era, però, sinó la primera part de

¹⁴. *Obres Completes/ 2, cit.*, p. 184.

la missió d'Itàlia. Aquesta havia de completar-se per la universalització de la idea grega, retorcent-se Itàlia -ella per tot el món-, durant un bell segle, damunt la pira del conflicte suscitat per les dues concepcions que cercaven d'harmonitzar-se.¹⁵

Le due concezioni in lotta tra loro alla ricerca di una sintesi armonica ci riportano intanto a una prospettiva religiosa: esse raffigurano lo scontro tra «la idea cristiana» e «la idea grega», cioè tra cristianesimo e paganesimo, tra trascendenza spirituale medievale e centralità terrena umanistica. Si tratta di un conflitto che si consuma all'interno del movimento rinascimentale, costituendone anzi l'essenza stessa:

Joia de viure, glòria de la forma renascuda, ingènua llibertat dels sentits sol·licitada per la magnificència dels set pecats, curiositat del pensament atreta per totes les exploracions, retrobada consciència de les potencialitats de l'home que, per l'art, es sent creador ell a son torn, i vencedor del temps: això sembla tot el Renaixement, quan no és sinó un dels termes del dramàtic dualisme. L'altre terme és, per dir-ho en un sol nom, Savonarola. L'Edat Mitjana segueix, talment, el Renaixement a l'encalç; l'home que tot just s'abandonava a la festosa expansió de la seva vida, que centrava la seva vida en el bell espectacle, baldament efímer, de la terra, sent tot d'una l'aspra veu que li esmenta la mort, i enllà de la mort el veritable centre de la seva vida.¹⁶

Ecco dunque l'immagine centrale in cui si riassume il significato storico del Rinascimento: la restaurazione classicistica dei principi umanistici parte da un sentimento di carattere mondano e pagano che affonda le sue radici nella

¹⁵. Ibidem.

¹⁶. Ibidem, pp. 184-185.

sensualità licenziosa e peccatrice e che, diffondendo la gioia vitale degli antichi come impulso creativo, rende possibile un risveglio e un'espansione del pensiero, della ricerca e delle attività artistiche. Questo è il fattore di propulsione, il termine festoso e gioioso del Rinascimento, contrarrestato, però, da un altro fattore, ovvero il termine "aspro" e inquietante del dualismo: il richiamo moralistico proveniente dalla coscienza religiosa del Medio Evo cristiano, volto a opporre all'effimera vita mondana l'eternità della vita ultraterrena oltre l'inesorabile realtà della morte.

Sembra evidente che questa visione polarizzata in termini di opposizione hegeliana tra una tesi e un'antitesi, opposizione necessaria per il raggiungimento di una sintesi armonica, ci rinvia, pur con certe dissimilitudini inerenti la natura dei due elementi contrastanti, alla ben nota interpretazione desanctisiana del Rinascimento bipartito. Le due facce del Rinascimento per De Sanctis sono, come noto, manifestazione del binomio di ideale e reale, nella fattispecie incarnato nella compresenza di una «sensualità nobilitata dalla coltura e trasformata nel culto della forma come forma» da un lato, e di una «sensualità licenziosa e allegra e beffarda» dall'altro.¹⁷ Per De Sanctis, che insisteva sul carattere "anticristiano" dell'Umanesimo,¹⁸ è in seno al progresso umanistico che si è generata, come conseguenza inevitabile, la dissoluzione morale

¹⁷. Mi riferisco fondamentalmente alle pagine della *Storia della letteratura italiana* sul Quattro e sul Cinquecento. Le citazioni provengono dall'edizione Einaudi, 1981, I, p. 449 e 450. Sulla visione di De Sanctis del Rinascimento cfr. *Storia della critica*, VII. *Umanesimo e Rinascimento*, a cura di Cesare Vasoli, Palermo, Palumbo, 1969, pp. 162-168.

¹⁸. Su questo aspetto e sull'importanza delle sue pagine sul Quattrocento e sul Savonarola si veda Dante Della Terza, *Le Storie della letteratura italiana: premesse erudite e verifiche ideologiche*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. IV. L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 326-329.

che attraversa tutto il movimento fino al suo esaurimento, quando la «sintesi [...] succede all'analisi».¹⁹ La corruzione e la decadenza sono, quindi, consustanziali al secolo della grandezza, perché derivate «da una profonda indifferenza religiosa, politica, morale, accompagnata con la diffusione della coltura, il progresso delle forze intellettive e lo sviluppo del senso artistico. Qui è il germe della vita, e qui è il germe della morte; qui è la sua grandezza e la sua debolezza».²⁰ Nell'immagine del Rinascimento fissata da Riba, malgrado lo slittamento del dualismo desanctisiano perfezione formale-decadenza morale verso un dualismo incentrato sul contrasto esaltazione mondana e pagana delle facoltà creative-coscienza cristiana della morte, ritroviamo, comunque, i due canoni metodologici fondamentali della critica letteraria di De Sanctis: la dicotomia funzionale di forma e contenuto, di ideale e reale, e così via nelle diverse coppie ad esse associate, e l'idea di progresso che deriva dal superamento di tali alternanze in un processo di integrazione e costante evoluzione.²¹ Si aggiunga che anche Riba individua un momento di alta sintesi in cui culmina e si esaurisce il Rinascimento, ma non lo fa nella figura di Ariosto o di Machiavelli come nella *Storia* di De Sanctis, bensì in quella di Michelangelo, che era stato anche un eroe orsiano, nel quale «el dualisme convergeix, es fon en un sol entusiasme joiós qui retorç el seu marbre com el seu vers, i ageganta i despulla i convulsiona aquella seva dolçor secreta i

¹⁹. *Storia...*, cit., p. 457.

²⁰. *Ibidem*.

²¹. Sull'idea di progresso cfr. Gianfranco Contini, *Introduzione a De Sanctis* (1949), in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 499-531, e in generale sul metodo critico di De Sanctis cfr. René Wellek, *L'estetica e la critica desanctisiane*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I critici. I*, Milano, Marzorati, 1970, pp. 194-233.

terrible». Anzi, la sintesi risolutiva è più precisamente rappresentata dal *Giudizio Finale* che «resumeix i, per què no?, resol el dualisme: els cossos ressusciten a l'eternitat en la glòria de la terrenal forma nua, davant del Jutge nu. La mà beguina que velà per sempre aquesta nuesa, senyalà que el Renaixement, en assolir la seva màxima sinceritat, deixava ja en rigor de ser comprès».²² Attraverso Michelangelo si risolve, quindi, il contrasto tra cristianesimo e paganesimo, tra trascendenza e immanenza, nella misura in cui esso assume, da un'ottica cristiana, la duplice coscienza, problematica, della vita e della morte, cioè della vita terrena e di quella ultraterrena, duplicità contro cui reagisce ottusamente la «mà beguina» della controriforma. A questo punto, «Itàlia havia acomplert la seva segona missió imperial de fecundadora i de guia: l'humanisme havia esdevingut humà i a la humanitat, segles avant, pertocava de perseguir, en col·laboració, les noves solucions dels vells problemes».²³

Alla stessa stregua, anche il riferimento alla figura di Savonarola del brano ribiano riportato più sopra si ispira all'immagine inquietante che ne traccia De Sanctis quando assieme al predicatore, sopraggiunto a «turbare i baccanali», vede ritornare «l'ombra scura e vindice del medio evo».²⁴ Nondimeno la voce «nunzia di sciagure» di Savonarola evocata da Riba risuona appunto nella *Storia della letteratura* di De Sanctis, dove gli sono posti sulla bocca i primi versi del *Carro della Morte* di Antonio Alamanni. Non sorprende che Riba trovasse nello storico italiano uno strumento di approccio alla letteratura italiana e ne facesse tesoro per i suoi scritti di critica. Altre

²². *Obres Completes/ 2, cit.*, p. 185.

²³. *Ibidem.*

²⁴. *Storia...*, *cit.*, I, p. 446.

tracce evidenti palesano gli effetti del magistero di De Sanctis: le allusioni, frequenti in questi anni, ad Ariosto, per il quale Riba nutriva una grande ammirazione, risentono fortemente, com'è stato osservato,²⁵ della mediazione del critico italiano. Riba, infatti, distingueva nel *Furioso* quei caratteri che De Sanctis aveva così diffusamente celebrato nei suoi scritti su Ariosto: l'oggettività e l'ironia. Così, già in un *escoli* del maggio 1918, elogia la «objectivitat arbitrària»²⁶ del *Furioso*, ma è soprattutto in quello su Omero scritto nel giugno 1919 dove Riba segue abbastanza alla lettera l'insegnamento desanctisiano. Non è da scartare che Riba conoscesse, oltre al capitolo della *Storia della letteratura* dedicato ad Ariosto, anche le lezioni zurighesi sul *Furioso* pubblicate per la prima volta da Croce nel 1898.²⁷ In particolare, l'accostamento e il confronto tra Omero e Ariosto del testo di Riba riecheggiano palesemente il discorso che svolge De Sanctis in queste lezioni. Dopo essersi riferito all'obiettività di Omero, «espectador privilegiat, no ja de l'obra finida, sinó de l'obra creant-se», Riba indica l'unico

²⁵. Cfr. Jordi Malé Pegueroles, *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*, Barcelona, Ed. de la Magrana, 1995, pp. 155-157 e 201. Jordi Malé segnala l'influenza di De Sanctis anche a proposito di alcune concetti che Riba applica in questo periodo ad autori e testi non solo italiani, come le nozioni di obiettività o di forma.

²⁶. Jordi March, *Sinceritat i literatura*, «La Veu de Catalunya», 10-V-1918, ora in *Obres Completes/ 2*, cit., p. 63.

²⁷. In una lettera a Josep Obiols del 14 febbraio 1921, quando questi era ancora in Italia, Riba gli affida l'incarico di comprare per lui le opere di De Sanctis che gli mancano: «I les obres de De Sanctis que jo no tingui, i que Vós conegueu que tenen un interès literari. Jo tinc: La Storia della Lett^a Italiana; els Saggi critici. -Em manquen, doncs el Saggio sobre el Petrarca i el sobre Leopardi. No sé -no tinc aquí la llista- si hi ha uns altres reculls de Saggi critici. Per guiar-vos, els que jo tinc són 4 volumets petits, i comencen amb uns estudis sobre el Dant, entre ells un sobre Beatriu» (*Cartes de Carles Riba...*, cit., p. 134). Pur non essendo menzionato qui il saggio su Ariosto, che non era incluso nei *Saggi critici*, non è difficile che in qualche modo lo avesse potuto consultare. In ogni caso, è da notare l'enorme interesse mostrato per disporre integralmente dell'opera di De Sanctis.

poeta che gli si può paragonare:

un poeta se'ns acut només que sigui amb Homer comparable: Ariosto. Comparable en qualitat d'entusiasme; no en la realització. Hi ha una essencial diferència: Ariosto no creia, sincerament, en la màquina extranatural del seu joc. I, amb tot, s'acompleix en ell literàriament, la sentència moral de Goethe: que tots acabem essent senyorejats per les fantasmes que hem creat nosaltres mateixos. Ariosto és pres de l'encant mateix de les seves imaginacions; ell, artista perfecte, per resoldre's la paradoxa, tria el més ample, el més somrient recurs: la ironia. Per la ironia és que Ariosto arriba, per dir-ho en mots de Coleridge, a la combinació de poesia amb doctrina, i de poesia amb sentiment.²⁸

Dietro le fonti esibite di Goethe e Coleridge, vi si riconosce quella occulta di De Sanctis, la cui prima lezione zurighese dedicata al *Furioso* iniziava così:

La grandezza dell'Ariosto comincia dove comincia la poesia; lì comincia il suo lavoro: col Boiardo, con l'invenzione e la concezione non comincia la poesia. Chi dopo Omero più s'innalza nella compiuta obiettività della rappresentazione è Ariosto. Ha rappresentata la vita cavalleresca senza mescolarsi. Vi sono uomini attori e spettatori; l'Ariosto, rappresentando la Cavalleria con tutta la vivacità dell'immaginazione, ne sta lontano, la guarda con l'occhialino del suo tempo, con una ironia superiore che distingue dallo stile o da qualche barzelletta finale. Questi due punti avremo quindi da esaminare in Ariosto: la sua rappresentazione obbiettiva; la sua ironia.²⁹

E continua, più avanti, chiarendo appunto la distanza ariostesca da Omero e da tutta l'epica che l'ha preceduto:

²⁸. Jordi March, *Els pretendents de Penèlope*, «La Veu de Catalunya», 10-V-1918, ora in *Obres Completes/ 2*, cit., p. 127.

²⁹. F. De Sanctis, *Scritti critici*, a cura di Gianni Scalia, Milano, Rizzoli, 1966, p. 303.

Nella macchina epica dell'Ariosto trovammo sotto la scorza d'una società apparente un'ironia dapprima impercettibile che sviluppandosi progressivamente finisce in preta buffoneria. È la dissoluzione della macchina epica; l'intervento non è serio, non è fecondo di risultati; la macchina non è indispensabile per ispiegar gli avvenimenti come in Omero.³⁰

Non stupisce, come dicevo, se il Riba critico, che trovava in quegli anni un importante punto di riferimento metodologico negli scritti desanctisiani, li impieghi come chiave esegetica di testi letterari italiani. Del resto, lui stesso segnalava in De Sanctis un maestro nell'articolo a lui dedicato nel febbraio del 1919, sottolineando, da un lato, la funzione di collaborazione, di ricostruzione e di creazione, non di mera pedagogia, della sua critica, dall'altro, la nozione dell'opera d'arte come «residu de la personalitat»,³¹ e quindi, in definitiva, come deposito del mondo morale e spirituale dell'artista, cui sarà possibile accedere in un processo a ritroso attraverso l'opera creata.³² Com'è stato osservato da Giuseppe Sansone, la lezione storicistica assimilata da De Sanctis permarrà viva e operante anche quando Riba volgerà altrove la sua ricerca teorica, anzi essa si rafforzerà nella nuova prospettiva critica da lui sperimentata a contatto con la

³⁰. Ibidem, p. 317.

³¹. L'affermazione si ripete ben due volte lungo l'articolo, cfr. C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., p. 113 e 114.

³². Non era ignoto forse a Riba l'ampio studio di Giuseppe De Robertis sul metodo critico di De Sanctis apparso nel 1914 su «La Voce» (Da De Sanctis a Croce, «La Voce», anno VI, n. 4 [28-II-1914], pp. 10-33), rivista che riceveva López-Picó (l'esemplare dell'Almanacco della Voce del 1914 conservato presso la Biblioteca de Catalunya contiene il suo ex libris). In questo articolo De Robertis rivalutava positivamente il De Sanctis, pur prendendone al tempo stesso le distanze, e metteva in luce appunto il lavoro ricostruttivo della sua critica.

stilistica vossleriana.³³ Naturalmente, e nonostante l'adesione incondizionata mostrata nel tono dell'articolo su De Sanctis, ciò non significa che la critica ribiana debba essere identificata *tout court* con il metodo storicistico, ch , al contrario, essa era improntata sin dalla sua prima fase a un certo ecletticismo, non esente, specie nell'esercizio della critica militante, dalle suggestioni della lettura diretta e intuitiva praticata in ambito postsimbolista.   a mio avviso significativo che Tomàs Garcés, il quale come vedremo aveva maturato i suoi interessi per la letteratura italiana sulla scia di Riba, in un articolo in difesa della complessit  e della profondit  degli *Escolis* ribiani contro le accuse di oscurit  e inintellegibilit , misuri la critica di Riba sul metro degli italiani De Sanctis e Renato Serra, dei rappresentanti cio  di due filoni del tutto divergenti, finendo, per , per accostare Riba al critico vociano: «Potser la crítica d'En Riba sembla obscura a alg , perqu  en lloc de divagar, parla amb un t  vehement de tota mena de "realitats profundes"; amb un t  que recorda m s la inquieta guspira del Renato Serra, que la profusi  reconstructora del De Sanctis».³⁴

³³. Cfr. Giuseppe E. Sansone, *L'obra crítica de Carles Riba*, in C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., poi in Giuseppe E. Sansone, *Saggi iberici*, Bari, Adriatica Editrice, 1974, p. 224.

³⁴. Ship-Boy [T. Garcés], *Claredat*, «La Publicitat», 10-X-1922. Si   insistito sul carattere eclettico della critica ribiana e sulla sua tendenza a evitare sempre l'adozione sistematica e aprioristica di un determinato metodo. Tale   almeno il giudizio di Sansone, il quale ha affermato che, pur evitando il rischio di cadere nell'impressionismo e in una certa gratuit , Riba ha sempre privilegiato il confronto immediato con il testo, con cui « s desenrotllat i endegat el raonament en nom d'una quasi virginal adhesió a les suggestions l riques que l'obra emana i escampa, encara que després sigui articulat en la recerca dels motius primigenis» (*L'obra crítica...*, cit., p. 8). Alle medesime conclusioni giunge Jordi Malé che vede un Riba poco propenso a muoversi entro i limiti dei sistemi metodologici che pure andava frequentando, «perquè els únics límits que Riba admetia eren, d'una banda, els de la seva intel lig ncia, i, d'altra banda, els dels seus instints i les seves intuicions, aix   s: els de la seva imaginaci » (*Carles Riba...*, cit., p. 296).   questo l'atteggiamento che doveva portare Garcés a individuare delle affinit  tra gli approcci di Riba e quelli di un Renato Serra, la cui critica, sostanzialmente antagonista allo psicologismo di matrice idealistico-

Accanto a queste frequentazioni della critica italiana, Riba, già allora perfetto conoscitore della lingua inglese nonché traduttore dei racconti di Poe, maneggiava anche molta bibliografia anglosassone. E di questa si serve, in taluni casi, per scrivere su temi italiani. Per esempio, il prologo al libro di Aragay prende avvio proprio da una citazione di Robert Browning, poeta notoriamente attratto dalla letteratura e dall'arte italiane tanto che esse pervadono gran parte delle sue opere.³⁵ C'è un testo, però, che è liberamente usato da Riba per trarre spunti e dati nella sua ricostruzione del mondo rinascimentale. Certo si tratta di una fonte meno autorevole, ma che gli dovette apparire utile e efficace giacché vi ricorse ripetutamente. Intanto nel prologo di cui si sta discorrendo. In questo testo, dopo aver delineato i termini del dualismo rinascimentale sulla scorta di De Sanctis, Riba mostra tale dualismo calato nelle esperienze intime di alcuni tra i maggiori esponenti dell'arte e della cultura, soffermandosi su concreti dettagli biografici:

Botticelli i Ficino, el mateix Lorenzo de' Medici en els recers pregons del seu cor, en són trasbalsats; Pico della Mirandola, com per cremar el record de la bella Margherita, crema els seus poemes d'amor i es disposa a partir a predicar pel món amb els peus nus; la mort, com per no alterar la més alta serenitat d'art i de vida a què l'home hagi mai ascendit, sega Rafael a trenta-set anys, quan no sé quina aturmentada fúria miquelangelesca -que és en el fons com dir savonarolesca- comença d'infiltrar-se en

crociiana, si fonda «sopra una sperimentazione diretta e pressoché mistica dell'espressione poetica, sia dove è netta e definitiva, sia soprattutto dove è suggestiva; non sul diretto uso di strumenti tecnici» (G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 682).

³⁵. Tra queste, *Sordello* era stata commentata da Riba in un articolo del 1918, cfr. C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 54-56).

la seva pintura més que en la seva consciència, tal volta.³⁶

Qui Riba non attinge più alla fonte desanctisiana ma al manualetto sul Rinascimento scritto da Edith Sichel e che, come ho già ricordato, avrebbe tradotto di lì a poco per l'Editorial Catalana. Di là dalle date, comunque, è certo che Riba lo conosceva e l'aveva ben presente all'epoca della stesura del prologo alle poesie di Aragay. Nel brano appena riportato, infatti, rielabora materiali tratti da questo libro, e in particolare da questo passo, di cui si notino oltretutto le precise corrispondenze lessicali:

Però és remarcable -prova que els platonistes del renaixement representaven el seu real caràcter religiós- que Pico i Marsilio Ficino, els platònics amics de Lorenzo, s'haguessin passat més tard al frare reformador, Savonarola: Pico, amb tot el foc de la seva naturalesa, cremà els seus poemes d'amor, es decidí a fer-se frare i anar-se'n pel món amb els peus nus. La mort sola frustrà el seu projecte. I Savonarola fou també qui tocà la corda religiosa dins el dilettante Lorenzo, i, com una força obsessionant, el dividí contra ell mateix per a malestar seu, ja que no tingué la força de capitular.³⁷

A questo stesso manualetto, come vedremo, Riba si ispirerà anche per alcune idee svolte nell'*escoli* su Benvenuto Cellini, un testo incentrato sull'analisi della sua autobiografia scritto all'incirca pochi mesi dopo la stesura del prologo commentato. Al di là degli spunti colti nel libro della Sichel, il discorso costruito intorno alla scrittura di Cellini contiene numerose implicazioni su cui sarà utile soffermarci.

³⁶. *Obres Completes/ 2, cit.*, p. 185.

³⁷. E. Sichel, *El Renaixement, cit.*, p. 40.

2.3. La Vita di Cellini: scrittura e sincerità poetica.

La curiosità mostrata per Cellini, che d'altronde aveva così tanto appassionato gli scrittori romantici europei, risente senz'altro dell'influenza orsiana, giacché Ors ne aveva fatto un personaggio eroico ed esemplare, insistendo inoltre sulla funzione educativa dell'autobiografia celliniana al servizio di una formazione umanistica. Anzi, la volontà di predicarne i valori e i meriti lo aveva spinto perfino a promuovere, a scopo pedagogico, un ciclo di lezioni sulla Vita di Cellini nel 1910, tenuto da Josep Lleontart presso l'Escola de les Corts.³⁸ Ma se questi episodi appaiono cronologicamente lontani dall'escoli di Riba, non lo è invece la glossa della serie ritrattistica de La

³⁸. Dalla piattaforma del *Glosari*, Eugeni d'Ors andava impartendo le sue "lezioni" su Cellini; a proposito del corso di letteratura dell'Escola de les Corts spiega in una glossa di gennaio 1910: «Curs on no s'explica gaire Retòrica; ni massa Història literària tampoc. Però on s'acompleix una altra tasca, millor potser; i certament original i interessantíssima. Per tota lliçó el professor narra i comenta al seu auditori, naturalment enllepolit, la vida de Benvenuto Cellini, seguint la seva Autobiografia, que es llegeix a estones, convenientment esporgada -perquè els temps ho volen- i adaptada a "l'ús del Delfí"... El Delfí, vol dir els nois que a l'al·ludit curs acuden; escolten amb aquest motiu dissertacions apropiades sobre temes tan greus com el desenrotllament moral de l'artista en sa lluita amb la natura hostil; com els problemes que representen el voler assolir la perfecció material en l'ofici propi; com el valor ètic i humà que pot tenir o no tenir la vida aventurera; com la filosofia de l'acció i la passió humanes. S'hi descriu ademés, l'obra de Benvenuto Cellini, i el seu temps, que és tal volta el temps de més saba formativa que la història universal recordi...» (*A mitja mel*, in E. d'Ors, *Obra Catalana Completa (Glossari 1906-1910)*, Barcelona, Selecta, 1950, pp. 1238-39). Quanto al professore che teneva le lezioni, lo menziona lo stesso Ors in una glossa del settembre dello stesso anno dedicata al corso su Michelangelo all'Università popolare di Terrassa affidato allo stesso Josep Lleontart (cfr. *Miquel Angel*, in *Ibidem*, pp. 1366-67). Già nel 1906 Ors aveva sottolineato l'importanza del genere autobiografico, includendo nella lista di testi esemplari la Vita di Cellini: «I pocs llibres, de més força nodridora que els dels historiadors romans, o aquell en què explica sos bons i mals passos pel món el superb exemplar de la planta home que fou Benvenuto Cellini» (*Per a l'educació de la voluntat*, in *Ibidem*, p. 259).

Vall de Josafat in cui si rinnova l'entusiasmo d'Ors per l'artista italiano e soprattutto si suggella la sua statura eroica e geniale:

No crec en el geni improductiu. -Entre altres coses, perquè l'única definició del geni que em sembla possible és aquesta: «Geni=home de producte gran o important.»

Treieu a un Benvenuto Cellini la seva obra, i us resta un Gil Blas de Santillana.³⁹

La glossa apparve su «La Veu de Catalunya» il 21 novembre 1918; sullo stesso quotidiano, Riba tratterà della figura di Cellini due mesi dopo, il 27 gennaio 1919, circoscrivendo la sua indagine all'autobiografia.⁴⁰ L'articolo ruota fundamentalmente intorno a due nuclei argomentativi: il problema della sincerità poetica e il tema della passione verbale dell'autore. Il primo punto costituiva e costituirà una preoccupazione fondamentale delle riflessioni personali di Riba intorno alla poesia e alla letteratura in generale;⁴¹ rispetto ad esso aveva già manifestato alcune convinzioni interpretabili come una sorta di dichiarazioni di poetica. In particolare, nell'articolo *Sinceritat i literatura*, risalente al maggio 1918, Riba richiamandosi esplicitamente ad affermazioni di Eugeni d'Ors, si

³⁹. *La Vall de Josafat*, a cura de J. Murgades, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, p. 179.

⁴⁰. Va detto che Riba parla per la prima volta di Cellini in un testo anteriore, apparso l'1-VI-1917 su «La Revista» (III, n. 41, pp. 212-213), dove recensisce la traduzione di *Venus i Adonis* di Shakespeare compiuta da Morera i Galícia. Qui Riba dimostra di avere già in mente la figura di Cellini quale espressione di determinati caratteri tipificanti del Rinascimento.

⁴¹. Cfr. al riguardo la nota introduttiva di Enric Sullà al testo di una conferenza di Riba, *El tema de la sinceritat a la poètica de Carles Riba. A propòsit de la conferència Sinceritat i expressió literària*, «Els Marges», n. 46 (luglio 1992), pp. 87-94. Uno studio approfondito del concetto di sincerità e delle sue sfumature negli scritti critici di Riba degli anni di cui ci stiamo occupando è stato approntato anche da Jordi Malé, *Carles Riba...*, cit., pp. 98-109, 166-192.

collocava nel solco dell'estetica idealistica crociana. «Esperit és creació, ha dit el pensador essencial de Catalunya. Creació és expressió poètica; i expressió és forma», sentenziava all'inizio di quest'articolo, aggiungendo poco dopo riguardo all'eternità della forma artistica: «el que dura sempre ferm, és l'esperit en la seva objectivació». Per questo, una «sola condició cal: la sinceritat».⁴² E concludeva l'articolo con una distinzione tra poesia e letteratura non dissimile da quella crociana tra poesia e non poesia, benché operata in virtù non della purezza dell'ispirazione bensì del principio della sincerità totale:

La tasca més fina degué fer-la el poeta abans; per això ell és una cosa «lleu, alada i sagrada», com digué Plató.

Però si ha faisonat amb les mans soles; si només s'hi és interessada una part de l'esperit, si la sinceritat fou un miratge o una hipocresia, de l'obra se'n diu: literatura, que és «tota la resta». I tota la resta passarà.⁴³

Stabilito questo requisito imprescindibile dell'opera d'arte, Riba si adopera per misurare su questi parametri i testi letterari che si accinge ad analizzare. Sicché, la Vita di Cellini gli si presenta come un caso canonico di sincerità totale. Totale perché, previamente, Riba ha operato una distinzione concettuale tra sincerità morale, che assicura la corrispondenza fattuale tra realtà storica e realtà letteraria, e sincerità letteraria, che assicura, oltre e a prescindere dalla veridicità storica, la fedele traduzione dello spirito

⁴². *Obres Completes/ 2, cit.*, pp. 62-63.

⁴³. *Ibidem*, p. 63. Come ha segnalato Enric Sullà (*El tema de la sinceritat...*, *cit.*, p. 88), in questo passo sono riecheggiate le parole del v. 36 dell'*Art poétique* di Verlaine, «Et tout le reste est littérature».

dell'autore in espressione letteraria:

Existeix una realitat literària. És ja sincera una obra, quan en ella s'ha creat aquesta realitat, quan la paraula és dotada de qualitats sensibles vivents per elles soles. És a dir, quan la paraula supera en concreció i en plasticitat la imaginació, i se'n desagafa en viable independència. L'estat líric o l'actualitat històrica poden no correspondre-hi tal com una correcta sinceritat moral exigiria; però hi ha allí una sinceritat literària, que és, literàriament, l'única interessant.⁴⁴

Questa difesa dell'autonomia dell'espressione artistica, qui espressa a chiare lettere per la prima volta, appare in perfetta sintonia con l'estetica idealistica come lo è d'altronde l'altra distinzione da cui prende le mosse l'articolo e che mi sembra altrettanto importante per il giudizio espresso sul Cellini:

Psicòlegs o psiquiatres amb llurs reconstruccions, erudits amb llurs nous documents de complement o de contrast, extrauran de la *Vita scritta da lui medésimo* un Cellini més exactament valorat, més històricament autèntic. No importa. El veritable Cellini, el Cellini *da lui medésimo* lliurement realitzat, serà sempre el de la *Vita*.⁴⁵

Quantunque Riba non verbalizzi attraverso una coppia di termini questa distinzione tra il Cellini «més històricament autèntic» e il «veritable Cellini», da lui stesso «lliurement realitzat», mi permetto di interpretare queste affermazioni servendomi di categorie care a Croce e di considerarle, alla luce di quanto chiarito da Riba sulla sincerità, come una volontà di separare l'uomo dal poeta, la persona empirica dalla personalità poetica, che appare svincolata da ogni necessità storiografica

⁴⁴. *Obres Completes/ 2, cit., p. 111.*

⁴⁵. *Ibidem.*

e documentaria.⁴⁶ Partendo da tali distinzioni previe, Riba può valorare pienamente, senza alcuna remora, il testo di Cellini che così tanto lo aveva colpito. Alcuni spunti rielaborati nell'articolo li aveva trovati nel manuale della Sichel, dove si legge: «Poques vegades hi ha hagut un tal fanfarró. Si Aretino és el príncep dels rufians, Benvenuto és el príncep dels mentiders», mentre la sua autobiografia viene definita come «la més franca i la més mentidera de les històries»,⁴⁷ figure che Riba riprende nel suo discorso, quando per esempio etichetta Cellini come «aquell emperador dels fanfarrons que hi ha hagut, que per ser un prodigiós verbalista pogué ésser el més sincer dels fanfarrons».⁴⁸ Oppure, l'estensione a Cellini dell'immagine con cui Aretino aveva immortalato la sua attività di scrittore: «ell era aleshores el "Secretari de la Natura", epítet de què sens dubte més que l'Aretino podria Cellini vanar-se»,⁴⁹ era un'idea che pure proveniva dal manualetto inglese.⁵⁰ Analogamente, Riba sviluppa in funzione della sua differenziazione tra sincerità morale e letteraria il confronto tra Rousseau e Cellini che la Sichel gli aveva suggerito. A questo proposito, la studiosa inglese aveva osservato che l'autobiografia di Cellini «per la vanaglòria i la totalitat amb què s'exposa a sí mateix, només és comparable a les pàgines de Jean-Jacques. Amb tot, les dues obres són el contrast l'una de

⁴⁶. Rimetto, per una sintesi di queste questioni, a René Wellek, *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. IV. L'interpretazione*, cit., pp. 351-391.

⁴⁷. *El Renaixement*, cit., p. 89.

⁴⁸. *Obres Completes/ 2*, cit., p. 113.

⁴⁹. *Ibidem*, p. 111.

⁵⁰. Cfr. E. Sichel, *El Renaixement*, cit., p. 89: «Benvenuto, com Aretino, era el "Secretari de la Natura", però amb molt més talent d'escriptor que Piero».

l'altra. Benvenuto no sap què cosa és introspecció, i per això és que se'ns enduu». ⁵¹ Riba riprende il contrasto inserendolo strategicamente nella sua argomentazione:

Pogué llur interès [dei memorialisti] fer-se, per un acte conscient àdhuc mínim, una reserva, i la sinceritat en surt irremeiablement esguerrada. [...] Com és l'horror envers aquesta reserva que vigila Rousseau en aquell seu impúdic despullament, amb ull desapiadat. I és que la sinceritat, aquesta sinceritat moral, com una virginitat, no li basta de no ser violada: cal també que sigui tinguda en escrupolosa reverència.

Un Cellini, en canvi, arriba sense preocupar-se'n a la sinceritat per un altre camí. ⁵²

Ciò che consente a Cellini di ottenere tale effetto è la sua abilità nel trasmettere linguisticamente tutta la forza e la vitalità di sentimenti ed immagini, nel saper plasmarli in tutta la loro immediatezza non per via razionale e controllata ma per innato virtuosismo verbale:

La central passió cellinesca és la passió verbal, l'amor i la joia, tant com la tirania de la paraula. [...]

Els fets i les figures no s'imprimeixen damunt la imaginació de Cellini per imatges representatives, sinó per mots que en llurs sons mateixos, i ja simplement per ells mateixos, valen per línies i espais i volums i color i moviment. [...]

Amb joiosa avidesa, els mots entraren, i amb enèrgica vitalitat es feren seu l'esperit de Cellini, talment que ell no recordà mai la immutable realitat històrica, sinó la realitat dels mots figuratius, dels quals l'activitat perenne, partint del fet tal com actualment fou, o de la figura tal com actualment fou vista, seguí una trajectòria d'evolució fins a constituir una nova realitat independent,

⁵¹. Ibidem, p. 90.

⁵². *Obres Completes/ 2, cit.*, p. 111.

és a dir, una realitat purament verbal o literària.⁵³

È questa, dunque, la tesi che difende Riba: la Vita di Cellini costituisce il prototipo della sincerità letteraria grazie a questa gioiosa esplosione linguistica capace di aderire in modo istintivo e preterintenzionale alla forza vitale della realtà da cui muove e si evolve. Su questa stessa linea, viene sottolineato che nessun artificio interviene a creare tali effetti: «Tal com en paraules dins ell s'agitava, en paraules sobreeixí el prodigiós enfilall d'aventures».⁵⁴ Preme osservare che la lettura di Riba non si discosta da quella che era ed è continuata ad essere l'interpretazione vulgata dell'autobiografia celliniana. Riscoperta solo nel Settecento, ne sono stati apprezzati per lungo tempo proprio i suoi aspetti linguistici, considerati come il vivido e sorprendente risultato di una naturalità e di una popolarità che si manifestano in modo ingenuo e spontaneo a causa della sostanziale mancanza di cultura letteraria dell'autore.⁵⁵ In essa, insomma, si è voluto vedere, per dirla in parole di Martelli, «una forza di natura che si esprime in una lingua istintiva»⁵⁶, una lingua che aveva

⁵³. Ibidem, pp. 111-112.

⁵⁴. Ibidem, pp. 112.

⁵⁵ Come ricorda Luca Serianni, per lungo tempo in Cellini «si è visto il prototipo dello scrittore immediato e spontaneo» (*La prosa*, in *Storia della lingua italiana. I. I luoghi della codificazione*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1993, p. 501), e ancora oggi alcuni studiosi, come Cesare Segre, sostengono la spontaneità, provocata da ignoranza, del carattere popolare della lingua di Cellini (cfr. Cesare Segre, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 390-391). Diversamente, un altro filone della critica ha ridimensionato la supposta popolarità involontaria dello stile celliniano, scorgendovi una più vigile coscienza linguistica. È questa la tesi difesa da Maria Luisa Altieri Biagi, *La «Vita» del Cellini: temi, termini, sintagmi*, in AA.VV., *Convegno sul tema: Benvenuto Cellini artista e scrittore*, Roma, 1972, pp. 61-163.

⁵⁶. Mario Martelli, *Firenze*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. VIII. Storia e Geografia, II*, Torino, Einaudi, 1988, p. 187.

ricevuto il suo primo giudizio positivo, in funzione antiboccaccesca, dalle famose pagine del Baretto su «La Frusta Letteraria» in cui affermava che «il Cellini pensava unicamente a dire le cose che aveva in mente» e che la natura «corse ad aiutare quel Cellini, che sempre la invocò divotamente, e che, quantunque ignorante e plebeo, pure fu da lei reso il meglio maestro di stile che s'abbia l'Italia». ⁵⁷

Se ho richiamato qui l'intervento del Baretto è perché occorre tener presente che Riba quasi certamente conosceva tale testo già all'epoca del suo articolo su Cellini. Esso è riportato come introduzione nell'edizione italiana della Vita di Cellini usata da Riba in una nuova traduzione che ne fece, intorno agli anni Trenta, congiuntamente a Joan Estelrich, secondo quanto dichiarato dai traduttori all'inizio del volume. ⁵⁸ In realtà, in questa traduzione pubblicata presso la Llibreria Catalònia, sono rifusi, con qualche lieve ritocco di natura linguistica, gli stessi brani che Riba aveva pubblicato nella collezione popolare Minerva nel 1920, ai quali è incorporata ora una ulteriore antologia di capitoli tradotti in parte da Estelrich e in parte dallo stesso Riba. ⁵⁹ È più che probabile, quindi, non essendoci

⁵⁷. Giuseppe Baretto, *Opere*, Milano, Rizzoli, 1967, p. 323.

⁵⁸. Si tratta della seguente traduzione: *De la "Vida" de Benvenuto Cellini. Traducció de J. Estelrich i C. Riba*, Barcelona, Llibreria Catalònia, «Biblioteca Literària», s.d. [ma 1932]. Vi si legge nella nota iniziale: «Els traductors han seguit el text de l'edició dels «Classici Italiani»: Istituto Editoriale Italiano, Milà». Si riferiscono cioè a B. Cellini, *La vita*, con uno studio di Giuseppe Baretto intorno allo stile di Benvenuto, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.d. [ma è da supporre che risalga al 1916-17; si legge infatti in una pagina di presentazione del volume: «i sessanta e più anni scorsi da che vide la luce» il saggio di Ruggiero Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1855)]. Quanto alla data di pubblicazione di questa seconda traduzione, la ricavo dalla recensione che ne fece Domènec Guansé per «La Publicitat» il 26-VII-1932.

⁵⁹. Com'è premesso in una nota iniziale: «són traducció de Joan Estelrich els fragments I-IX del Llibre 1er. "Orígens i educació de Benvenuto Cellini"; la resta és traducció de Carles Riba». Ciò significa che i nuovi brani tradotti da Riba sono i seguenti: *Nigromància* (I, 64), *L'Aurèola* (I, 128),

altre indicazioni al riguardo, che anche per i testi pubblicati del 1920 fosse stato usato lo stesso originale, per l'appunto l'edizione dell'Istituto Editoriale Italiano.

Ma oltre al Baretto, è plausibile che Riba avesse letto altra bibliografia in merito: il saggio di Goethe,⁶⁰ sebbene solo in uno scritto del 1938 Riba si riferisca esplicitamente all'immagine goethiana della Vita di Cellini;⁶¹ oppure lo studio di Vossler,⁶² giacché ancor prima del suo viaggio in Germania Riba conosceva alcuni scritti del critico tedesco.⁶³ Tra l'altro, Eugeni d'Ors aveva ampiamente commentato e raccomandato il metodo stilistico vossleriano così come lo studioso l'aveva applicato su Cellini nella propria tesi di dottorato.⁶⁴ Senza indugiare in altre congetture, si può concludere che Riba attraverso fonti diverse era già familiarizzato con una critica che, pur svolgendosi da angolature diverse, era stata attirata dagli aspetti stilistici e linguistici dell'autobiografia celliniana.

L'interesse di Riba per Cellini valica l'articolo che

Jutjes i plets a París (II, 27-28).

⁶⁰. Wolfgang Goethe, *Anhang zur Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini bezüglich auf Sitten, Kunst und Technik*, in *Sämtliche Werke*, München, 1911, X, pp. 152-206.

⁶¹. Si tratta degli appunti manoscritti per una conferenza pronunciata da Riba nel 1938 e di recente editi a cura di Enric Sullà in *El tema de la sinceritat...*, cit., pp. 91-94. Nel paragrafo dedicato al tema della menzogna, Riba scrive: «Pot ésser sincera (Scheler: "mendacitat orgànica"). No incompatible llavors amb la realització més viva: Cellini, per a Goethe "pura natura". En canvi Rousseau (*Confessions: els fills*)». Come si può osservare, sono ripresi alcuni dei materiali usati nell'articolo del 1919. Tutto fa pensare che dietro ci fosse già allora la lettura di Goethe.

⁶². Karl Vossler, *Benvenuto Cellini's Stil in seiner "Vita"*, in *Beiträge zur romanischen Philologie*, Festgabe für G. Gröber, Halle, 1899, pp. 414-451.

⁶³. Cfr. J. Malé, *Carles Riba...*, cit., pp. 151-153.

⁶⁴. Mi riferisco alla glossa dell'aprile 1909 *Per al jurat dels Jocs Florals*, in *Obra Catalana...*, cit., pp. 1020-1023.

abbiamo commentato. Intanto, possiamo considerare quasi un'estensione del discorso lí costruito l'escoli publicado qualche mese dopo sull'autobiografia di Alfieri. Questa, misurata sul metro di quella di Cellini, ne esce a conti fatti perdente. La *Vita d'Alfieri* possiede per Riba «[m]olt d'humor sense humorisme, molta de franquesa sense una ben precisa sinceritat i molta d'abundància sense verba», perciò gli appare come «un curios anti-Cellini».⁶⁵ E insiste sul confronto stilistico:

Un sufix de disminució, de caricatura o d'afecte, un petit mot no rigorosament exigit per la sintaxi o per l'analogia, valen en Cellini per tota una figuració del caràcter; Alfieri, en canvi, maneja aquestes riquíssimes gammes toscanes amb no sé quina tal volta excessiva complacència, fins si es vol llausangeria de pervingut, sota la qual el caràcter més aviat es dilueix o s'afadiga. [...]

Alfieri, doncs, fallí en allò on Cellini triomfà tan magníficament; triomfà, en canvi, en allò on Cellini no precisament fallí, sinó que no l'importà. Això és, ser interessant per als pedagogs. L'un escriví la seva vida perquè havia estat una seguida acció; l'altre l'escriví convençut, al fons, que havia estat un exemple. Aquell vagarejà sense finalitat preconcebuda; el seu torrent verbal s'endua al seu pas personatges i fets, estranyament vivents: imaginà una «vida», i li reeixiren, per torna, més aviat unes «memòries». Alfieri, en canvi, concebé unes «confessions», i anà creant, simplement, una «tragèdia» estesa i contada en prosa, la vintena de les seves tragèdies, a bastança feliç en la catàstrofe, però.⁶⁶

Il giudizio su Alfieri è risolutamente negativo, specie riguardo alla lingua, troppo affettata e letteraria, non concedendo allo scrittore alcuna attenuante per il suo faticoso e proverbiale sforzo di toscanizzazione, raggiunta per via

⁶⁵. *Obres Completes/ 2, cit., p. 116.*

⁶⁶. *Ibidem, p. 116-117.*

libresca a costo di un lungo e drammatico processo di spiemontesizzazione e sfrancesizzazione, agli antipodi dunque della toscanità naturale e agrammaticale di un Cellini. Per Riba Alfieri rimane un provinciale incapace di maneggiare agilmente il toscano e quindi di scegliere il tono adeguato al racconto autobiografico: quando parla di sé stesso, la sua lingua «és humor de chiacchera, de ciarla, més aviat que de conversa o de verbal joiosíssima expansió». ⁶⁷ Perfino la struttura ne risulterebbe minata se non intervenisse a salvarla l'ira, elemento che funziona da agglutinante e senza il quale «la llarga confidència d'Alfieri, no sincera ja que vulgues no vulgues té un fi diguem-ne d'apologia predeterminat, bransolejaria en la seva estructura». ⁶⁸

In definitiva, l'articolo ridimensiona drasticamente le qualità narrative del tragediografo, cogliendo al tempo stesso una nuova occasione per ribadire i pregi e il fascino del libro di Cellini. Degno corollario di questa difesa a oltranza dello scrittore cinquecentesco è la decisione di tradurre una antologia di capitoli della sua *Vita*, pubblicati come si è detto in una collana di divulgazione popolare nell'aprile del 1920. ⁶⁹ Vi sono

⁶⁷. Ibidem, p. 117.

⁶⁸. Ibidem, p. 118.

⁶⁹. La stampa sottolineò il carattere pedagogico della traduzione, facendo appello soprattutto alla profonda latinità spirituale del testo: «El qui vulgui conèixer les notes o formes més típiques i remarcables de la societat del Renaixement restarà ben sadollat amb la lectura d'aquest fascicle, el contingut del qual podem assegurar que és amarat de direccions genuïnament llatines. D'aquí sa indiscutible eficàcia educadora entre els nostres. Tot ell és ple d'il·luminades i robustes escomeses./ La traducció és fidelíssima com tot el d'En Riba, fins en aquells passatges més escatits pels crítics» («La Veu de Catalunya», 18-V-1920). Quest'esplicita voluntà di garantire la purezza latina del testo potrebbe essere spiegata dal fatto che il manuale della Sichel sul Rinascimento, tradotto proprio qualche mese prima da Riba e su cui ci soffermeremo più avanti, si presentava, al contrario, sotto una luce ben diversa data la sua prospettiva storiografica protestante e poteva, per questo, aver ferito non tanto la suscettibilità latinista quanto quella cattolica.

contenuti i tre episodi seguenti: *El setge de Roma* (I, 36-38), *L'evasió del Castell de Sant Angel* (I, 107-110), *La fosa del Perseu* (II, 75-77), ai quali è premesso un riassunto del traduttore allo scopo di offrire al lettore il contesto necessario. La traduzione rispetta fedelmente il testo originale: in pochissimi punti viene soppressa qualche frase o qualche breve paragrafo, talvolta per omettere quei rinvii che l'autore fa ad avvenimenti narrati posteriormente e che non sono inclusi nell'antologia,⁷⁰ talaltra per sfoltire eccessivi riferimenti a personaggi giudicati non essenziali nell'economia dell'episodio in questione. Eccone un esempio tratto dal cap. I, 38 (il corsivo, mio, segnala il frammento soppresso):

Questo Cavalierino era già stato servitore della stalla di Filippo Strozzi: era francese, persona nata vilissima; e per essere stato gran servitore, papa Clemente...

In ogni caso, con rigoroso scrupolo filologico non viene mai sostituito il discorso originale con una parafrasi anzi, per quanto sia piccola la porzione di testo soppressa, il salto viene registrato con tre puntini sospensivi.

La traduzione è impeccabile tanto per la comprensione quanto per la resa del colorito della lingua di Cellini. Riba si prodiga per mantenere la «vèrbola pintoresca» dell'autore e il suo tono immediato ed espressivo così tanto ammirato. Pur ricorrendo talora a espressioni di tono più sostenuto, come nel caso del *mantes vegades* o del *s'obiraven* dei brani riportati qui sotto (tratti rispettivamente dai cap. I, 36 e II, 37), le scelte di Riba obbediscono all'obiettivo, in complesso raggiunto, di riprodurre gli effetti e le movenze del parlato:

⁷⁰. A ciò è dovuto, per esempio, l'omissione dei paragrafi finali del capitolo I, XXXVI, dove si legge, tra l'altro: «Del Farnese non vo' dir nulla, perché si sentirà al suo luogo quanto gli era bene che io l'avessi ammazzato».

Mentre jo m'esmerçava en aquell meu diabòlic exercici, em venien a veure alguns dels cardenals que hi havia al castell, sobretot el cardenal Ravenna i el cardenal de' Gaddi; als quals jo mantes vegades vaig dir que no em comparaguessin davant, perquè aquelles seves berretes vermelles s'obiraven qui sap-lo de lluny [...]

Inmente che io mi stavo su a quel mio diabolico esercizio, mi veniva a vedere alcuni di quelli cardinali che erano in Castello, ma più spesso il cardinale Ravenna e il cardinal de' Gaddi; ai quali io più volte dissi ch'ei non mi capitassino innanzi, perché quelle lor berrettucce rosse si scorgevano discosto [...]

En un sant punt se sent un soroll amb un llamp de foc grandíssim, que semblà ben bé que s'hagués congriat una centella allí a la presència nostra; per la qual insòlita espantosa paüra tothom s'havia quedat espalmat, i jo més que els altres [...]

In un tratto ei si sente un romore con un lampo di fuoco grandissimo, che parve proprio che una saetta si fussi creata quivi alla presenza nostra: per la quale insolita spaventosa paura ogniuno s'era sbigottito, e io più degli altri [...]

Più che negli andamenti sintattici, sempre molto controllati nella traduzione (si veda per esempio il *ma* più spesso reso con il *sobretot*), Riba cerca soprattutto nella materia lessicale l'elemento eccentrico, lo scarto espressivo. Pregevole, in tal senso, la soluzione di *m'esmerçava* per *io mi stavo su*, la locuzione *qui sap-lo de lluny* per l'avverbio *discosto*, o la forma *espalmat*. Più di rado, l'effetto di un registro popolare è ottenuto mediante espressioni arbitrarie, per usare una definizione d'epoca, come ad esempio *En un sant punt* per *In un tratto*, le quali testimoniano parimenti la scelta del traduttore di forzare il lessico piuttosto che non la sintassi. Ancora un altro esempio a conferma di questa carica di espressività ricercata nel termine o nel suffisso:

«No perdís el temps, Benvenuto: de primer no és possible que, de la manera que està, la ventarrada la faci caure; però baldament caigués i atrapés el papa a sota, seria un mal més petit que no et penses; de manera que tira, tira».

«Non mettere tempo in mezzo, Benvenuto: imprima non è possibile che, inel modo che la sta, il vento de il cannone, la faccia cadere; ma se pure ella cadessi e vi fussi sotto il Papa, saria manco male che tu non pensi, sicché tira, tira» (I, 36)

Il dato più rilevante mi sembra la scelta di un termine marcato come *ventarrada* nei confronti del più neutro originale *vento de il cannone* e la sostituzione di *vi fussi sotto il papa* con l'espressione più incisiva e dinamica *atrapés el papa a sota*. Si ricordi che Riba aveva così riassunto la peculiarità stilistica del testo di Cellini: «Un sufix de disminució, de caricatura o d'afecte, un petit mot no rigorosament exigit per la sintaxi o per l'analogia, valen en Cellini per tota una figuració del caràcter». E in questo caso, appunto, il traduttore ha cercato il suffisso caratterizzante, non attingendolo però alla lingua del popolo, bensì alla ricchissima fonte del linguaggio modernista. Il termine, infatti, di scarsa o nulla diffusione orale, è ricavato dalla prosa di Víctor Català, da cui proviene anche l'unica attestazione del *Diccionari Català-Valencià-Balear*. Difficilmente Riba oserà fare altrettanto con la sintassi, anche perché è ardua impresa per un traduttore riprodurre con i mezzi di laboratorio certe sconessioni sintattiche e certi costrutti tipici del parlato che ricorrono nel testo di Cellini. Egli in realtà non intende nemmeno provarci, anzi preferirà schivare opportunamente eventuali anacoluti dell'originale. Un caso limite, che illumina efficacemente l'accorta strategia ribiana, mi sembra il seguente:

El Papa, que tal cosa no esperava, en va tenir qui sap el plaer i la meravella...; i enviant-me a cridar m'interrogà.

Il Papa, che tal cosa non aspettava, ne prese assai piacere e meraviglia, sì perché gli pareva impossibile che una artiglieria potessi giugnere tanto lunge di mira, e perché quello uomo esser divisa in dua pezzi, non si poteva accomodare come questo caso star potessi; e mandatomi a chiamare, mi domandò (XXXVII).

La lunga e correlata subordinata esplicativa dell'originale, fortemente intrisa del ritmo franto del parlato, con anticipo nella causale del soggetto dell'oggettiva, *quello uomo esser diviso in dua pezzi*, e conseguente ripresa pleonastica, *questo caso*, risulta nella traduzione prudentemente omessa, un'ultima spiaggia cui pure il traduttore decide di ricorrere per non dover risolvere il piccolo conflitto con un pesante intervento correttorio sul testo. Con ciò non voglio affatto dire che Riba scelga come strategia abituale quella di aggirare l'ostacolo, ch  l'esempio   eccezionale ed   prova, semmai, di un rapporto problematico, ma filologicamente rispettoso, nei confronti del testo da tradurre. Mi sembra, per , di poter ribadire quanto gi  detto finora: per conservare il carattere vivo e parlato dell'originale, Riba preferisce insistere sul lessico, perch  non se la sente di incrinare l'architettura sintattica del discorso, sottoposta a un perfetto controllo letterario.

Il volume   dotato anche di una breve nota introduttiva del traduttore, intitolata *Benvenuto Cellini*, in cui, oltre a sintetizzare i dati biografici dell'autore e a riprodurre le proprie convinzioni sulla cifra stilistica del libro espresse nell'articolo gi  commentato, sono aggiunte alcune idee nuove, di grande importanza per capire i motivi di questo accanito interesse per la *Vita* di Cellini. In particolare, mi sembrano di grande rilievo le seguenti affermazioni:

Juntament amb l'ideal d'un art magnífic, per a la perfecció del qual cap fatic no planyia, estoj  dins seu totes les passions, i val a dir també algunes virtuts, en llur estat primitiu de potència verge, no modificada ni per la

cultura, ni per cap concepte de moral objectiva.⁷¹ Més que tipus, fou compendi del Renaixement, entenem bé, de la llarga elaboració humanística traduïda ja en una pura, immediata força popular.⁷²

Il suggerimento desanctisiano cui mi sono riferita in nota appare sostanzialmente reinterpretedo sotto nuova luce. Qui siamo di fronte a un'immagine del Rinascimento di gran lunga distante da quei luoghi comuni ad essa solitamente associati, siamo cioè di fronte a un'immagine del Rinascimento meno classicistica di quanto si pensi, almeno nel senso in cui si è abituati a interpretare il termine. Piuttosto che un Bembo o un Poliziano, è posto a esponente massimo, a compendio del Rinascimento, un Cellini, cioè il più illetterato e incolto degli scrittori del 500. Le virtù esemplari di questa letteratura sono individuate sorprendentemente nell'assenza di cultura, nell'adesione ingenua e alogica a un'espressività popolare e istintiva, impermeabile a ogni tipo di sovrastruttura ideologica e letteraria, una versione, perché no, della *paraula viva* maragalliana. Ciò significa che si tratta di valori formali diametralmente opposti a quelli inneggiati tradizionalmente dai classicisti: raffinatezza, perfezione formale, artificio, eleganza, che erano il risultato di una concezione aristocratica, antipopolare e letteratissima della letteratura.

Come ho già accennato, la riscoperta e la rivalutazione in chiave eroica di Benvenuto Cellini, promosso così a degno

⁷¹. Non si può fare a meno di ricordare il giudizio di De Sanctis, qui in parte riecheggiato: «Natura ricchissima, geniale e incolta, compendia in sé l'italiano di quel tempo, non modificato dalla coltura. Ci è in lui del Michelangiolo e dell'Aretino insieme fuso, o piuttosto egli è l'elemento greggio, primitivo, popolano, da cui usciva ugualmente l'Aretino e Michelangiolo. [...] Non ha ombra di senso morale, non discernimento del bene e del male, e spesso si vanta di delitti che non ha commessi» (*Storia della letteratura...*, cit., II, p. 659).

⁷². De la "Vita"..., cit., p. 3.

rappresentante del Rinascimento per la sua concezione della vita come pura arte, era maturata in ambiente romantico, di cui la passione suscitata in Goethe ne è il dato più rappresentativo, ed era la conseguenza di un'interpretazione del Rinascimento che tende a esaltare i geni, gli eroi e le situazioni romanzesche.⁷³ Ma in questo caso, a Riba non interessa questa lettura dell'opera di Cellini: non gli interessa tanto il suo carattere eccentrico quanto piuttosto la sua sotterranea e profonda connessione con lo spirito rinascimentale grazie all'irradiazione dei valori umanistici a livello popolare. Di questi valori Cellini si fa interprete in modo spontaneo, grazie alla sua facoltà di attingerli direttamente dalla lingua del popolo e di trasmetterli in modo genuino, senza altri filtri culturali. L'idea era già stata formulata nell'*escoli* dell'anno prima:

Aquesta convivència dels mots dins la imaginació de Cellini, bo i emprant entranyablement, generosament del poble, fa que entre ells i dins d'un home sol s'acompleixi un treball folklòric que val per segle.⁷⁴

Ora, però, si aggiunge un nuovo tassello importante: pur essendo estraneo all'alta cultura del Rinascimento, Cellini ne veicola i valori perché la civiltà umanistica non rimane esclusivo patrimonio delle élites culturali, ma si diffonde capillarmente nella società, anche a livello popolare. Su questo punto, Riba insiste in un altro testo, pubblicato nell'aprile 1921, ma datato un anno prima e dedicato a commentare l'italianità della pittura di Aragay. Il discorso si sofferma a delineare i tratti essenziali del movimento umanistico e lo fa riprendendo la canonica interpretazione della rinnovata fiducia

⁷³. Cfr. *Storia della critica*. VII, cit., p. 106.

⁷⁴. *Obres Completes/ 2*, cit., p. 112.

dell'uomo nelle proprie potenzialità fisiche, intellettuali e spirituali, dalla quale deriva una effettiva azione di conquista:

Idea primària de l'humanisme, fou la de la gran dignitat de l'home en el seu poder. Els afectes del cor pregon, les penetracions de la intel·ligència, el nervi del braç, tot fou vist com una força, perquè tot l'home podia convertir-ho en acte, en objecte, en conquesta. Fins la gràcia en el Renaixement és això: una força més forta que ella mateixa, que reposa o que es domina; que imposa la mesura i l'ordre justos a les coses, com en Rafael, o que venç amb el sol somrís, Leonardo.⁷⁵

A questa immagine che ci riconduce al mito della Rinascita, si affianca l'altra, meno ricorrente, che abbiamo già trovato nel prologo alla traduzione e che considera carattere peculiare della cultura umanistica una sorta di porosità a livello sociale in grado di assicurare un travaso costante di elementi dall'alto al basso e viceversa:

El fet més curiós del Renaixement, fou la traducció ràpida, subterrània de l'humanisme en una força popular directa, i tan autèntica, que ella i l'humanisme se són mútuament causa i efecte. Així en els grans moviments religiosos, s'estableix tot d'una una recíproca transfusió entre la pietat de les masses i la teologia. Els tres quarts dels artistes italians, gent exterior a l'humanisme pròpiament dit, ne foren no obstant l'actual plasmació.⁷⁶

Riba, in sostanza, non si allinea con la visione che privilegia l'atteggiamento individualista e aristocratico della civiltà rinascimentale, ma tende piuttosto ad apprezzare, da un'ottica che si potrebbe definire più democratica, l'osmosi tra alta cultura e masse popolari, osmosi che permette a queste una

⁷⁵. Ibidem, p. 194.

⁷⁶. Ibidem, p. 193.

partecipazione attiva e intensa alle grandi trasformazioni del mondo moderno (il che spiega tra l'altro il giudizio intransigente espresso contro l'aristocraticissimo Alfieri). Siffatta visione, per alcuni versi debitrice anche a certa tradizione storiografica protestante come conferma l'esplicita menzione del moto riformistico,⁷⁷ appare sensibilmente in urto con la prospettiva classicistica da cui veniva rivalutato il Rinascimento. Tuttavia, ad essere più precisi, occorre chiarire che i margini entro cui si muove il classicismo noucentistico, e in questo caso il classicismo ribiano, sono ben diversi da quelli entro cui si definisce il classicismo ottocentesco europeo, nella misura in cui quello rende operanti una serie di principi e di valori formali molto più eclettici e spesso in perfetta continuità con la tradizione romantica e decadentista.⁷⁸ In tal senso, l'esempio più eclatante è fornito

⁷⁷. Nel manualetto della Sichel si allude a questa capacità espansiva del Rinascimento a livello popolare in rapporto alla formazione della coscienza nazionale: «Acreixen el vocabulari, i amb ell l'espirit nacional. [...] La literatura té, primer que tot, una influència endolcidora i civilitzant. Però, inconscientment té un altre poder, no pas més profund, però sí d'un abast més llarg: la facultat de propagar paraules i d'eixamplar horitzons. [...] L'exclusiu empleu del llatí dins el món de les lletres ha estat l'anella d'enllaç entre l'Edat Mitjana i el Renaixement. La creixença de la parla nacional i la seva gradual suplantació del llatí com a mitjà literari fou l'anella d'enllaç amb els temps moderns. [...] La literatura esdevingué el que havia de ser, la propietat del poble» (*El Renaixement*, cit., pp. 4-5). Al di là degli spunti che a Riba poteva offrire la lettura di questo testo, non credo si debba trascurare la presenza latente di istanze nazionalistiche nel suo richiamarsi alla vitalità di questa forza popolare.

⁷⁸. D'altro canto, è stato ampiamente ribadito da René Wellek che il classicismo così come si manifesta storicamente nel primo Ottocento in Europa, malgrado abbia in comune il principio di autorità e il rapporto con l'antichità, non può essere assimilato ad un'unica prospettiva estetica. Poiché esso si articola nelle diverse realtà nazionali in rapporto alle specifiche tradizioni letterarie di ciascuna nazione, rivendicherà di volta in volta un ventaglio di classici differenti e quindi anche dei modelli che si inquadrano in differenti movimenti estetici: «en los países que se han discutido, "clasicismo" se refiere a tres distintos cuerpos de literatura: la francesa del siglo XVII, la inglesa de finales del siglo XVII y principios del XVIII y la muy tardía literatura alemana del siglo XVIII. [...] En una historia de los estilos europeos de la literatura que estuviese basada en una analogía con la historia del arte, el clasicismo francés del siglo XVII

proprio dal principale teorico del movimento, da Eugeni d'Ors, il cui gusto estetico, diffusamente illustrato e predicato, si risolveva, come molti contributi critici hanno sottolineato, in «una mena de barroc sobri i una mica tarat d'esteticisme que ell qualificava de "clàssic"». ⁷⁹

Quanto a Riba, se l'ammirazione per Cellini è già un esempio della validità di determinate interpretazioni sorte in seno al Romanticismo, risulta ancora più clamorosa questa focalizzazione del Rinascimento che mette in primo piano la voce del popolo come veicolo di trasmissione e divulgazione di valori umanistici. Si tratta, a mio avviso, di un discorso che testimonia la difficoltà da parte di Riba di sbarazzarsi in modo indolore del retaggio

aparecería como claramente barroco [...] mientras que el clasicismo inglés parecería sumamente ilustrado, razonable, incluso realista, si bien en alguna ocasión mantuviese afinidades con lo que podríamos llamar rococó. [...] El clasicismo alemán, incluso en su estadio más conscientemente neoclásico, nos parecería romántico o posiblemente nostálgico y utopizante» (R. Wellek, *Història literaria. Problemas y conceptos*, a cura di S. Beser, Barcelona, Editorial Laia, 1983, pp. 118-119).

⁷⁹. L'affermazione, che contiene anche un giudizio di valore espresso dalle file della critica cattolica, è di Maurici Serrahima, *Sobre el Noucentisme*, «Serra d'Or», VI, n. 8 (agosto 1964), p. 488. Ma la relativizzazione del significato estetico del classicismo orsiano, insinuata già in Eduard Valentí, *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973, pp. 51-52, che lo definiva come un «neoclassicisme abarrocat i ancien régime, revestit, això sí, amb formes d'una modernitat estrident», affiliandolo a intellettuali della destra francese come Maurice Barrès e Charles Maurras, è stata poi ribadita, a partire da un'impostazione metodologica che mette in luce la natura ideologica di tale adesione al classicismo, negli studi di Murgades su Ors e sul movimento (cfr. spec. *Assaig de revisió del noucentisme*, «Els Marges», n. 7 [giugno 1976], pp. 35-53 e, successivamente, i suoi contributi alla *Història de la literatura catalana*, diretta da J. Molas [v. IX, cit., pp. 9-98]). Su questa stessa linea, si veda anche il saggio di J. Castellanos, *El Noucentisme: ideologia i estètica*, in AA.VV., *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa, curs 1984/ 85*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, pp. 19-39, che si sofferma, tra l'altro, sui rapporti di assimilazione e differenziazione tra classicismo noucentistico e classicismo modernista di radice carducciana. Di segno diverso la più recente interpretazione di Jaume Vallcorba, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, che trascura la dimensione politico-ideologica del movimento e che è stata recisamente respinta da Joan-Lluís Marfany, *Noucentisme: una qüestió prèvia*, «L'Avenç», n. 194 (luglio-agosto 1995), pp. 16-19.

maragalliano. Nonostante le concomitanti dichiarazioni di poetica che aprono il primo libro di *Estances* e nelle quali il poeta sembra voler recisamente distanziarsi dalla concezione spontaneista della *paraula viva*,⁸⁰ Riba cerca in fondo di conciliare l'esigenza di sincerità letteraria (di ascendenza maragalliana) in rapporto alla vita quotidiana con il principio (di ascendenza noucentistica) di autonomia della parola poetica, formalizzata nel testo. Per questo, come abbiamo già visto, distingue una sincerità morale, che poco importa alla letteratura, e una sincerità letteraria che non proviene dall'esperienza quotidiana ma dalla sfera intima e profonda della sensibilità del poeta, da ciò che è "dato", come dirà in una formulazione più matura del concetto,⁸¹ e che sarà quindi compatibile con una sovrastruttura formale e razionale del testo poetico. Nel caso di Cellini, la sincerità letteraria proviene da una voce interna in cui vibra la voce del popolo, che si manifesta così al di là di ogni controllata operazione di formalizzazione poetica. La voce del popolo, che trascina ormai con sé una pregnante forza nazionalistica, costituisce senza dubbio una forte suggestione maragalliana cui Riba non si sottrae;⁸² pur tuttavia la recupera in una rete di relazioni che già configurano una poetica diversa dallo spontaneismo modernista.

⁸⁰. Su questa svolta della poesia ribiana, il rinvio è a J. Molas, *Notes...*, cit., pp. 9-23 e a E. Sullà, *Carles Riba*, in Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, IX, cit., 1987, pp. 271-327 (sp. 280-285).

⁸¹. Mi riferisco a *He cregut i és per això que he parlat*, pubblicato nel 1959 a «Serra d'Or» e ora riprodotto in C. Riba, *Obres Completes/ 3. Crítica*, 2, Barcelona, Edicions 62, 1986, pp. 415-420.

⁸². Sulla difficile gestione dell'eredità maragalliana per i contenuti populistici della teoria della *paraula viva*, cfr. Giuseppe Grilli, *Il mito laico di Joan Maragall*, Napoli, Edizioni Libreria Sapere, 1984, p. 141-148.

2.4. Umoreismo, caricatura e Rinascimento.

C'è un altro aspetto, seppur periferico, del discorso di Riba intorno al Rinascimento che va considerato in rapporto alla specificità del classicismo noucentistico. Si tratta del problematico dosaggio tra l'esigenza di proporzione, misura e armonia delle forme artistiche e l'incorporazione di tratti ironici e caricaturali, due operazioni volte, entrambe, a esercitare un controllo intellettuale sulla materia rappresentata e basate sul principio di artificio dell'opera poetica.⁸³ Anche Riba, in perfetta sintonia con il gusto formale della sua generazione, fu attratto da un tipo di scrittura umoristica, che coltivò nell'ambito della prosa. E, per quel che ci interessa in questa sede, non trascurò di segnalare l'inclinazione verso la deformazione caricaturale di alcuni tra i più rappresentativi artisti rinascimentali, a testimonianza della feconda integrazione di ideali classicistici di bellezza e uso, rigorosamente contenuto, di tecniche deformanti. Ma prima di additare Ariosto e Michelangelo, Riba si preoccupa di precisare i limiti entro cui bisogna esprimere questi tratti caricaturali affinché non diventino grotteschi e baroccheggianti:

Aquella suggestiva sentència de Bacon: «No hi ha bellesa excel·lent que no tingui una certa estranyesa en la proporció», pot ésser per ventura interpretada en aquest sentit, que el tret desproporcionat, el característic per tant, sigui com l'avançada i la raó alhora del domini en

⁸³. È ancora da fare uno studio sistematico e globale di questi aspetti. Tuttavia, se n'è tenuto conto in diversi contributi parziali, tra cui segnalo E. Bou, *La poesia noucentista: una renovació temàtica*, in *Actes del quart col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica*, Montserrat, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1985, pp. 233-244.

conjunt: com el posar-se en moviment de la bellesa cap a la conquesta.

El perill és que la passió resti massa sola; que la imaginació i la intel·ligència li escatimin llur auxili. Llavors esdevé, en comptes de corrent, remolí; en comptes de punt de partença, complacència en ella mateixa: això és barroquisme. O que li neguin del tot, que la passió, cega per a res més, s'exhaureixi en el tret característic, i llavors es produeix el grotesc.⁸⁴

Il pericolo, dunque, pericolo corso da un pittore come Aragay, è che il tocco deformante, dietro spinte edonistiche, sfugga al controllo intellettuale trasformandosi in tratto dominante.⁸⁵ Il che significa pure che la sfumatura caricaturale non è patrimonio esclusivo di un'arte poco raffinata o di un gusto barocco purché rimanga entro i limiti di un sottile ammiccamento al pubblico. Ne sarebbe la prova, appunto, la sua svariata presenza, sempre accortamente distribuita, in pieno Rinascimento:

Contra el barroc i el grotesc ha vingut lluitant Josep Aragay, deseixint-se'n en el seu art mateix; així ha estat ell, un cert temps, en una activitat no gaire allunyada d'ésser-li central, caricaturista -el més subratllat i alhora el més sense malícia dels nostres caricaturistes. I

⁸⁴. *Obres Completes/ 2, cit.*, p. 194-195. Si tratta dell'articolo *La italianitat de Josep Aragay* (1920).

⁸⁵. Il richiamo alla cautela nell'uso della caricatura era anch'esso riflesso di un atteggiamento diffuso tra gli intellettuali noucentisti, derivante dalla convinzione che il gusto barocco o quello goyesco rappresentasse un disvalore da cui era bene mantenersi immuni. Si veda, in tal senso, la glossa orsiana sulle caricature di Xavier Nogués (*Espectres*, 30-VII-1919, riprodotta in *Glosari*, a cura di J. Murgades, Barcelona, Ed. 62, 1982, pp. 298-299), interpretabile come un richiamo all'ordine, cioè al gusto rinascimentale, di fronte ai rischi del grottesco, cioè del gusto medievale: «Tot català té endormiscat, als dintres, un figurot de Xavier Nogués./ Aquest figurot convé matar-lo, convé matar-lo en nosaltres mateixos [...]. No és sà que Catalunya tingui caricaturistes massa excel·lents. L'Edat Mitjana en tingué, però el Renaixement no en tenia. (Les preteses caricatures de Leonardo no són sinó demostració nova d'això que diem)». Un po' diverso è, però, il discorso che svolge Riba riguardo a quest'ultimo punto.

no precisament per cap atavisme gòtic: en aquest sentit, resta a fer l'estudi dels trets caricaturals inherents al Renaixement i replegables ací i allí en alguns dels seus artistes, dins la gamma que va de Miquel-Angel a Ariosto; i naturalment més obiradors cap als extrems, i nuls en el mig -això és, en Rafael.⁸⁶

Se il riferimento ad Ariosto trova origine nell'interpretazione desanctisiana, (condivisa e ripresa da Riba) del *Furioso*, volta a illuminare appunto il suo sguardo ironico sul mondo, l'allusione a Michelangelo ci riporta all'idea, già esposta nel prologo all'*Itàlia* di Aragay, per la quale in lui culminerebbe il latente contrasto che percorre tutto il Rinascimento, esprimendosi in un'intensa passione (una «fúria») che scuote e «retorç» il suo marmo e i suoi versi. Già in quella sede Riba aveva accennato all'elemento umoristico presente in Michelangelo, etichettandolo, però, di barocchismo. La «passió nua» di cui Aragay, non disponendo di artifici letterari, si serve nella stesura delle sue poesie rappresenterebbe il tratto d'umore che s'infiltra nel tessuto artistico, così come è passione anche quella che determina l'umore del Buonarroti:

quan la pura passió defalleix, el poeta no ha tingut recursos d'artifici per omplir i animar l'esvoranc, i l'ha curullat encara amb més passió nua. Tal és adesiara el seu humor, tal és adesiara el seu barroquisme. No altra cosa foren per ventura l'umor i el barroquisme de Miquel-Angel.⁸⁷

Va detto che la questione aveva già fatto capolino altrove, in una recensione del marzo del 1918 al *Poema espars* di Joaquim

⁸⁶. *Obres Completes/ 2*, cit., p. 195. A proposito di caricatura e pittura rinascimentale, scriveva Ors in una glossa del 14-VI-1918: «Mozart no és, com Rafael, incapaç de caricatura» (*La Vall de Josafat*, cit., p. 112).

⁸⁷. *Ibidem*, p. 186.

Folguera. Il testo girava intorno a un altro motivo fondamentale della poetica ribiana, il sentimento di gioia, motore della creazione divina e, quando la civiltà segue gli orientamenti umanistici, di quella umana. La gioia, quindi, secondo Riba, caratterizza l'espressione degli antichi e, dopo la parabola mistica del Medio Evo, quella degli artisti del Rinascimento, il cui cammino verso un'«humanitat renascuda» era stato spianato da Dante:

Així tota la humanitat ha parlat pels grans joiiosos: ells n'han estat com uns sacerdots. Tals foren, per exemple, els tràgics grecs, i Esquil en el cim. Tal no fou l'Edat mitjana neguitejada per desxifrar el misteri de l'ànima: però dita que en fou la història pel Dant Alighieri, sembla no haver-hi ja nosa en el franc camí d'una humanitat renascuda. Tal fou, centralment, la Renaixença, que bo i concebent, amb el cristianisme, l'home a imatge divina, eixampla de sentit l'ideal, *humanament* complet, de l'antiguitat. Tals foren des d'aleshores, Miquel-Angel, i Shakespeare, i Beethoven.⁸⁸

Sul rapporto tra Dante e Umanesimo ritorneremo più avanti; qui mi interessa commentare altre implicazioni di questo discorso. In primo luogo, l'assunzione di tre «prototipus eterns i ideals» di tale creazione gioiosa, di tre «magnes joiiosos» frutto delle conquiste del Rinascimento, che aveva recuperato il sentimento di gioia dagli antichi, spostandolo (approfondendolo anzi dice Riba) in una prospettiva cristiana. La triade, costituita da Shakespeare, Michelangelo e Beethoven, è massimo esempio della gioia espressa in pura lirica: «lírica en paraules, o sobre el marbre, o sobre els instruments musicals»,⁸⁹ ed è

⁸⁸. Ibidem, p. 181. L'articolo, prima di finire nel volume degli *Escolis*, era apparso su «La Revista», IV, n. 60 (16-III-1918) con il titolo «El poema espars» de Joaquim Folguera. *Notes per a un assaig.*

⁸⁹. Ibidem, p. 180.

quindi un canone di classici che Riba confeziona in questo testo.⁹⁰ In secondo luogo, e partendo da questa premessa, i tre modelli individuati sono anche un esempio della perfetta compatibilità tra sguardo ironico e umoristico e statura classica e ideale:

I neix el somriure humorístic, lluminós i amarg; i quan la joia, llavors sentint-se omnipotent, reacciona i s'exalta, riu, però és amb un esclat que diríeu que plora. Veieu com tots els joiósos han estat humoristes: no diré ja Shakespeare, aquell «sobirà joiós»⁹¹ assegut al magne espectacle tràgic; però penseu en el terrible humor de Miquel-Àngel, en la seva vida, en tants de versos i de lletres seves, fins, per què no?, en la mateixa Capella Sixtina; escolteu la Vuitena Simfonia, per exemple.⁹²

In definitiva, e malgrado qualche piccolo scarto riguardo al rapporto tra ironia, umore, caricatura e barocchismo, le affermazioni qui riportate coincidono nell'individuare in

⁹⁰. La stessa triade, non so se in risposta a Riba o semplicemente attinta altrove, magari ad una fonte comune ad entrambi, è presa in considerazione da Ors in una serie di glosse appartenenti a *La Vall de Josafat: Shakespeare* (26-XI-1918), *L'alegria de Shakespeare* (27-XI-1918), *Miquel Àngel* (28-XI-1918), *Beethoven* (30-XI-1918), *La claredat de Beethoven* (2-XII-1918), *L'estatura de Miquel Àngel* (3-XII-1918). Le tre figure, canonizzate come i tre «Germans Crucials» (*La Vall de Josafat, cit.*, p. 185) sono liberamente confrontate rispetto a parametri diversi (allegria, forza, armonia, abbondanza, intelligenza, ecc.), ma soprattutto sono accomunate nel quesito iniziale: «Miquel Àngel, Shakespeare, Beethoven: ¿en direm clàssics o romàntics?» (ibidem, p. 183). E la risposta la dice lunga sull'assoluta relatività del concetto di classicismo orsiano, pura ideologia ma non certo estetica tout court: «Lícit és prendre'ls per patrons de l'Harmonia./ Només pot trobar-se una solució al problema definitori, si es retreu una fórmula, predilecta nostra. La fórmula que autoritza a "manca a la llei aquell qui, amb l'energia del seu acte, pugui crear una llei nova», e quindi, aggiungiamo, a diventare un classico instaurando nuovi canoni, servendosi, come scrive Murgades, «de la seva desmesura innata per tal de crear una nova mesura» (*Estudi introductori*, in E. d'Ors, *La Vall de Josafat, cit.*, p. XXIX).

⁹¹. Riba cita qui il titolo di un saggio di Ferran i Mayoral che, svolgendo in quell'articolo una sua teoria della gioia, aveva applicato tale definizione a Shakespeare (cfr. al riguardo J. Malé, *Carles Riba...*, cit., p. 59).

⁹². *Obres Completes/ 2, cit.*, p. 183.

Michelangelo (scultore e scrittore) un prototipo di arte armonica e gioiosa, venata da pennellate umoristiche.

In materia di gusto estetico, l'interpretazione ribiana del Rinascimento si adatta, così, alle esigenze del classicismo noucentistico e vi scorge di volta in volta il senso della misura, ma anche il versante ironico e umoristico, la costruzione di un mondo ideale e quindi arbitrario, ma anche la sincerità e la gioia palpitante dell'atto creativo che affondano le proprie radici nei sentimenti più reconditi dell'uomo. Analogamente, sul piano temporale, i confini del Rinascimento, del rinato spirito umanistico, possono talvolta oscillare, dilatandosi indietro o in avanti e coinvolgendo così autori anteriori o posteriori allo sviluppo storico del movimento. Per esempio, Xènius aveva scritto, a proposito di Josep Lleonart, che

duu amb freqüència les seves admiracions i curiositats vers les àuries hores de la Renaixença italiana, i que tant ha sentit el Tasso, a través de Goethe, i que tant ha sentit i fet sentir Benvenuto Cellini, en un curs de literatura de l'escola de mestres aquí mateix elogiat⁹³

slittando così fino a Tasso, che appare attirato nell'aurea sfera degli splendori cinquecenteschi. Ma quest'operazione è ancora più significativa in direzione contraria, quando cioè è rivolta a riscattare dal buio mondo medievale i grandi trecentisti italiani. Nella misura in cui la civiltà rinascimentale è posta come centro di gravità dei valori culturali e artistici dell'Italia mentre il Medio Evo, in netta opposizione ad essa, è presentato come un disvalore, le tre corone del Trecento non vengono considerate come risultato della cultura medievale quanto piuttosto come porta d'ingresso nella nuova rinata civiltà

⁹³. *Obra catalana...*, cit., p. 1367. La glossa, intitolata *Miquel Angel* è del 1910.

umanistica. Lo abbiamo visto prima a proposito del ruolo propiziatore attribuito da Riba a Dante nello svolgimento del Rinascimento.⁹⁴ E se nel caso di Petrarca e Boccaccio era senz'altro agevole spostarli nella sfera dell'incipiente Umanesimo, in virtù di una tradizione storiografica che aveva favorito tale prospettiva, Dante non lo si poteva sottrarre al mondo medievale con la medesima disinvoltura. Vero è che il Romanticismo ne aveva fatto, accanto a Omero e a Shakespeare, un classico universale, svincolato dai limiti angusti della sua epoca storica, il che poteva bastare per assumerlo senza reticenze nella rosa dei classici perfino accanto alla risoluta ed esplicita condanna che gravava sull'arte e sulla letteratura medievale. Giova non dimenticare che, com'è stato messo in evidenza da Joaquín Arce, anche nella cultura castigliana, cioè da un ambito culturale esterno e periferico rispetto a quello italiano, si è teso ad avvicinare, per la sua potente originalità, il capolavoro dantesco ai modelli umanistici, dato che «esta nueva y penetrante visión es de suyo más que suficiente para que se vea en él no sólo un equivalente de los grandes autores clásicos sino un representante de una nueva edad cultural».⁹⁵ In ogni caso, in Catalogna, il fenomeno va riallacciato a importanti fattori legati allo sviluppo, da una prospettiva nazionale, della storiografia letteraria catalana nei primi decenni del Novecento, i quali provocheranno, come avremo

⁹⁴. Anche in un altro testo ribiano del 1921, *L'«Oració» de Roís de Corella*, Dante è chiamato a esemplificare l'uso rinascimentale dell'allegoria, in contrasto con il linguaggio simbolico dei mistici medievali: «El Renaixement, en canvi, fou l'exacerbament de la tendència mediterrània a acostentar-se de la imatge en ella mateixa; quant més, arribà a l'al·legoria, en la qual la imatge és autònoma de la significació; tal, per exemple, l'escultura de Miquel-Angel; i per a no anar més lluny, la *Commedia*, de Dant, en què ni la mateixa beatitud deixa d'ésser plàstica» (*Obres completes/ 2*, cit., pp. 224-225).

⁹⁵. J. Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 145.

modo di analizzare nel corso di questo lavoro, un massiccio e generalizzato interesse nei confronti di Dante.

2.5. Il ruolo del Rinascimento tra storiografia letteraria nazionale e ideologia imperialista.

Per concludere questa ricostruzione del discorso svolto da Riba intorno al Rinascimento vorrei trattare un'ultima questione: il rapporto, da una prospettiva storiografica, tra tradizione letteraria catalana e Rinascimento, con le conseguenze che poi ne derivano nell'ambito dell'attività traduttoria. Era stato soprattutto Eugeni d'Ors a vincolare l'interesse teorico per la civiltà rinascimentale, programmaticamente giustificato nei suoi molteplici aspetti politici, culturali e artistici, a una determinata interpretazione storiografica della tradizione letteraria catalana. Secondo quanto mi risulta, il primo testo orsiano che affronta pubblicamente questo tema rivelatosi poi di grande peso nel suo magistero risale al 1904 e proviene da una piattaforma modernista di particolare rilievo, la rivista «El Poble Català», il che ci porta alla fase prenoucentistica dell'attività orsiana. In realtà, si tratta di una formulazione interessantissima non solo per motivi cronologici ma perché si presenta già straordinariamente compiuta e chiara. L'articolo, scritto per celebrare l'inaugurazione della Sala Mercè, parte dalla considerazione che l'attuale movimento artistico catalano si manifesta in modo embrionale e frammentario perché si trova in uno stadio ancora adolescente. Segue, così, a giustificazione di questo stato di cose, una digressione in cui Ors traccia un rapido panorama storico-culturale catalano:

Cal no oblidar quina va ser la dissort de Catalunya.

Sintèticament, la nostra tragèdia podria formular-se aixís: en les darreries de l'Edat Mitjana, l'encarnació del Renaixement, quin advenir s'anunciava, fou disputada per dos pobles: Itàlia i Catalunya. L'un o l'altre havia de perdre: perdérem nosaltres. I, en aquella sobirana empresa, hi teníem posat tant voler, tanta força, tanta vida, que el fracàs devia dur-nos, i ens dugué en efecte, a caiguda i ensorrament brutal.

Ha resultat, d'això, que el Renaixement, en son íntima i educadora essència, pot dir-se que no ha existit per a nosaltres. Ens calgué rebre'l de mans d'Espanya, vehícul el més inepte. I aixís ell ens arriba, evaporada la flaire, perduda la *música*, buit de mèdula espiritual, talment traducció en prosa d'una exquisida estrangera poesia.⁹⁶

Il declino della cultura catalana, destinato a trasformarsi in un definitivo tracollo, coincide con l'apogeo della civiltà rinascimentale, e si rivela tanto più traumatico quanto più intenso e appassionato era stato lo slancio vitale vissuto alla vigilia della crisi. La Catalogna, nel momento in cui si contendeva con l'Italia il ruolo di timoniere del moto rinascimentale, vede invece arretrare bruscamente la propria posizione. La conseguenza più drammatica non è solo la perdita di capacità espansiva, ma anche la caduta in una sterile e avvilita condizione di prostrazione culturale segnata da una trascendentale mutilazione: la Catalogna manca all'appuntamento con il Rinascimento, giacché gli sbiaditi riflessi ricevuti attraverso la mediazione della cultura castigliana appaiono un surrogato privo di essenza spirituale e ridotto a vuota forma. La consapevolezza di questa mutilazione giungerà tre secoli dopo, quando, in seguito alla rivoluzione romantica, la cultura catalana si risveglia dal lungo letargo:

⁹⁶. Octavi de Romeu [pseudonimo della critica artistica di E. d'Ors per «El Poble Català»], *Gasetta d'art*, «El Poble Català», I, n. 1 (12-XI-1904), p. 3, ora in E. d'Ors, *Papers anteriors al Glosari*, edició i presentació de J. Castellanos amb la col·laboració de T. Iribarren i M. Alemany, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, pp. 334-339 (citaz. p. 334).

Quan, al retrunyir de les tempestats romàntiques i revolucionàries, despertàrem, vam sentir dolorosament la falta d'alguna cosa que havia treballat i senyalat amb petjada inesborrable la consciència dels pobles moderns, a quin altíssim viure volíem, santament ambiciosos, equiparar el nostre... Amb un heroic esforç, deguérem imposar-nos la tasca de substituir els llargs i fecondíssims segles d'història humana que foren per a nosaltres perduts... I encara podem dir que l'obra de cultura patriòtica, la de renovació d'ambient ideal, necessària per a fer-nos dignes de la vida moderna, se xifra fonamentalment en això: *nodrir la vida catalana de pa espiritual del Renaixement*.⁹⁷

La dolorosa coscienza dei secoli perduti ha fatto sorgere la volontà di recuperarli allo scopo di colmare il divario che separa la cultura catalana dagli altri paesi, rendendo quindi necessaria l'autoimposizione di sforzi immani. L'idea più importante formulata in questo passo è, però, il collegamento tra Rinascimento e spirito moderno. Infatti, la vera tragedia per Ors non risiede nell'aver perduto semplicemente tre secoli di storia umana, ma nell'essere stati tagliati fuori dal treno della modernità, su cui era possibile salire solo grazie al Rinascimento. Da questa particolare interpretazione della *decadència* scaturisce l'affermazione di natura programmatica esplicitamente sottolineata dall'autore e formulata a partire da una visione essenzialista della storia: alimentare il rinnovamento culturale catalano con lo spirito del Rinascimento. Torneremo tra poco su questo argomento per capire in che cosa esso consista secondo Ors. Mi preme, intanto, richiamare l'attenzione sul contesto in cui maturavano queste riflessioni. Com'è stato ricostruito da Joaquim Molas,⁹⁸ la storiografia

⁹⁷. Ibidem, p. 335.

⁹⁸. Cfr. J. Molas, *Sobre la periodització en les històries generals de la literatura catalana*, in AA.VV., *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona/Quaderns Crema, 1984, pp. 257-273.

letteraria catalana trovò, dopo i primi schizzi tracciati da Milà i Fontanals, negli studi di Antoni Rubió i Lluch il primo compiuto sforzo di sistematizzazione autonoma, fondata cioè su una lettura più nazionalistica della storia catalana e quindi differenziata rispetto alla concezione globale di Milà che considerava le diverse letterature sorte all'interno dei confini della Spagna in rapporto a quella castigliana. In merito al problema della periodizzazione Antoni Rubió parte, però, dalla schema milaniano, in cui il periodo comprendente i secoli XVII, XVIII e il primo terzo del XIX era connotato negativamente come un periodo di «decadencia del gusto»⁹⁹ in virtù del duro giudizio riservato al barocco. Analogamente, Antoni Rubió, nel capitolo dedicato alla letteratura catalana incluso nel *Sumario de la historia de la literatura española*,¹⁰⁰ faceva corrispondere a questo stesso periodo l'epoca della *Decadència* contrassegnata dalla perdita di coesione territoriale della letteratura catalana e dalla progressiva sostituzione linguistica. In questa ricostruzione, quindi, il secolo XVI, pur essendo descritto come fase di transizione tra «la escuela poética tolosana y la castellana»¹⁰¹ e pur essendovi localizzato il rapido tramonto del classicismo catalano, è incorporato nel periodo definito come «La edad de oro. (Fines del siglo XIV á fines del XVI)»,¹⁰² in appendice cioè alla grande stagione tre-quattrocentesca, probabilmente perché ciò che funge da elemento

⁹⁹. M. Milà i Fontanals, *Principios de literatura general y española*, Barcelona, Imp. Barcelonesa, 1877, p. 318, cit. da J. Molas, *Sobre la periodització...*, cit., p. 259.

¹⁰⁰. Barcelona, Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, 1901. La parte dedicata alla letteratura catalana comprende l'ultima sezione del volume (pp. 65-107).

¹⁰¹. Ibidem, p. 85.

¹⁰². Ibidem, p. 67.

di continuità fino alla fine del Cinquecento è, secondo Rubió, la «Conservación de la unidad literaria y lingüística»,¹⁰³ la cui perdita invece marcherebbe il periodo posteriore. Questa prima sistemazione storiografica sarà posteriormente ristrutturata, svolgendosi in direzione di un progressivo affrancamento dalla periodizzazione milaniana. Oltre a una nuova articolazione in tre soli periodi, «nacional, decadencia y renaixença», maturata nelle lezioni tenute presso gli Estudis Universitaris Catalans in seguito all'istituzione, nel corso 1904-1905, di una cattedra di letteratura catalana, Rubió i Lluç approda, agli inizi del secondo decennio, a una definitiva divisione cronologica, divulgata poi dai suoi allievi Nicolau d'Olwer e Rubió i Balaguer, nella quale l'inizio della Decadenza arretrava fino al secolo XV.¹⁰⁴

Se ho richiamato in modo sommario questi dati relativi alla formazione e allo sviluppo del pensiero storiografico di Antoni Rubió è perché l'intervento di Eugeni d'Ors va collocato sullo sfondo di questo work in progress dell'attività di storico di Rubió e a esso si intreccia. Se soppesare la possibile influenza di Ors sui concomitanti svolgimenti della storiografia letteraria catalana è ardua impresa che esula dai miei propositi,¹⁰⁵ vorrei, pur tuttavia, segnalare una circostanza non trascurabile. La posizione così radicale di Ors nei confronti del rapporto tra Rinascimento e tradizione catalana tale come veniva manifestata

¹⁰³. Ibidem, p. 85.

¹⁰⁴. Il rinvio è ancora allo studio già ricardato di Molas sulla storiografia catalana. La citazione riportata da Molas (p. 263) proviene da una rassegna delle lezioni di Rubió pubblicata sulla rivista degli Estudis Universitaris Catalans nel 1907.

¹⁰⁵. Molas, per esempio, attribuisce a Ors la trasformazione della prospettiva storiografica di Rubió nel senso di una decisiva radicalizzazione nazionalistica con conseguente rottura nei confronti della cultura castigliana (cfr. *Sobre la periodització...*, cit., pp. 264-265).

nell'articolo della fine del 1904, contemporaneo quindi al primo corso tenuto da Rubió i Lluch agli *Estudis Universitaris Catalans*, giungeva in piena evoluzione del discorso di Rubió, ovvero in una fase di oscillazione e di precario assestamento del periodo in questione. L'interpretazione orsiana, invece, senza lasciare spazi ambigui né zone di transizione, faceva coincidere l'inizio di una brusca e profonda decadenza con l'avvento del Rinascimento italiano, che non avrebbe perciò esercitato i suoi benefici e fecondi influssi sulla cultura catalana, già definitivamente isolata nel suo «ensorrament brutal». La visione diventava ancora più suggestiva nella misura in cui Ors intendeva collegare il presente a quell'atto mancato e vincolare lo sviluppo futuro alla riscoperta e al recupero del Rinascimento, una visione che avrebbe interferito negli studi storico-letterari di un Nicolau d'Olwer, il quale, sulla sua scia, «donà un nou sentit a l'estudi de l'humanisme medieval iniciat per don Antoni i, d'alguna manera, el vinculà amb els afanys literaris del seu temps».¹⁰⁶ Effettivamente, era stato Rubió i Lluch ad avviare una sistematica ricerca erudita sulla cultura catalana dei secoli XIV e XV, il che significava non solo aprire un nuovo campo di studi rispetto a quelli già esplorati da Milà,¹⁰⁷ ma anche valorizzare, con un forte sentimento di orgoglio nazionale, il contributo catalano agli studi umanistici. È proprio questo atteggiamento di appassionata difesa dei valori letterari individuati nei primi fermenti dell'Umanesimo catalano che porta Rubió i Lluch a delimitare e a isolare il periodo di maggior splendore della propria tradizione in questi due secoli, periodo per il quale reclama con vigore la canonizzazione come età aurea.

¹⁰⁶. Ibidem, p. 265.

¹⁰⁷. Cfr. J. Molas, *Lectures crítiques*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 107.

Così, in un solenne discorso sul Rinascimento nella letteratura catalana, letto nel 1889 nella Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona e considerato dalla critica come atto fondazionale nella coscienza storiografica catalana del concetto poi ribattezzato grazie al decisivo contributo orsiano con l'etichetta di *humanisme català*,¹⁰⁸ afferma:

Ved, pues, si hay motivo para afirmar que el siglo décimocuarto es el áureo y clásico de la literatura y de la civilización catalanas; y así le llamo, no sólo por haber nacido en Cataluña sus más grandes escritores, sino porque en él florecieron los géneros que más fuertemente impreso llevan el sello de la nacionalidad y del carácter catalán: la historia y la didáctica.¹⁰⁹

In questo stesso discorso, volto appunto a tracciare un panorama dello sviluppo letterario di tale stagione aurea, Rubió i Lluch definisce la posizione storica della Catalogna rispetto al Rinascimento:

Del despertamiento general del siglo décimosexto, de la verdadera restauración clásica, de aquella que dominó las materias y mucho más las formas, de la maravillosa resurrección de una civilización entera [...] algo pudo entrever, es cierto, pero muy poco saborear la ya entonces decadente literatura catalana.¹¹⁰

¹⁰⁸. Cfr. Lola Badia, *L'«humanisme català»: formació i crisi d'un concepte historiogràfic*, in *Actes del cinquè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*. Andorra, 1-6 d'octubre de 1979, a cura di J. Bruguera e J. Massot i Muntaner, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, pp. 41-70, dove viene svolta un'attenta indagine sullo sviluppo nel periodo a cavallo tra i due secoli e sulla fortuna negli anni Venti e Trenta del pensiero storiografico di Rubió i Lluch inerente alla fissazione di tale concetto.

¹⁰⁹. *El Renacimiento clásico en la literatura catalana. Discurso leído en su solemne recepción en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona el día 17 de junio de 1889*, Barcelona, Imp. Roviralta, 1889, p. 11.

¹¹⁰. *Ibidem*, p. 59.

Pur nella consapevolezza di una prematura e inesorabile decadenza che interrompe, prima che giunga a compimento, il processo di profondo rinnovamento culturale iniziato con il movimento espansivo nel Mediterraneo della corona aragonese nel secolo XIV, Rubió i Lluch sottolinea come motivo d'onore la pronta partecipazione catalana, accanto all'Italia, all'incipiente moto umanistico:

en cambio bien puede envanecerse [la letteratura catalana] de la gloria de haberse adelantado en todo á la literatura castellana, de haber sentido antes que ella la necesidad del culto de las formas y vislumbrado tanto venero de inagotable riqueza, guiada por el genio de Italia, mereciendo que unida á él, en estrecho abrazo, paseara en majestuoso triunfo y con la pompa de los antiguos vencedores el suelo de la Magna Grecia.¹¹¹

Partendo, dunque, da una nozione di Rinascimento che ha il suo fulcro nella riscoperta delle letterature classiche, Rubió assimila a questo moto di rinnovamento anche determinati fermenti culturali del secolo XIV, includendovi i primi influssi sulla letteratura catalana dei grandi autori toscani del Trecento in quanto costituiscono «el primer renacimiento italiano»¹¹². Per questo motivo, può concludere che:

la época de nuestro verdadero renacimiento no pasó de los siglos XIV y XV, y la influencia que sintió más directamente la del genio latino, y ésta no en todas sus manifestaciones ni de un modo serio y profundo. [...]

Nuestro renacimiento, es más italiano que clásico, y nuestra literatura la que sufrió la influencia de la península vecina en proporción tal vez mayor que todas las europeas. Toda la erudición mitológica de nuestros poetas y de nuestros prosadores brota á raudales en gran parte, y

¹¹¹. Ibidem, pp. 59-60.

¹¹². Ibidem, p. 61.

en Bernat Metge y en Rocabertí tuvo ocasión de demostrarlo, no de los autores latinos, sino de las obras de los tres grandes escritores italianos del siglo XIV, Dante, Petrarca y Boccaccio.¹¹³

Siffatta prospettiva gli consente, così, di rivendicare alla letteratura catalana il merito di aver vissuto, sulla scia della cultura italiana, i primordi dell'Umanesimo con intensità superiore a qualsiasi altro paese europeo e in concomitanza con gli anni di maggiore espansione politica della corona d'Aragona. Nello stesso tempo, però, Rubió i Lluch non esitava a riconoscere che questa partecipazione si era arrestata troppo presto, non senza gravi conseguenze per la vita futura della società e della cultura catalana, perché al Rinascimento, osserva, è legata la trasformazione del mondo medievale in civiltà moderna, è legata cioè la formazione degli stati unitari moderni:

¿fué desgracia para nuestras letras que recibieran mortal golpe en su existencia [...] con la privación de nuestra nacionalidad política, antes de que la obra del Renacimiento hubiera producido todos sus frutos? Tengo para mí que sí lo fué, y si no incurable, cuando menos de difícilísimo remedio. [...] Porque Renacimiento no significa sólo resurrección literaria, sino renovación completa en todas las esfera de la vida, y encierra en su complejo sentido tan extraordinarios sucesos, como el casi total conocimiento de nuestro planeta, la invención de la imprenta, la independencia filosófica, la muerte de las libertades medioevales, la difusión de las antiguas lenguas á nuevos continentes y la realización de los ensueños de unidad cesárea [...] Mas el que, cual el catalán, experimentó todas estas modificaciones como de rechazo y formando parte de otro organismo más fuerte, más viviente, y con mayor cohesión constituído, asimiló entonces su vida á otra vida superior, y se privó en adelante de existencia propia, robusta y estable.¹¹⁴

¹¹³. Ibidem, p. 60.

¹¹⁴. Ibidem, pp. 64-65.

Se ho cercato di cogliere alcuni dei nodi fondamentali della ricostruzione storico-culturale che Antoni Rubió propone in questo discorso del 1889 è perché mi sembra doveroso riconoscergli la paternità di alcune delle idee esposte da Ors nell'articolo citato sopra. In particolare, la visione di una Catalogna intraprendente nella fase precoce e primordiale, ma sconfitta storicamente di fronte all'avanzare della civiltà rinascimentale e vittima, per questo, di una mutilazione pregiudizievole per il suo ingresso nell'età moderna, trova una nuova combattiva rappresentazione nella sintesi tracciata da Ors. La versione riportata sopra, tratta dal testo pubblicato su «El Poble Català», è la rielaborazione di un discorso privato, redatto qualche mese prima in una lettera indirizzata a Amadeu Vives. In essa la questione veniva affrontata in termini meno retorici e più schematici, ma arricchiti di importanti implicazioni di matrice politica, significativamente sottaciute in ambito pubblico. Vi si legge:

La trajèdia de Catalunya, sintetisada, és aquesta. A les derrerries de la Edat Mitjana Catalunya lluita amb Itàlia pera fer seu el Renaixement. Itàlia guanya. Catalunya, vençuda, perd tota força i voler. La uneixen am Castell[a]. I Catalunya, no podent rèbrer el Renaixement per Itàlia, el reb per Espanya, que és el vehícul menys apropòsit pera el Renaixement.¹¹⁵

Fin qui non si registrano varianti sostanziali rispetto alla versione successiva del novembre dello stesso anno. Ma la digressione che segue, tesa a argomentare l'inadeguatezza della Spagna come veicolo di trasmissione del Rinascimento, introduce una connessione importante con i problemi teorici che

¹¹⁵. La lettera risale al 20 agosto 1904 ed è stata pubblicata da Jaume Aulet in *Cartes d'Eugeni d'Ors a Amadeu Vives (1904-1906)*, «Els Marges», n. 34 (maggio 1986), pp. 91-107 (citaz. p. 101).

preoccupavano Eugeni d'Ors in quel periodo:

Comparint-se si no els pobles del Nord-amèrica qu·han rebut el pa espiritual del Renaixement de mà d'Inglaterra amb els de l'Amèrica espanyola, que l'han hagut de rèbrer d'Espanya. En els primers el Renaixement és eficaç: són imperialistes; són ells una continuació de la Història Universal; entren en l'heretatge de tota la tradició espiritual humana; Plató, els Gracos [sic], S. Pau, Dant, Lleonard de Vinci, Voltaire viuen en ells. Són, en una paraula, ciutadans de Roma. Els pobles de l'Amèrica meridional, en cambi, estan apartats d'aquesta Roma eterna. Són regionalistes, separatistes. Pensen en crear infames dialectes nous. No entren en la tradició universal. Si la història comensés ara, ells, en sa constitució espiritual més íntima, serien com són ara. Són bàrbares, en el sentit tècnic del mot.¹¹⁶

La riflessione intorno al problema storiografico del Rinascimento si inserisce funzionalmente all'interno della teoria imperialista che Ors andava costruendo: l'aver assimilato pienamente la forza spirituale della Roma antica propagata attraverso la civiltà rinascimentale costituisce il discrimine tra popoli destinati a diventare forze imperialiste e popoli ancorati a un'atavica condizione di barbarie che li spinge verso uno stato di isolamento infecondo. Il Rinascimento è visto quindi come continuazione e aggiornamento del principio imperialista che informava la Roma classica. Questa originaria formulazione rivela, quindi, un sistema di relazioni che caratterizza il pensiero orsiano e che non può essere trascurato: l'ideale umanistico, sin dal suo primo apparire, non si manifesta in modo autonomo nell'edificio teorico costruito da Ors, ma si presenta come un elemento costitutivo di un'altra idea principale, anzi come uno strumento per la sua realizzazione. È in funzione della teoria imperialista, nella quale Ors avrebbe saldamente unito due

¹¹⁶. Ibidem.

principi fondamentali, quello della coesione sociale interna e quello dell'espansione esterna,¹¹⁷ che viene assunta la difesa dei valori del Rinascimento, parallelamente a quella del classicismo o dell'arbitrarismo. Il nesso tra imperialismo e Rinascimento, esplicito nella lettera ad Amadeu Vives, non viene però recuperato nell'articolo di novembre, come si può osservare dal confronto dei due testi qui riportati. In realtà, questa divergenza potrebbe essere dovuta al fatto che Ors doveva ritenere più opportuno, data l'importanza che rivestivano tali considerazioni, riservarle per un discorso più articolato e specifico. Infatti, fino a quel momento Ors non aveva ancora reso pubbliche le sue idee in proposito; lo farà, com'è noto, l'anno dopo, prima attraverso la sua tesi di dottorato intitolata *Genealogía del imperialismo (Teoría del estado-héroe)*, discussa a Madrid nella primavera del 1905, e poi con due articoli dedicati all'indipendenza della Norvegia.¹¹⁸

Alla luce di questi principi, appena abbozzati ma già propugnati con convinzione nella lettera a Vives, assume una chiara pregnanza politica il programma culturale dei catalanisti delle nuove generazioni auspicato da Ors nell'articolo di novembre, il cui punto fondamentale appare già esposto nella lettera nei termini che seguono (il corsivo è dell'autore):

Ara bé, Catalunya se troba (accidentalment perquè la seva esència íntima és ben altre) en un estat semblant. El Renaixement no ha vingut per a ella. I és grave que sense

¹¹⁷. Cfr. J. Murgades, *El Noucentisme*, cit.

¹¹⁸. Sulla formazione delle teorie imperialiste in seno al catalanismo di questi anni cfr. il prologo di V. Cacho Viu all'antologia da lui curata *Els modernistes i el nacionalisme cultural (1881-1906)*, Barcelona, Edicions de la Magrana, 1984, sp. pp. XXXII-XXXVI, nella quale è riprodotto l'articolo d'E. d'Ors intitolato *Noruega imperialista*, che era apparso su «El Poble Català», n. 32 (17 giugno 1905) e n. 34 (1 luglio 1905); più di recente è tornato sulla questione J. Castellanos, *Presentació a E. d'Ors, Papers...*, cit., pp. XXV-XXXI.

aquest precedent indispensable hagi vingut sobre d'ella la Revolució francesa (per la influència -inevitable- de França en els darrers temps).

Tenim, resumit, un dels pobles més aptes pera el Renaixement que no ha tingut Renaixement i sobre el que, en cambi, ha exercit influència la Revolució (amb tot son sèquit: romanticisme, nacionalisme, etc.). D'aqueixes tres fonts deriva el caòtic estat present.

Ara bé, *crec que l'obra essencial del Catalanisme d'ara consisteix en alimentar a Catalunya del pa espiritual del Renaixement. Quant en ella tingui el Renaixement tanta influència com la Revolució, Catalunya serà salva i serà victoriosa.*¹¹⁹

In definitiva, iniettare lo spirito del Rinascimento nella società catalana significa preparare la Catalogna per la sua missione imperialista. È evidente che l'interpretazione storiografica mutuata da Rubió i Lluch è sottoposta a un sostanziale rifacimento: dalle rivendicazioni nazionalistiche, scaturite dalla progressiva trasformazione nell'ultimo scorcio del secolo del regionalismo della *Renaixença*, le quali trovavano un preciso sostegno culturale nell'accanita difesa di Rubió della personalità letteraria della Catalogna umanistica, ferita e prostrata nel secolo senza Rinascimento, si passa con Eugeni d'Ors a una prospettiva nuova, che partendo da un discorso improntato al nazionalismo si inoltra sul terreno dell'espansionismo imperialista, sia culturale che economico.

Non è questo, però, l'unico aspetto che distingue la posizione dello storico da quella dell'ideologo di fronte al Rinascimento. Abbiamo già visto, in uno dei passi citati, come definisce Rubió i Lluch la portata e la natura del rinnovamento avviato dall'avvento del Rinascimento, collegando ad esso non solo il recupero della cultura classica e il predominio di un nuovo gusto artistico e letterario, ma anche una serie di

¹¹⁹. *Cartes d'Eugeni d'Ors...*, cit., pp. 101-102.

fenomeni e di trasformazioni culturali e sociali d'importanza capitale nella civiltà moderna: le scoperte geografiche e la colonizzazione americana, da cui la Catalogna era stata esclusa perdendo così un'occasione storica per rafforzare e diffondere la propria lingua, e, sul terreno politico, la nascita dei grandi stati moderni. Anche Ors ribadisce la centralità del Rinascimento nell'evoluzione dell'umanità verso la civiltà moderna, ma individua una serie di valori di natura filosofica, etica e politica costitutivi dell'essenza spirituale del Rinascimento che ci allontanano in modo sostanziale dal pensiero di Rubió i Lluch, erede della tradizione romantica e cattolica della *Renaixença*. Nella lettera ad Amadeu Vives, Ors così riassume questi valori:

Això del pa espiritual del Renaixement vol dir:

- a) Platonisme
- b) Heretjia
- c) Estetisme
- d) Imperialisme
- e) Centralisme
- f) Bona educació

El Platonisme, la Heretjia, l'Estetisme, l'Imperialisme, el Centralisme y Els Modos han de salvar a Catalunya.¹²⁰

Aggiunge in una nota: «Els modos al menos perquè potser ja és impossible ara, en el sigle XX, fer cortisania». E, in calce alla lettera, precisa: «Allà ont, referint-me a la salvació de Catalunya parlo de Bona educació o de modos potser fóra millor posar-hi, en fórmula més àmplia, FRIVOLITAT». Oltre ai risvolti politici, di cui già si è parlato, l'essenza del Rinascimento si risolve, quindi, in un'esaltazione dei valori formali e mondani, della dimensione pagana ed edonistica dell'arte, che sconfinava nella trasgressione eretica degli eroi ribelli. Ors è

¹²⁰. Ibidem.

profondamente affascinato da quell'atteggiamento raffinato e aristocratico di cui vede permeata la società cortigiana e vorrebbe proporlo come modello di comportamento intellettuale ed artistico. Nell'articolo del novembre 1904, cancellato ogni riferimento alla teoria imperialista, il pane spirituale del Rinascimento è descritto in questi termini:

l'excelsa sensualitat, la resurrecció del culte pagà a la Bellesa, l'afició a pompes i sumptuositats, la vocació per a cercar arreu regularitat i harmonia, la consagració de la Vida a l'Art, en fi...¹²¹

È difficile dire quanto e se abbia avuto peso in questa immagine estetizzante e decadente delineata dal giovane Ors il mito della Rinascita fissato da Burckhardt nel suo noto saggio *La cultura del Rinascimento in Italia*, libro che gli sarà molto caro e a cui si riferirà esplicitamente in anni posteriori.¹²² In ogni caso, è evidente che si tratta di un approccio in linea con la tradizione romantica, nella sua derivazione simbolista e decadente, e in armonia con l'ambiente modernista in cui era maturato. Sicché, in questa prima formulazione dell'ideale rinascimentale Eugeni d'Ors recupera il discorso storiografico svolto in quegli anni da Rubió i Lluch da una prospettiva estetica e ideologica del tutto diversa e stabilisce una rete di rapporti tra Rinascimento, imperialismo, estetismo e programma politico-culturale del catalanismo. Queste idee, esposte per la

¹²¹. E. d'Ors, *Papers...*, cit., p. 335.

¹²². Cfr. E. Jardí, *Eugeni d'Ors: obra i vida*, cit., pp. 251-252 e Mercè Rius, *La filosofia d'Eugeni d'Ors*, Barcelona, Curial, 1991, p. 149, che riportano un episodio relativo a una conferenza tenuta da Ors nel 1933. L'ammirazione per Burckhardt è così manifestata in una glossa del 1918: «Jo només he conegut tres grans crítics d'art: Burckhardt, Baudelaire i Fromentin./ *Tout le reste est littérature - o receptes de taller*» (E. d'Ors, *La Vall de Josafat*, cit., p. 145).

prima volta nella seconda metà del 1904, saranno riproposte con maggior contendenza a partire dal 1906 dalle pagine del *Glosari* e saranno destinate ad avere una trascendenza enorme nella generazione che si formò sotto il suo magistero. Ne è una prova la fortuna del termine *humanisme*, non ancora adottato nella lettera a Vives ma introdotto e sacralizzato da Ors sin dai primi anni del *Glosari*, tanto che, come ha osservato Lola Badia, lo stesso Rubió i Lluch lo assumerà posteriormente in sostituzione della primitiva etichetta di *Renacimiento*.¹²³ D'altronde, Ors non si limiterà a predicare dal pulpito de «La Veu de Catalunya» la necessità di nutrirsi dello spirito umanistico, ma si prodigherà per stimolare traduzioni o per promuovere iniziative concrete di divulgazione della cultura rinascimentale, come il ciclo di lezioni su Michelangelo organizzato nell'Università Popolare di Terrassa nel 1910.¹²⁴ In occasioni diverse, dunque, Ors riprenderà, anche se di sfuggita, la questione, senza apportare modifiche sostanziali all'impostazione iniziale. Tuttavia, c'è un testo, poco noto, pubblicato nel 1920 che introduce alcuni elementi di riflessione nuovi in rapporto alla definizione teorica dei caratteri del Rinascimento e che vale la pena richiamare in questa sede. Si tratta di una glossa che appartiene tipologicamente alla galleria di personaggi della *Vall*

¹²³. Cfr. L. Badia, *op. cit.*, pp. 53 e segg. Fissata in un articolo di Rubió i Lluch pubblicato nel 1918 (*Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català*), la denominazione di "umanesimo catalano" sarà poi assunta, malgrado gli scarti interpretativi, da Martí de Riquer in un manualetto divulgativo del 1934 intitolato appunto *L'humanisme català* (cfr. *ibidem*, pp. 62-63).

¹²⁴. A conferma di una precisa volontà programmatica, si leggano, per esempio, le seguenti affermazioni scritte a proposito di una traduzione di Rabelais in una glossa del 1910: «Vol dir que d'ésser arribats a l'edat contemporània, sense haver passat per l'esperit del Renaixement, encara n'anem geperuts; i que és avui empresa heroica la de guarir-nos d'aquest gep./ Empresa heroica, però indispensable. Molt en ella poden ajudar les traduccions dels humanistes, la popularització de les obres i de les figures d'aquella amable primavera de les edats» (E. d'Ors, *Obra Catalana...*, *cit.*, p. 1335).

de Josafat, ma che fu pubblicata fuori da tale contesto: non apparve su «La Veu de Catalunya», giornale con cui Ors, appena un paio di mesi prima, aveva voluto tagliare ogni rapporto di collaborazione a seguito della sua defenestrazione dal governo della Mancomunitat,¹²⁵ né figura inclusa nel volume che riunisce le glosse di tale serie, oltretutto perché è di un anno posteriore a queste.¹²⁶ Essa fu pubblicata sulla rivista di Sitges «Terramar» (*Una pàgina dispersa de "La Vall de Josafat". Baltasar Castiglione*) insieme alla riproduzione del *Ritratto di Castiglione di Raffaello*.¹²⁷ Ors vi commenta un passo del *Cortegiano* (IV, 64) soffermandosi sul confronto tra mondo classico e mondo rinascimentale:

Cal triar de Baltasar Castiglione uns quants fragments i llegir-los sovint. Però, un cop a la vida, cal haver llegit per enter Baltasar Castiglione.

Un dels fragments a rellegir, és aquell on hi ha la doctrina dels besos permesos entre amiga i amic. Gosadament, l'autor del «Cortegiano» inclou entre els permesos aquell que Paolo havia fet «tutto tremante...». Plató intervé; i entre els llavis de l'amic i els de l'amiga sap filtrar encara la puresa i la serenitat.

La imatge de Plató presideix en veritat aquesta pàgina delicada. Però en Castiglione hi ha, a més, un element, no existent en Plató i en les seves indagacions amatòries: vull dir «La cavallerositat, l'honor...» -En aquest sentit el mestre de la cortesia renacentista «és un cristià». Son cristianisme essencial costa un poc de veure'l a la primeria. No costa tant, si l'anàlisi comença donant la volta, través d'uns altres cristians voluptuosos,

¹²⁵. Cfr. E. Jardí, *Eugeni d'Ors...*, cit., pp. 198-199.

¹²⁶. Cfr. E. d'Ors, *La Vall de Josafat*, cit. Occorre avvertire che essa non compare nella prima edizione curata da Ors e pubblicata in castigliano nel 1921 (Madrid, Atenea), testo che non ho potuto consultare ma di cui ha tenuto conto il curatore della moderna edizione critica catalana.

¹²⁷. Cfr. «Terramar», II, n. 9-18 (novembre 1919-marzo 1920), pp. 2-3. Il testo (a p. 3) è firmato Eugeni d'Ors. L'ultima glossa della serie *La Vall de Josafat* era stata pubblicata il 6-II-1919.

il·lustres en la història de la literatura, - través dels trovadors de Provença.

Se ho colto bene l'intenzione del testo, Ors vuole suggerire che, accanto alla vistosa continuità tra mondo classico e pagano e civiltà rinascimentale, qui testimoniata dal platonismo della concezione amorosa, esiste anche un legame latente con la tradizione cristiana garantito dalla continuità di determinati valori della poesia provenzale. A differenza della lettera a Vives, in cui si mettevano a fuoco soprattutto gli elementi pagani che connotavano il Rinascimento, qui Ors, fermo restante la sua visione estetizzante del periodo, intende mettere in evidenza la presenza di un nesso tra classicismo, cristianesimo e tradizione occitana. In tal senso, questo discorso si collega con forza al clima culturale e ideologico del gruppo di «Terramar» su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo. Pur non avendo nessuna prova al riguardo, ritengo che non sia da scartare che il testo di Ors, proprio per la scelta dei motivi trattati, possa essere stato scritto o almeno rielaborato su misura per la rivista a cui fu destinato.

2.6. Rinascimento e politica della traduzione.

L'exkursus retrospettivo su cui si è indugiato ha permesso di chiarire l'origine di un'idea cruciale da cui proviene l'interesse per il Rinascimento italiano e che giunge fino a Carles Riba; infatti, il nesso stabilito da Ors tra Rinascimento e società contemporanea si mantiene vivo e operante anche nel tardo *Noucentisme*. La visione di Riba, fatte salve le dovute distanze riguardo alla prospettiva estetica e morale da cui viene inquadrato il Rinascimento, non si discosta molto dalla

ormai vulgatissima idea orsiana per la quale all'origine del moderno sconcerto della cultura catalana vi era la mutilazione subita per la mancata stagione rinascimentale che non poté coronare e completare il pur incipiente Umanesimo maturato tra il XIV e il XV secolo nella Catalogna:

No en un crepuscle, sinó en una aurora s'adormí Catalunya i restà al marge de la història. Entrats, els primers de la Península, en les assolellades vies del Renaixement, els resultats ja auguraven que exercíssim en el profund i complex renovellament de l'Europa occidental, una col·laboració pròpia, digna del nostre expansiu passat.

Le «fatalitats històriques» avrebbero, invece, stroncato recisamente «aquell avenç segur». Per poter porre rimedio alle conseguenze negative generate da questa tradizione lacunosa, è necessario continuare, con gli opportuni aggiornamenti, quell'esperienza drammaticamente interrotta. È in questa prospettiva di raccordo col passato e di recupero dello spirito umanistico in vista della costruzione di una salda tradizione moderna che, a detta di Riba, vanno inquadrati gli sforzi letterari e artistici attuali:

Molta cosa hi ha, sens dubte, en el deixondiment actual de les energies catalanes, que fa pensar que sigui el nostre segle una continuació, si no en la direcció, certament en la qualitat i en la vigoria, de la joia d'aquells segles en què l'home es sentí com a renascut.¹²⁸

¹²⁸. La medesima convinzione è espressa anche da Josep Obiols, che, in una lettera dell'8-VII-1920, racconta a Foix il seguente aneddoto: «—Un dia tornant de Pisa, en el tren, a un viatjant que venia de Turin li varem fer empassar que Catalunya ja s'havia separat d'Espanya i s'havia constituït en República independent./ —La baronessa s'hi va interessar. I com que li vem dir que el nostre país era tan bonic com Itàlia, encara que amb un accent tot propi, que havia tingut també un Renaixement tan interessant com el d'Itàlia encara que estroncat per culpa dels Espanyols, que actualment el continuàvem amb un total encert, que teníem pintors, escultors, etc., molt més interessants i complets que els mateixos de París, li hem fet venir ganes de

Queste considerazioni sono usate da Riba per legittimare la scelta di tradurre il manuale di storia del Rinascimento di Edith Sichel, cioè uno strumento di divulgazione ritenuto necessario per poter agevolmente conoscere aspetti e figure dell'epoca considerata capitale nella formazione dello spirito moderno, e sono esposte in un avvertimento del traduttore in fondo al volume allo scopo di difendere la bontà dell'iniziativa e di esaltarne l'utilità.¹²⁹ In realtà, Riba si era visto costretto a fare queste precisazioni perché, nella funzione di strumento pedagogico, il libro gli appariva da un lato un «model en aquest gènere difícil d'iniciació, en què cal entrellaçar la notícia exacta i sòlida amb l'anècdota suggerent»,¹³⁰ mentre dall'altro presentava alcuni problemi di natura ideologica che non potevano essere taciuti e nei confronti dei quali bisognava informare il lettore. Il nodo della questione non risiedeva tanto nella preminenza riservata a Shakespeare e alla letteratura inglese come momento culminante del movimento rinascimentale o nella pressoché totale esclusione della cultura ispanica, rivelatori se non altro di una prospettiva storiografica nazionalistica, quanto nel primato conferito senza riserve al moto riformistico, come fase culminante della rinascita spirituale e morale dell'umanità. Il senso dell'avvertimento al lettore si concentra, perciò, in questa decisa relativizzazione del movimento protestante e in questo fermo richiamo ai valori cattolici con cui si conclude il discorso di Riba:

venir a Catalunya [...]» (*Correspondència Foix-Obiols*, cit., pp. 66-67). Vent'anni dopo gli auspici orsiani la prospettiva era cambiata e ciò che era stato lanciato come un programma era assunto ormai come un fatto compiuto, o almeno in pieno processo di realizzazione.

¹²⁹. *Advertiment epilògic del traductor*, in E. Sichel, *El Renaixement*, cit., pp. 151-152, da cui provengono le citazioni.

¹³⁰. *Ibidem*, p. 152.

Escrit per a un públic anglès, era natural que l'autora fes convergir les línies del moviment que historiava, cap al resultat que aquell tingué en el seu país: el drama i la lírica, amb Shakespeare al bell cim. Hàbil com és, i dalerosa d'imparcialitat, l'autora en alguns punts, per apassionament anglicà, s'ha de confessar però que ha estat injusta. Injusta no tant per l'atac, com pel silenci. Per exemple, en la preterició d'Espanya, que restava al marge del seu pla. I en la manera unilateral com ha vist els homes de la reforma anglesa, acusables, sens dubte, de desviaments morals força més greus que aquells als quals ella ha al·ludit en tractar dels homes de Roma. Desviaments que sòrdidament col·laboraren amb l'afany nacionalista anglès, fins a arribar al cisma, com pretext, per emancipar-se de l'autoritat espiritual romana. Contrastant amb el papa, que ni en els casos de més gran esgarriament individual, no faltà mai a les finalitats essencials de la seva institució.¹³¹

Occorre aggiungere che il testo, scelto sicuramente su proposta dello stesso Riba all'editore, aveva causato un certo imbarazzo presso il direttore letterario, Josep Carner, il quale ne aveva permesso la pubblicazione previo un adeguato intervento correttorio. La lettera di Carner, senza data, è indirizzata al direttore editoriale dell'Editorial Catalana, Josep Pugès:

Amic Pugès: el llibre del Renaixement és publicable mitjançant certes suavitzacions.

Hem convingut amb el P. M[iquel] de E[splugues] que en Riba hi passi tot seguit, avisant-li per telèfon.¹³²

È da presumere che le «suavitzacions» si riferiscano alle implicazioni religiose del testo, ma ignoro, essendomi stato irreperibile l'originale, se alla fine esso fosse stato ritoccato

¹³¹. Ibidem.

¹³². *Epistolari entre Josep Carner, Carles Riba i Clementina Arderiu*, a cura di Carles-Jordi Guardiola e Jaume Medina, in *Epistolari de Josep Carner*, cit., I, 277.

o se ci si limitasse ad aggiungere l'avvertimento finale. Fatto sta che se Riba aveva preso l'iniziativa di tradurre proprio questo manuale, pur con tutti i non modesti inconvenienti che esso comportava, era perché giudicava prioritario fornire ai lettori più sprovveduti una chiave d'accesso alla cultura rinascimentale in obbedienza a quel principio umanistico predicato dalle file del *Noucentisme*, come chiarisce nell'avvertimento:

Esdevenia urgent de posseir en català una perspectiva detallada, i clara al cop d'ull, d'aquella època gloriosa que coincidí amb el nostre adormiment nacional.¹³³

A questo nesso programmatico tra Rinascimento e contemporaneità, eredità orsiana come abbiamo visto, va ricondotta anche l'attività di Riba come traduttore. È ovvio che non può sfuggire a un giudizio complessivo il fatto che tanto la traduzione di Cellini quanto quella di questo manualetto inglese sono operazioni perfettamente integrate in un preciso progetto politico-culturale che, come segnala acutamente Josep Murgades, si avvaleva della traduzione quale veicolo privilegiato per dare sbocco a rivendicazioni di tipo linguistico, storico-culturale e ideologico.¹³⁴ Riguardo al problema della lingua, si è già detto quanto sia importante nell'autobiografia celliniana lo scrupolo filologico che Riba s'impone e la robusta ricerca stilistica che presiede il lavoro traduttorio, la quale aveva motivato non poco la decisione di tradurre Cellini. È probabilmente superfluo insistere sulle ragioni storico-culturali che avevano determinato le due iniziative in questione, ma si

¹³³. E. Sichel, *El Renaixement*, cit., p. 151.

¹³⁴. Cfr. J. Murgades, *Apunt sobre noucentisme i traducció*, «Els Marges», n. 50 (giugno 1994), pp. 92-96.

potrebbe forse ricordare un altro appello di Riba a favore di traduzioni di classici italiani risalente agli stessi anni: «Una nova versió de Goethe —és un nou aliat (com ho serien, què diré, les del Dant o d'Homer o de l'Ariost)», suggeriva in un articolo del 1918.¹³⁵ Infine, riguardo alla componente ideologica, sono particolarmente significative le affermazioni che Riba faceva, ancora nel 1918, intorno alla dimensione imperialista catalana entro cui andava inquadrata l'attività traduttoria:

Per les traduccions s'està formant avui com un patrimoni de tradició infal·lible; els tresors de les races i de les èpoques es renovellen en català, i en ells trobem els catalans una plenitud d'història de l'esperit que, ultra compensar-nos dels segles de silenci, pot fer-nos obirar un nostre futur imperi de cultura. Perquè, quan la traducció és creació, no és crida d'ajut, sinó conquesta per a la col·laboració que significa l'imperi. Cal notar, efectivament, que aquesta obra de traduccions, en tant com és empresa extensa, sostinguda, unànime dels nostres poetes, s'inicia i va desenrotllant-se en inefable, però no misteriosa, coincidència amb l'ideal imperialista català. El qual és per a nosaltres, més que fer una pàtria per a diverses gents, fórmula jurídica, fer una pàtria de diverses gents, fórmula d'incorporació cultural, és a dir, de traducció.¹³⁶

¹³⁵. Jordi March, «Herman i Dorotea» traduït per Josep Lleonart, «La Veu de Catalunya», 28-X-1918, ora in C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 91-94 (cit. p. 92).

¹³⁶. Jordi March, *Elogi del poeta traductor*, «La Veu de Catalunya», 31-VIII-1918, ora in C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 85-87 (cit. p. 86). Il passo è già stato messo in evidenza da J. Murgades, *Apunt sobre...*, cit., pp. 95-96. Giova precisare che l'uso dell'idea di imperialismo culturale da parte di Riba, lungi dai torvi connotati stratificatisi successivamente, risponde a una volontà di espansione e vitalità culturale in opposizione alla lunga condizione di arretratezza e di affannosa rincorsa che aveva caratterizzato la cultura catalana più recente, come si può dedurre dalla prima parte della citazione. A conferma di questo significato di rinascita e di sviluppo collegato al termine, si legga in che modo Riba definisce, in un articolo di una settimana anteriore, il processo di codificazione ortograficolinguistica promosso da Pompeu Fabra: «Acció imperialista del dialecte de la capitalitat cultural. Denominació nova d'una doctrina antiga» (*Obres Completes/ 2*, cit., p. 84), dottrina difesa, oltretutto, attraverso l'autorità di Machiavelli, di cui viene citato il paragone che questi fa nel

È in questa consapevole prospettiva di dirigismo culturale, delineata con estrema chiarezza da Riba, che trovano la loro funzione traduzioni come quelle di Cellini o del manualetto della Sichel (e di qui la cautela relativa a quest'ultimo).

Carles Riba, che, è bene non dimenticarlo, rappresenta, in coppia con Carner, un vero e proprio pilastro della pratica traduttoria portata avanti dalla piattaforma noucentistica, dall'italiano tradusse appena appena un'opera, per giunta parziale, cioè l'antologia della Vita di Cellini, cui semmai si può aggiungere, in un'ottica però meno programmatica, qualche sparuta traduzione poetica, esercizio privato, però, se si eccettua il componimento di D'Annunzio. Inoltre, anche l'interesse critico per il Rinascimento italiano, stimolato dal fervente italianismo di Aragay e manifestatosi con tanta incisione in quest'arco di tre o quattro anni, non ebbe alcun seguito nei posteriori studi ribiani. Pur tuttavia, questa breve, ma non per questo meno profonda, frequentazione del tema gli valse subito l'etichetta di «crític del Renaixement» che, in uno scritto del 1920, sul quale ci si soffermerà in seguito, gli affibiò Joan Estelrich. Segno, se non altro, che l'intervento di Riba nel discorso intorno al Rinascimento, sebbene di breve durata, era destinato comunque, per la sua autorità intellettuale, ad avere non poca risonanza nel clima culturale dell'epoca. Il frutto più importante del suo insegnamento e del suo approfondimento nell'ambito della cultura italiana lo avrebbe raccolto, come si vedrà più avanti, il giovane poeta e critico militante Tomàs Garcés.

Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua tra la composizione degli esercizi romani e quella dell'italiano letterario.

3. La lettura in chiave nazionalistica del Rinascimento fiorentino e la polemica antiavanguardista

3.1. La conferenza *El Nacionalisme de l'Art* di Josep Aragay

«José Aragay, uno de los más certeros jóvenes del arte catalán, va a dar una conferencia en el Ateneo, en la noche del cercano sábado. Será una conferencia de calidad polémica, titulada: *El Nacionalisme de l'Art*. Sus palabras suscitarán una controversia, por la audacia teórica que las impele...».¹ Così profetizzava Josep Maria Junoy dalle pagine de «La Publicidad», annunciando la conferenza che Aragay avrebbe tenuto presso l'Ateneo di Barcellona il 15 maggio 1920. Effettivamente, il discorso di Aragay fece scalpore ottenendo, per certi versi, un grande consenso, ma provocando, per alcune importanti implicazioni, un non meno significativo risentimento e attacco. La conferenza, inoltre, fu data alle stampe e riscosse un sorprendente successo di vendite, diventando uno degli scritti teorici più importanti di quegli anni.²

¹. *Notas Breves. Conferencia de combate*, «La Publicidad», 13-V-1920. La sezione, di norma priva di firma, era curata da Josep Maria Junoy. L'etichetta "conferencia de combate" è d'altronde la stessa che Junoy avrebbe applicato alle proprie conferenze pubblicate pochi anni dopo, nel 1923.

². Cfr. J. Aragay, *El nacionalisme de l'art*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1920. Riguardo al successo editoriale, Aragay scrive in una lettera a Obiols, allora in Italia: «Me demaneu noves del efecte de la meva conferencia. Us diré francament sense vanagloria que va ser un exit. L'edició es agotada la comissió de cultura del municipi [es va] quedar uns 250 exemplars, el restant fins a 500 s'ha agotat en dos mesos» (lettera del 7 luglio 1920, Museu Aragay). Alcune testimonianze epistolari confermano la popolarità che ebbe il libro negli ambienti artistici e letterari. Per esempio, Josep Obiols ne reclamava un esemplare dall'Italia all'amico Foix,

La questione principale da cui essa prendeva le mosse era il rapporto tra arte e spirito nazionale. Il principio che sottende tutto il ragionamento è che l'arte e la cultura non sono forme vuote o svincolate dai valori collettivi di un popolo, ma, al contrario, ne sono l'espressione compiuta e articolata in quanto in esse si proietta l'essenza spirituale di una nazione. Di conseguenza, diventa urgente e indispensabile che l'arte catalana, affinché abbia nella sostanza un significato nazionale, sia non più una pedissequa imitazione di poetiche e correnti straniere ma il prodotto di una condizione di assoluta indipendenza spirituale, capace cioè di generare forme e contenuti originali intimamente collegati alla propria essenza nazionale. Se l'evento più memorabile della storia catalana recente è stato il recupero di una «personalitat pròpia i col·lectiva» attraverso una nuova consapevolezza linguistica, «és necessari que aquesta consciència nacional que ens ha vingut pel camí de la paraula, ens arribi també pel camí de les obres i dels fets»,³ che non si limiti, cioè, all'ambito della lingua ma che investa in modo globale tutti i prodotti culturali e artistici. A tale scopo bisogna raggiungere un reale e completo affrancamento morale prima che politico dai paesi dietro cui si va a rimorchio:

il quale gli rispondeva in una lettera del 7 giugno: «La conferència de l'Aragay jo fa dies que vaig insistint perquè te la trametin ja que d'ençà que ha sortit que s'arrossega amb segells i tot pel taulell dels Salvats [della libreria delle Galeries Laietanes] —que no es cuiden de res» (*Correspondència Foix-Obiols*, cit., p. 38). Così pure vi si mostra interessato Salvat-Papasseit, che è costretto a rinunciarvi, però, per motivi economici, come spiega in una lettera a López-Picó: «Ben consultat, contat, i remirat, no ens podem quedar sinó les *Poesies d'En Joaquim Folguera*. El llibre Aragay ens el quedaríem si no fossin masses exemplars. De tots els altres, per la quantitat que deuríem distreure de moment, no hi ha manera» (*Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, a cura di A.-J. Soberanas i Lleó, Barcelona, Ed. 62, 1984, pp. 62-63).

³. J. Aragay, *El nacionalisme...*, cit., p. 10.

La nostra consciència nacional, sense la nostra independència d'esperit, és realment un do enganyador, perquè arribem per coses externes a la consciència d'una cosa que no existeix en allò que és més íntim i essencial, i per això he dit que allò que havem obtingut en recobrar la paraula nostra és solament un aspecte de la Nació. Necessitem la independència de l'esperit nacional, perquè ell és la base de la nostra personalitat col·lectiva mentre esperem que es rebel·li (*sic*) pel camí dels fets.⁴

Pur senza troppa abilità retorica e con dei periodi sintatticamente ingarbugliati, il discorso di Aragay comunica con enfasi e vigore questa idea fondamentale, basata su un'interpretazione essenzialista della nazione e dell'arte, un'idea che viene ripresa e ribadita con più precisione in chiusura:

Necessitem que allà on la fisonomia natural del nostre paisatge deliciós desaparegui [...], no perdi per això l'expressió ni la bellesa de Catalunya. Necessitem que allò que no arrela en la terra nostra arrela en el nostre esperit, i d'ell en prengui la seva fisonomia.⁵

A rafforzare la necessità di preservare tale individualità spirituale è chiamata in causa anche l'idiosincrasia catalana sul piano storico-culturale, che rende la situazione della Catalogna del tutto incompatibile con certe tendenze dominanti in Francia o in Italia:

No som un poble decadent, cansat de llargues experiències, no som un poble al qual ja solament emocionen les coses d'extrema sensibilitat, com França i Itàlia són ara. Nosaltres som un poble jove que comença i que necessita les virtuts en gran. Només la vera Grandesa, la

⁴. Ibidem, p. 11.

⁵. Ibidem, p. 48.

vera Gràcia i la vera Harmonia entre elles, d'acord i plegades, ens poden complaure. [...] Som un poble que acaba tot just de recobrar la seva consciència nacional i la seva personalitat amb una fisonomia rural cantelluda i sense fisonomia ciutadana.

Desventurats de nosaltres si amb aquest aspecte caiem en la decadència de les solucions d'extrema sensibilitat, perquè de res no han de servir-nos ni els perfums, ni els colorets, ni les pomades d'una *toilette* exquisida que repugnen a la gent que ha descuidat les coses essencials.⁶

La difesa di un'arte nazionale implica qui un forte richiamo ai valori morali della propria tradizione, essendo sorretta da convinzioni etiche e cattoliche cui ripugnavano determinati atteggiamenti dissacranti e provocatori dei gruppi avanguardisti nonché certe tendenze di gusto permeate di sensualità decadente. Ma la diversità storico-culturale è solo una motivazione circostanziale; il problema di fondo resta ancorato alla definizione in termini di essenza della tradizione e quindi all'impossibilità di attingere da tradizioni contemporanee nazionalmente differenti dalla propria, perché «la distanza en el temps no comporta sinó una modificació externa de la seva apariència, mentre la distància de lloc, que és com dir de raça, presenta una infinitat de problemes sense solució».⁷

Sulla base di questi principi, il discorso svolto da Aragay intende, da una parte, individuare le cause che hanno impedito fino a quel momento alle arti plastiche di fiorire in modo originale e autonomo e, dall'altra, suggerire il percorso da seguire per orientare gli sforzi comuni verso il conseguimento degli obiettivi prefissati. Se la letteratura e la musica sono riuscite a ricomporsi nel solco della tradizione autoctona grazie alla funzione di raccordo svolta dalla lingua o grazie alla

⁶. Ibidem, p. 50-51.

⁷. Ibidem, p. 15.

capacità di collegarsi con la cultura popolare, le arti plastiche invece di cercare «el seu nou alè en la profunditat d'una tradició gloriosa, però llunyana»,⁸ hanno voluto «nacionalitzar la moda», preferendo «l'exemplaritat moderna a l'exemplaritat antiga, encara que aquella fos estrangera»⁹ e cadendo irrimediabilmente nella trappola del provincialismo. In particolare, le critiche più spietate infieriscono sulla tendenza generalizzata di importare ogni tipo di corrente o di moda formatasi a Parigi, laddove le ultime scuole estetiche sorte in Francia, e soprattutto l'impressionismo, sono squalificate da Aragay senza alcun'attenuante per la loro incapacità di offrire una soluzione globale al rinnovamento artistico, avendo dato dei risultati, parziali e passeggeri, solo in ambito pittorico. Sul fronte delle avanguardie, il giudizio non si mostra certo più indulgente: cubismo e futurismo rivelano un divario enorme tra programmi teorici, ambiziosi e rivoluzionari, e pratica artistica, inconsistente e vana. L'esperienza di una serata futurista vissuta alla Pergola di Firenze è rievocata a conferma di questa decisa svalutazione dei movimenti avanguardisti. Il tono di insolenza e di provocazione degli attori e l'inaudita follia dello spettacolo nascondevano, secondo Aragay, «una desesperada convulsió, com una íntima tragèdia d'alliberament. Era la Florència nova gemegant sota del pes de la Florència antiga».¹⁰ E in quest'atteggiamento combattivo per il riscatto del presente dalle ombre schiaccianti del passato viene riconosciuto l'unico elemento positivo e degno di rispetto, elemento che forse accomuna altre avanguardie: «Potser el cubisme representa un altre acte de la mateixa tragèdia, i potser ell

⁸. Ibidem.

⁹. Ibidem, p. 16.

¹⁰. Ibidem, p. 22.

mateix no té de bo sinó aquest afany de deslliurament i d'independència que caracteritza les seves idees». ¹¹ Queste nobili ambizioni si dissolvono, però, in una predicazione vuota e futile, priva di risultati concreti:

Però la Itàlia nova, l'art nou de la Itàlia nova, la mostra de la Itàlia de l'esdevenidor, la que havia de suplir l'antiga, la que es presentava a la Pèrgola, allò era una Itàlia que feia riure, allò era una vergonya. ¹²

In realt , l'orizzonte piccolo borghese di Josep Aragay, proveniente da una modesta famiglia di artigiani, e le sue salde credenze religiose e morali lo mantenevano diffidente verso un'arte che gli appariva una manifestazione di snobismo troppo irriverente verso quei valori a cui, invece, a suo modo di vedere, era doveroso collegare e ancorare ogni creazione artistica. Privi di ogni ragionevole proposta costruttiva e alieni a ogni volont  comunicativa, cubismo e futurismo si risolvono, perci , in «temptatives desafortades de modernitat o desgavells de vera o fingida follia», ¹³ il cui unico scopo   quello «d'espantar els burgesos, tot i alliberant-se de tota possibilitat de crítica». ¹⁴

Scartato ogni possibile ricorso alle moderne concezioni estetiche francesi e italiane, Aragay si rivolge a un modello che gli si presenta esemplare nella concezione e nella realizzazione: quello della Firenze rinascimentale. Come si   gi  sottolineato in precedenza, Firenze si rivela ad Aragay come modello ideale

¹¹. Ibidem, p. 23.

¹². Ibidem.

¹³. Ibidem, p. 24.

¹⁴. Ibidem, p. 25.

di città nella misura in cui offre un esempio completo e riuscito di integrazione delle diverse componenti artistiche in un'unica opera armonica, un esempio di arte totale superiore a qualsiasi soluzione frammentaria e parziale, e risultato di un progetto che trae origine da tale visione globale:

Els artistes han d'ésser els constructors ideals de la ciutat, i han de sentir en el fons de llur ànima aquest deure amb entusiasme. [...] La ciutat és la primera obra plàstica on col·laboren totes les arts, des de l'arquitectura fins al darrer ofici, per a fer-ne el monument de la raça. [...] Florència va realitzar per darrera vegada el retorn al veritable concepte general de la concepció plàstica.¹⁵

Naturalmente non si tratta di un semplice problema di forma e di stile, ma di una questione sostanziale, di un legame più intimo e profondo, capace di articolare e saldare fortemente le svariate realizzazioni artistiche e culturali:

Allà no hi ha resultat bellament un problema de color i d'estil ni de modelat, sinó tot un vast problema d'humanitat, un problema de bellesa que agafa de cap a cap tota la ciutat.¹⁶

Condizione necessaria per la sua attuazione è che il progetto originario risponda a un preciso sentimento nazionale tale da vertebrare e individualizzare l'opera, informarne ogni parte e incarnarsi in essa. Ne deriva che, proprio per il fatto che tale sentimento è espressione di un popolo e affonda le sue radici in un determinato territorio, l'arte cui esso dà vita si integra senza dissonanze nell'ambiente naturale che l'accoglie:

¹⁵. Ibidem, p. 31.

¹⁶. Ibidem, p. 33.

Allà [a Firenze], la consciència nacional, esdevinguda plàstica, s'aixeca davant dels ulls tan ella mateixa i tan ben encarnada en les obres, com ho va ésser en la paraula. Si a Itàlia les muntanyes són belles, plenes de xiprers per voluntat de Déu, les ciutats són belles per obra dels homes, i la fisonomia nacional és la mateixa, viva en la natura o viva en l'art.¹⁷

Il cerchio dunque si chiude intorno a questo nesso di continuità che si stabilisce tra una serie di elementi: natura-territorio-tradizione-nazione-lingua-arte-natura. Pertanto, il Rinascimento fiorentino costituisce un ideale momento di convergenza e di sviluppo di tutti questi elementi, un momento culminante di espressione nazionale.¹⁸ Esso si forgia sugli esempi di estrema perfezione e purezza rintracciati nelle civiltà antiche, cioè nei precedenti di Roma e Atene, dove la forza interna della città riusciva a incorporare le influenze esterne annullandone i tratti differenziali. Allo stesso modo, Firenze

¹⁷. Ibidem. Come ha già osservato uno storico dell'arte, l'italianità di quegli anni «bàsicamente concentrada en un brunellesquianisme en l'arquitectura— era més que un estil. O encara podria dir-se millor: no era un estil sinó una manera d'entendre la vida i una manera d'entendre el país. Josep Aragay, un dels més fervents i convençuts italianitzants, s'encisava amb Florència perquè aquesta ciutat havia realitzat, per darrera vegada, aquell vell concepte de la concepció plàstica capaç de donar impuls a una ciutat. No es tractava doncs d'un problema d'estil, era un problema d'humanisme. I de nacionalisme» (F. Miralles, *Història de l'art català. VIII. L'època de les Avantguardes (1917-1970)*, Barcelona, Ed. 62, 1983, p. 57).

¹⁸. Abbiamo già visto la lettura politica che Eugeni d'Ors aveva fatto della cultura rinascimentale. Riguardo al Rinascimento come patrimonio nazionale italiano, dato appunto il nesso lingua-cultura-nazione, Xènius in una glossa del 1916, a chiosa di alcune affermazioni di Croce sulla non assimilabilità alla storia d'Italia di quella di Roma e di quella delle repubbliche del Rinascimento, sostiene che di certo «la Roma antiga fou un altre poble i no hi ha dret a carregar les glòries romanes en l'actiu de l'heroisme italià. Però el cas varia en tractar-se de les repúbliques del Renaixement. Entre aquestes i la Itàlia hodierna hi ha una continuïtat veritable. Aquesta continuïtat té en la unitat de llengua son òrgan. La Florència de Marsilio Ficino i la Itàlia del Croce han parlat la mateixa llengua: doncs, són, en la història, un poble només./ Així vista, la història d'Itàlia és modesta, sí, en capítols de dominació i de conquesta. En l'ordre d'esperit, en l'ordre de la cultura, la perla de les històries, "la més bella història del món"» (2-XI-1916, cito da E. d'Ors, *Glosari, cit.*, p. 268).

fa tesoro delle virtù antiche trasformandole e amalgamandole nella sua specifica realtà storica. Ecco perché può fungere a sua volta da modello:

Cap gran exemple no va arribar a Florència sense ésser escoltat, ni cap no va ésser escoltat sense deixar-hi el rendiment. Totes les virtuts antigues varen ésser renovades; ni una sola varen oblidar-ne els florentins per alleugerir el pes de llur gran ideal. Varen complir amb la tradició i amb el seu temps, i ara són exemplars al davant nostre amb tota llur valor i tota l'exemplaritat dels antics.

Jo us propono de retornar a aquest exemple, perquè és el més pròxim dels que resolen el nostre problema.¹⁹

Oltre alla relativa vicinanza nel tempo che rende il modello più facilmente afferrabile, Firenze offre il vantaggio di illustrare quel movimento di ritorno alla classicità come una sorta di viaggio alla rovescia alla ricerca dei propri caratteri originari, dell'humus su cui proiettare solidamente il proprio futuro, un «retorn reflexiu cap a la pròpia artèria del seu caràcter nacional».²⁰ Va anche aggiunto che allo scopo di rafforzare la validità del modello proposto, Aragay non risparmia i riferimenti ai luoghi comuni diffusi da dottrine come il latinismo e il mediterraneismo, sorte nella temperie politico-culturale del primo Novecento e riattualizzate a seguito della guerra. Aragay vi ricorre per evocare la forza e la trascendenza di determinati vincoli spirituali tra l'Italia e la Catalogna:

És, aquest poble germà nostre de l'altra banda de la nostra frontera marina que bressola al bell mig de la Illa de la Concòrdia, que és Mallorca, com un gran vaixell que se'ns enduu cap a Pisa, o d'ella ens ha de dur aquella

¹⁹. J. Aragay, *El nacionalisme...*, cit., p. 35.

²⁰. Ibidem, p. 36.

insuperable senyoria de la plaça de les quatre meravelles de marbre blanc.

És el poble germà de la frontera blava i en ell hi ha l'exemple.²¹

O ancora in questa allusione alla comunanza di tradizione:

Cada dia més enyorarem la nostra antiga i reposada tradició purament llatina, italiana i romana.²²

Tuttavia, Aragay non indugia molto su tale ambiguo percorso, forse perché lo ricondurrebbe senza via di scampo verso un'area d'influenza, quella francese, che nel suo discorso ha unicamente un ruolo di antagonista: ogni ipotesi di latinismo non aveva mai tagliato fuori la Francia, la cui latinità era assicurata dalla centralità attribuita alla Provenza sin dalla prima formulazione dell'idea latina in seno al movimento felibrista. Ancor di più quando, a partire dalla guerra, l'opposizione tra popoli latini e popoli germanici si era radicalizzata intorno agli schieramenti bellici e quando, proprio in quegli anni, la difesa della causa latinista in area catalana si agganciava esplicitamente alle predicazioni di Maurras.²³ Così, per esempio, scriveva J. V. Foix da una rivista caratterizzata da un acceso impegno ideologico e politico, qual era la rivista «Monitor» di Sitges:

L'esdevenidor d'aquesta unió llatina depèn, segons el

²¹. Ibidem, p. 33-34.

²². Ibidem, p. 46.

²³. Riguardo alla nascita e all'evoluzione del latinismo, cfr. Roger Barthe, *L'idée latine*, Toulouse, Institute d'Étude Occitans, 1962, e per gli sviluppi in area catalana, Lily Litvak, *The Birth of the Idea of Pan-Latinism in Catalonia*, «Catalan Review», II, n. 1 (1987), pp. 123-139. Sulla diffusione del mediterraneismo tra gli intellettuali noucentisti, cfr. J. Vallcorba, *Noucentisme...*, cit., sp. pp. 51-86.

mateix provençal il·lustre [Maurras], del progrés de l'ordre en cadascun dels països llatins: l'ordre és un caràcter de la pàtria comú. Els pobles llatins són aquells en els quals el Renaixement ha reeixit i on la Reforma ha fracassat. La història dels llatins és la història de l'Església de Roma. Heu's ací el tret d'unió.²⁴

In questo senso, la posizione di Aragay, risolutamente misogallica, risultava anomala e piuttosto impopolare in certi ambienti particolarmente sensibili alla questione latinista. E anche per questo suscitò reazioni in parte scettiche. In realtà, se la critica fu molto cauta nell'esprimere giudizi negativi fu soprattutto perché l'idea portante della sua conferenza difendeva con veemenza una questione inattaccabile: la cultura catalana doveva aspirare a un'arte nazionale, che non poteva prescindere dal retaggio classicistico della tradizione mediterranea. In linea di principio, quasi tutti avrebbero sottoscritto queste dichiarazioni, ma Aragay, nel concretizzare la sua proposta, si inoltrava su un territorio più discutibile: individuava nel Rinascimento italiano, e in particolare fiorentino, il modello di arte nazionale e classicistica a cui bisognava ispirarsi e, nello stesso tempo, lo consacrava come modello esclusivo e insostituibile, squalificando ogni possibile alternativa e condannando senza appello qualsiasi ricorso a correnti artistiche di fine secolo o contemporanee. Il che significava che, sul piano spaziale, la questione della rivalità tra Italia e Francia era risolta a vantaggio dell'Italia, e, parallelamente, sul piano temporale, il possibile antagonismo tra Rinascimento ed estetiche moderne era risolto con il ripudio di queste ultime.

²⁴. J. V. Foix, *Política nacional*, «Monitor de les Arts i de les Lletres», II, n. 7 (febbraio 1921), p. 1.

3.2. Le posizioni della critica

Partendo da tutte queste considerazioni, non stupisce che quotidiani e pubblicazioni periodiche prestassero molta attenzione alla conferenza di Aragay; ciò che aveva colpito favorevolmente più o meno tutti gli intellettuali catalani erano innanzitutto i suoi contenuti ideologici, anzi essa fu sventolata come un atto di militanza nazionalistica: «Libro de ejemplar catalanidad, de puro latinismo, libro de combate, de manifiesto»,²⁵ è l'eloquente definizione che ne dà Millàs-Raurell, come pure identico significato va assegnato alla recensione pubblicata sulla rivista di Sarrià «La Cònsola», nella cui redazione le divergenze ideologiche trovavano un punto d'incontro proprio intorno alle istanze nazionalistiche.²⁶ Il trattato d'Aragay, uno dei pochi libri che conquistò l'attenzione di questo periodico, vi è presentato con un messaggio sintetico e preciso, teso a enfatizzare lo spirito patriottico dell'autore, a conferma del quale segue una parafrasi dei passi del testo più pregnanti al riguardo:

N'Aragay en aquest llibre es declara soldat de l'estol cada dia més nombrós de catalans selectes que reclamen per al renaixement artístic de Catalunya totes les sanes garanties que el seny ràdic de les gents del País ofereix en els altres diversos aspectes de la seva activitat

²⁵. Millàs-Raurell, *Un nuevo ensayo de Josep Aragay. Notas sobre su reciente conferencia "El Nacionalisme de l'Art" leída en el Ateneo Barcelonés, «La Publicidad», 28-V-1920.*

²⁶. Secondo l'interpretazione che ne fa Molas: «En conjunt, sembla que, a "La Cònsola", conviuen dos corrents d'opinió, que, de tota manera, coincideixen en la màgia d'un mot: "Pàtria". I del seu correlatiu, aquest, però, ja connotat: "nacionalisme". El primer, lligat a les doctrines religioses i tradicionals més pures. I el segon, que és el que proposa Foix i que és, al capdavant, l'hegemònic, més lligat a les doctrines noucentistes» (Pròleg a *La Cònsola*, edizione anastatica, Sabadell, AUSA, 1993, p. 8).

nacional.²⁷

Ma anche «La Revista», nel primo dei commenti dedicati al testo, firmato da Josep Lleonart,²⁸ fa altrettanto, mettendo in risalto soprattutto la carica rivendicativa di un libro che «és un himne tant com un programa». Non a caso è accoppiato nella recensione a un altro opuscolo di notevole importanza sul piano della politica culturale di quel periodo, *Per la valoració internacional de Catalunya* di Joan Estelrich. Per Lleonart, che si riallaccia a un progetto latinista di inizio secolo («la idea d'una exposició mediterrània» del suo compagno di generazione Pere Coromines), le «lugoroses anticipacions dels dos joves Aragay i Estelrich, tots dos nacionalistes fins a les sublimitats del somni clarividant» costituiscono «dues fortes projeccions clàssicament futuristes», non nel senso avanguardistico di «escarafall d'esteta estragat», ma perché la loro grande forza operativa e trainante le protende con determinatezza in avanti, essendo fondate «en coses tan vives i concretant-se en programes d'acció tan corporis, que crec que pot arribar a forçar la realitat i a fer-la madurar més depressa». Inoltre, nello stesso numero, nella sezione dedicata alle riviste, sono riportati stralci di un articolo apparso su «A Nossa Terra» (rivista gallega di netta impronta nazionalistica), in cui Aragay diventa un vero e proprio simbolo dell'indipendentismo politico, una sorta di "sinn-feinner" catalano, propugnatore di una

independència total, absoluta, que no s'acabi amb

²⁷. "El nacionalisme de l'art", «La Cònsola», II, n. 15 (29 maggio 1920), p. 80.

²⁸. «La Revista», VI, n. 116 (16 luglio 1920), p. 193. La recensione appare nella rubrica *Els llibres*, abitualmente curata da Josep Lleonart in quegli anni.

l'establiment d'un Estat sinó amb la creació d'una cultura pròpia. Així ho interpreta tothom. Així ho desitja tothom. Per això ens és tan grata l'aparició dels primers «sinn-feinners» polítics, inspirats en la digna rebel·lió irlandesa; la dels esperits inquietes, catalaníssims, constructors. Com Josep Aragay, que és un «sinn-feinners» produït per l'Art italià. Així com nosaltres esguardem Irlanda, ell esguarda l'Itàlia, també. I veu amb joia com l'Art italià és conseqüència d'una nació lliure, fruita d'un poble independent. Per a les nacions opreses, l'exemple d'Irlanda. Per a les Arts influïdes, l'exemple d'Itàlia.²⁹

Con la sua densa carica politica, la conferenza di Aragay riuscì a far notizia sulle prime pagine dei quotidiani. In particolare, il giornale «La Publicidad», che in quei mesi, sotto la direzione di Romà Jori, riservava un certo spazio, di norma solo nell'edizione ridotta della sera, a collaborazioni culturali di intellettuali catalani, stampò, all'indomani della conferenza, sulla prima pagina dell'edizione del mattino, con un titolo a due colonne e con tanto di ritratto d'Aragay, un ampio brano del suo discorso, anzi l'intero capitolo intitolato *L'exemplaritat d'Itàlia*.³⁰ Sintomo della grande aspettativa diffusasi alla vigilia della conferenza e spiegabile per il rilievo che aveva assunto la causa nazionalistica, radicalizzatasi intorno a nuovi settori dopo il fallimento con cui si era conclusa la campagna per l'autonomia nel 1918 e rivitalizzatasi dietro l'esempio irlandese.

Ma oltre al tema scottante del nazionalismo, la conferenza di Aragay aveva trovato voci concordi anche per quegli espliciti richiami alla comunanza spirituale tra i popoli latini e all'ideale di una civiltà mediterranea intrisa di gusto

²⁹. «La Revista», VI, n. 116 (16 luglio 1920), p. 200.

³⁰. Cfr. Ateneo Barcelonés. *La conferencia de Aragay "El nacionalisme de l'art"*, «La Publicidad», 16-V-1920.

classicistico. Un caso abbastanza singolare dell'efficacia di tale argomento è fornito dall'accoglienza entusiastica fattagli dalla rivista di Sitges «Terramar», singolare perché, malgrado il marcato filofrancesismo della rivista, il discorso di Aragay viene valorizzato proprio attraverso una reinterpretazione di questo sfondo classicizzante e mediterraneista. Come si è detto, Aragay era stato, per la verità, piuttosto parco su questo punto, senza andare al di là di qualche semplice quanto scontato riferimento al patrimonio che accomuna le culture mediterranee. Josep Carbonell, direttore della rivista, nella presentazione del testo estratto dalla conferenza di Aragay (quello più fortemente programmatico dell'*Exemplaritat d'Itàlia* e, al tempo stesso, quello più intriso di evocazioni marittime e classicistiche), insiste, invece, soprattutto su questo aspetto, conferendogli un protagonismo che francamente non aveva nel contesto originale:

Josep Aragay té, en aquests moments, dintre el moviment artístic de Catalunya, tota una representació i una responsabilitat. Apassionat, convençut de l'excel·lència i únic total mestratge de Florència, l'última riba on anclà la nau d'Anthinea, clama amb la veu i ensenya amb l'exemple les normes que al nostre art li cal seguir per a heure el més gran i feliç dels assoliments: per a aquella immortal floració plàstica que com un do es passaren de mà en mà els pobles mediterranis de l'antigor s'esbadii avui —oh benifet de Pal·las— a casa nostra i assoleixi entre nosaltres les més cobejables monjoies.

No podem, com voldríem, empendre un comentari de l'altíssim propòsit de l'Aragay, que no és quimera, que no és miratge, sí que és la veu mateixa del més gran anhel que pot sentir un poble eixit a la llum. El llevat per l'obra que l'Aragay preconitza, existeix en la nostra Catalunya naixent tota terròs i salabor, llim que pastat amb les virtuts íntegrament sanes dels pobles encara adolescents, pot arribar a l'assoliment immortal de son classicisme.³¹

³¹. C[arbonell], *La conferència de Josep Aragay*, «Terramar», II, n. 21-22 (maggio 1920), p. 4.

In chiusura, si ricorda che l'ideale classico-italiano propugnato da Aragay ha già fatto proseliti e ci si auspica che ne faccia in futuro. Il riferimento, non esplicito, è all'amico Josep Obiols, da poco partito per l'Italia. In realtà, era stato a proposito della partenza del pittore che la rivista aveva, nei numeri precedenti, introdotto il tema del Rinascimento italiano come possibile modello estetico cui ricorrere, e lo aveva fatto sempre grazie all'interesse manifestato da Carbonell. Nel numero apparso a fine marzo, immediatamente anteriore a quello dedicato a Obiols, troviamo il primo simbolico omaggio al Rinascimento con la riproduzione di un dipinto di Raffaello, il *Ritratto di Castiglione*, accanto al testo di Eugeni d'Ors dedicato appunto al Castiglione di cui si è già detto in precedenza. In successione, troviamo un articolo di Josep Carbonell, intitolato «*Arístia pictòrica*», dove sono analizzate le diverse influenze che orientano le scelte attuali della pittura catalana. Da un lato, Carbonell accetta, con beneficio d'inventario, l'asseverazione secondo cui la pittura catalana è una colonia dell'arte francese, precisando che lo è alla stessa stregua di molti altri paesi, cioè a causa dell'indiscusso primato della pittura francese nel corso dell'Ottocento. Dall'altro, segnala un'altra influenza altrettanto robusta, quella «de l'art italià del Renaixement, arreu difús, comparable en extensió i intensitat a la de l'art francès del segle XIX»,³² un'arte i cui valori sono rintracciati nei primi vagiti dei trecentisti toscani e che s'inquadra in modo funzionale nel quadro della latinità culturale e spirituale, secondo una prospettiva che aveva contribuito a diffondere qualche anno prima un tenace propugnatore del mediterraneismo come Torres-García:

³². J. Carbonell, «*Arístia pictòrica*», «*Terramar*», II, n. 9-18 (novembre 1919-marzo 1920), p. 4.

En el segle XIV i a la Toscana, uns homes senzills i crèduls, en col·loqui amb la natura, en cordial germanor amb totes les coses, donaren al món i a l'art la joia, la beatitud del seu viurer en obres que han esdevingut immortals. ¿Què els movia, què els guiava? Ah! era senzillament la naixensa, la primera clarícia d'aquell sol que després brillà a Roma, a Venècia, a Florència, a Milà. A la vella llatinitat, al tronc de que us parlava l'hi pujava novament la saba i reverdia, reverdia en els paradissos toscans. S'iniciava el renaixement d'Itàlia tan complet i meravellosament coronat. D'ell us en voldria parlar, perquè és un tema que sempre em tenta i ens podria i ens deu servir de guia. Però ja és massa llarg aquest treball i fugiria de l'únic alcanç que he volgut donar-li.³³

La virtù e la forza paradigmatica dell'arte rinascimentale italiana, riassorbite in un superiore e più generale ideale classicistico, trovano anche in Carbonell un convinto difensore, senza che ciò incrinì minimamente la sua più ampia disponibilità verso le più selette correnti estetiche maturate in tempi recenti in Francia, definite appunto «arístia» francese ottocentesca. Vale a dire che, divergendo in modo sostanziale dalla prospettiva di Aragay, configura due linee di influenza, complementari e non concorrenti: l'una indietreggia fino all'Italia del Cinquecento, l'altra fino alla Francia dell'Ottocento. Ambedue dovrebbero agire in funzione di un unico obiettivo: la ripresa dei valori eterni del classicismo. Tale è l'auspicio su cui si concludono le riflessioni di Carbonell:

Cal, doncs, reprendre la bella trajectòria en que s'inicià el nostre art. Cal que els nostres artistes es decideixin per una ascensió conscient de l'art nostre vers els més cobejables destins. Cal que deixem a una banda tota la faramalla i que ens cuidem només de lo que té valor d'eternitat.

Als artistes, als pintors joves que frisen per un

³³. Ibidem, p. 8.

ideal, jo els hi brindo el doble mestratge de tot el Renaixement italià i dels mestres de l'aristia francesa del segle XIX.³⁴

Nel numero seguente, Carbonell ritorna sulla questione nel quadro dell'omaggio di commiato della rivista a Obiols. E lo fa prima sottolineando nuovamente la presenza di queste due parallele aree di influenza, il cui denominatore comune è dato dalla latinità e dalla classicità, e poi precisando gli esponenti più significativi delle due concrete tendenze dell'arte attuale:

La pintura catalana, en elaboració de son classicisme, aspira a relligar el present amb la tradició per dues vies diferents. Per l'una, través d'En Sunyer, vol continuar-se entre nosaltres d'una manera viva, aquella bona i llegítima tradició francesa d'Ingres i de Poussin, través dels quals, també, arribava a França i s'hi nacionalitzava l'espirit de romana renaixença del Rafael.

L'altra via mena directament a Itàlia, esguardada, és cert, d'una manera ben especial pel nostre Aragay. Especial, diem, volen així significar una mena de lluc germànic, de català germanisme, que de la Itàlia sembla tenir-ne aquest pintor i que el condueix més vers una lírica manera d'interpretar l'accessori que a la nua, divina essència de la pintura dels italians. Lluc del qual l'Aragay n'ha fet (en pintura perquè en l'Aragay hi concorren altres activitats), com En Galí, una seva manera que rau en l'un en l'aparat, i en l'altre en la robustesa de ses figures i el clar-obscur d'on les fa emergir.³⁵

È evidente che da questa posizione critica la tesi di Aragay, monocorde sul tasto italiano e ostile a ogni sorta di influenza francese, non poteva essere accolta in tutte le sue

³⁴. Ibidem.

³⁵. J. Carbonell, *Josep Obiols*, «Terramar», II, n. 19-20 (aprile 1920), pp. 4-5. Quanto a Josep Obiols, partecipe finora di entrambe le tendenze, secondo Carbonell egli sarebbe sul punto di compiere una svolta, propiziata dalle circostanze, che potrebbe orientare vigorosamente la sua pittura verso il classicismo rinascimentale italiano.

implicazioni. Si pensi, tra l'altro, che il gruppo di «Terramar», pur essendo agglutinato intorno a un classicismo e a un latinismo di matrice maurrassiana, ospitò anche qualche contributo d'impronta avanguardistica, come ad esempio un calligramma di J. V. Foix o delle riproduzioni di testi di Pierre Reverdy e Tristan Tzara. Pur tuttavia, la rivista, attraverso la mediazione di Carbonell, evitò ogni scontro polemico nei riguardi di Aragay e, prescindendo dagli acidi corrosivi antifrancesi e antiavanguardisti della conferenza, si limitò a recuperare quegli aspetti teorici che potevano essere convalidati pienamente dal proprio contesto ideologico ed estetico.

Ma non tutte le critiche furono così benevole. L'attacco frontale di Aragay contro l'impressionismo, il simbolismo e le avanguardie era destinato a diventare il più importante motivo di controversia in un ambiente già da tempo alimentato da tali influenze e per niente disposto a sbarazzarsene in nome di un primato artistico rinascimentale proposto come soluzione esclusiva all'attuale rinnovamento artistico. Già alla vigilia della conferenza, Junoy aveva messo in guardia il pubblico sulla conflittualità di questo punto con una presentazione che lasciava intendere con chiarezza la sua presa di posizione:

La tesis de José Aragay estará henchida de una noble virulencia por Italia. En ella se afirmará la supremacía del arte del Renacimiento italiano... Será una tesis inflamada de hostilidad por las bellas de Francia. Clavará sus dialécticas más pungentes en los cuadros de la estética del impresionismo en aquellas telas sazonadas que recogieron la claridad de los pinceles de Monet, de Sisley, de Pissarro, de Manet, de Degas, de Renoir...³⁶

Reduce dalla sua stagione cubista e avvicinatosi ormai, dopo

³⁶. *Notas Breves. Conferencia de combate*, «La Publicidad», 13-V-1920.

un periodo di crisi avanguardista, alla dottrina classicizzante postulata da Maurras, Junoy si affretta in queste parole a difendere i bersagli di Aragay mentre prevede una biforcazione di «opiniones por la dulzura de Italia y por la dulzura de Francia— dos rutas de delicia clásica»,³⁷ tra le quali lui aveva già fatto la sua scelta. Di fronte al classicismo italianizzante di Aragay, il classicismo propugnato da Junoy, ma condiviso anche da molti altri che come lui collaboravano a «Terramar», è contrassegnato da un costante riferimento alla cultura francese, il che gli assicurava oltretutto una risoluzione meno traumatica e più graduale alla crisi avanguardista. Non stupisce, d'altronde, come afferma Vallcorba a proposito di questa evoluzione del pensiero di Junoy, «que es vegi l'esperit francès a la base de tot classicisme. Ni és una novetat ni tampoc un fugir d'estudi. Una part de França havia estat i encara era la testa pensant d'aquell renaixement llatí que s'havia pretès, i és en aquest sentit que tot català s'havia de sentir d'acord amb Maurras».³⁸

Anche un intellettuale filofrancese come Millàs-Raurell manifestò un certo scetticismo nei confronti della scelta radicale di Aragay. In primo luogo, considerando sproporzionate e ingiustificate le sue critiche alla curiosità per l'arte d'avanguardia che si era diffusa in certi ambienti catalani, molto meno pericolosa di quanto paventato nella conferenza. Anzi, sentendosi alluso in prima persona, allega in sua difesa le seguenti dichiarazioni:

Nosotros hemos divagado abundantemente por los laberintos de l'avantgarde. Pero nos hemos alejado de ellos

³⁷. Ibidem.

³⁸. J. Vallcorba Plana, *Introducció a J. M. Junoy, Obra poètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, p. lxxxiv.

en cuanto hemos encontrado la salida. Y como nosotros, han reaccionado hasta aquellos espíritus que más entregados estaban a esas vibraciones plásticas y literarias.³⁹

E, in secondo luogo, relativizzando la validità delle scelte teoriche di Aragay, le quali non sono a suo avviso ancora sufficientemente suffragate dalla sua pratica pittorica, coerente con i suoi principi ma ancora immatura tecnicamente. Sicché Aragay, ancora abbagliato dal suo viaggio in Italia, «no ha visto satisfecha todavía su sed de perfección», e pur tuttavia promuove la propria opera alla funzione di guida, giacché «después de haberle cegado los rayos de la pureza clásica, no dice ya: "Vamos allá", sino que, sin prejuizar su obra pictórica, clama: "Venid conmigo que conozco el camino"». ⁴⁰

Perfino Carles Riba, che pure si sentiva solidale nell'atteggiamento di ripudio dell'avanguardia e nella sostanziale difesa dell'ideale classicistico che rivalutava il modello rinascimentale italiano, ravvisa dei limiti importanti nella tesi di Aragay, di natura espositiva e non dottrinale, però, dato che ne accettava, in linea di principio, gran parte dei postulati. Anzi, in una lettera a López-Picó, prendendo spunto da alcune affermazioni contenute nella conferenza, trasforma scherzosamente Aragay nell'emblema di una sana e tenace immunità all'avanguardismo, da cui anche lui intende prendere le distanze:

L'estil va molt barat: un capbussó en qualsevol avantguardista de París o del Pombo i hom se n'unta. Hem de fer-nos feréstecs, sortits del bosc, cantelluts, forçuts i

³⁹. Millàs-Raurell, *Un nuevo ensayo de Josep Aragay. Notas sobre su reciente conferencia "El Nacionalisme de l'Art" leída en el Ateneo Barcelonés, «La Publicidad», 28-V-1920.*

⁴⁰. *Ibidem.*

peluts, com uns Aragay: sinó els catalans no anirem enlloc, i us certifico que l'Aragay és no solament l'home que té més raó de Catalunya, sinó dels que escriuen millor. En faré un dels meus cants del cigne.⁴¹

Quanto alle doti di scrittore di Aragay, l'affermazione non va interpretata come un elogio ma più che altro come un'amara e ironica constatazione del basso livello letterario da cui si sente circondato. Infatti, appena qualche mese dopo, in una lettera a Josep Obiols, commenterà con molta franchezza e senza equivoci, e in termini decisamente negativi, una recensione che Aragay aveva scritto al libro di poesie *El Retorn* di López-Picó: «L'Aragay ha escrit a La Publi un article sobre l'op. XII d'En L.P. tot just aparegut i dedicat a ell. Amb un gran esperit, ha resultat més embullat i malabarístic que el mateix llibre, cada vegada més dolent».⁴² Ma già nella recensione alla conferenza, inviata dall'Italia a «La Publicidad», Riba, pur senza ferire apertamente la suscettibilità dell'amico, si limita a lodare le intenzioni e a relativizzare i risultati. Riba avverte nella sua argomentazione, arroccata intorno a delle verità immediate e difficilmente discutibili ma incapace di inquadrare il problema nella sua complessità e nelle sue molteplici sfumature, una costruzione troppo semplicistica e grossolana:

El preu més alt de l'assaig de Josep Aragay és potser d'haver-se apartat de tota disquisició subtil, per no llevar gens de consistència al massís bloc de sentit comú que ha volgut i ha aconseguit aplomar.⁴³

⁴¹. *Cartes de Carles Riba...*, cit., p. 66.

⁴². *Ibidem*, p. 103.

⁴³. Jordi March, «*El Nacionalisme de l'art*», per Josep Aragay, «*La Publicidad*», 8-VII-1920, ora in C. Riba, *Obres Completes/ 2*, cit., pp. 201-204 (cit. p. 202).

In tal senso, le riserve manifestate da Riba erano dovute alle scadenti qualità letterarie e alla scarsa abilità retorica della prosa di Aragay, che arriva a produrre tutto sommato «una obra de combat», cioè non un trattato serio e rigoroso ma un pamphlet, la cui forza persuasiva è garantita dalla sua «terrible plasticitat», cioè dalla forma dura e robusta data alle immagini usate in modo da poter essere impiegate «com a rocs de la seva fona».⁴⁴ Analogamente, la ironia che pure vi scorge, a suo avviso frutto di un eccesso di convinzione piuttosto che di un esercizio intellettuale e razionale, è «destinada a acabar amb l'enemic més sumàriament, i àdhuc més econòmicament, com si dolgués per a ell una despesa de municions».⁴⁵ D'altro canto, l'indiscusso valore paradigmatico della civiltà rinascimentale, individuato nella sua forza spirituale e nel suo sentimento nazionale, è ribadito senza problemi nell'articolo di Riba, che ricorda come nella piazza di Pisa, cui aveva alluso Aragay, «el patriotisme ardent sabé incorporar, dins un estil propi i únic, els trofeus dels quatre cantons de la Mediterrània».⁴⁶ Addirittura, Riba, recuperando un'idea già svolta da lui altrove, integra l'appello di Aragay con il richiamo al passato umanistico catalano a cui il presente deve riannodarsi:

l'art històric d'Itàlia, de la seva Itàlia, és proposat no com un model a copiar, sinó com un exemple moral al qual és inajornable avui de continuar el paral·lel començat i interromput en altre temps.⁴⁷

⁴⁴. Ibidem, p. 203.

⁴⁵. Ibidem.

⁴⁶. Ibidem, p. 204.

⁴⁷. Ibidem, p. 203.

Sarà proprio la difesa del modello rinascimentale italiano, però, a scatenare la critica più dura contro la conferenza, una critica che ha proprio il tono di un'implacabile stroncatura e che dovette nuocergli non poco se si pensa che proveniva da Rafael Benet, critico d'arte di prestigio negli ambienti pittorici noucentistici e, secondo il giudizio attuale di Francesc Miralles, «un dels crítics més coherents i de major rigor en les seves anàlisis».⁴⁸ Si trattò, in realtà, di una prima voce d'allarme: pochi anni dopo, in occasione dell'esposizione di Aragay alle Galeries Laietanes nel 1924, lo stesso Benet avrebbe assestato il colpo definitivo alla sua pittura italianizzante, in seguito al quale l'artista, amareggiato, decise di ritirarsi a Breda e di dedicarsi all'attività di ceramista.⁴⁹ Se nel 1924, Rafael Benet, prescindendo dalle scelte estetiche, criticò i suoi quadri per la presenza di importanti problemi tecnici, legati quindi alla loro fattura e alla loro realizzazione, nel 1920 aveva messo in discussione, invece, i fondamenti teorici dell'estetica di Aragay. Lungi dall'essere isolato, il distanziamento di Benet dalla tesi italianizzante della conferenza rifletteva un atteggiamento più generale di determinati ambienti artistici. Stando alla testimonianza epistolare di Foix, il discorso di Aragay era stato accolto dai pittori con molte riserve; così, infatti, scrive a Josep Obiols appena quattro giorni dopo la conferenza: «La conferència de l'Aragay ha estat molt discutida. Els pintors no la hi accepten en totes les seves

⁴⁸. F. Miralles, *L'època del Noucentisme (1906-1917)*, cit., p. 182.

⁴⁹. Cfr. F. Miralles, *Història de l'art català. VIII*, cit., p. 52.

conseqüències». ⁵⁰ Ma vediamo in che termini Benet respinge le tesi di Aragay. Se riguardo alle accuse di provincialismo francese «Aragay essencialment té raó; no sabem però si en té tanta a l'orientar-nos vers la Itàlia». ⁵¹ Il rimedio gli appare completamente inadeguato perché discorda proprio sulla valutazione storica del Rinascimento italiano, definendolo come un momento di «maturitat i per tant de decadència», contrassegnato da un'espressività «més convencional que humana, car la força, la passió, s'esbravaven massa sovint en gestos declamatoris que terminaren amb la teatralitat buida d'un Bernini». ⁵² Un tramonto, dunque, non un'aurora o una Rinascita, privo di trepidazione spirituale e umana:

Per nosaltres, el Renaixement és encara una forma helenística, filla més bé de la cultura, i si es vol de la passió per la cultura, que de un fet absolutament viu; clar que foren grans homes els que guiaren la Renaixença de Itàlia, però és que el Renaixement és per nosaltres, globalment, un fet classificable en el gran cicle de la Història, en el lloc de les decadències. ⁵³

A questa fase connotata negativamente come decadente e stereotipata in forme convenzionali, Rafael Benet contrappone la

⁵⁰. *Correspondència Foix-Obiols*, cit., p. 32. Lo stesso Aragay manifestava a Obiols un certo scetticismo sulle possibilità di attuazione delle sue proposte: «He arribat al convenciment de que l'exit de la meva conferència no es degut a la seva comprensió sino a la seva novetat. Realment no es podia presentar un programa mes contrari a la realitat contemporanea. Això es l'exit de la meva conferència com en son dia fou l'exit del cubisme. [...] Aquest es el veritable exit practic de la meva conferència. En general es una derrota de l'avantguarda pro una victoria del impresionisme» (Lettera del 7 luglio 1920 [Museu Aragay]).

⁵¹. R.B., *Nacionalisme de l'art*, per Josep Aragay, «La Revista», VI, n. (1920), p.310.

⁵². Ibidem, p. 311.

⁵³. Ibidem, p. 310.

freschezza e la vitalità dei primitivi, dei preraffaelliti, portatori di una più autentica capacità inventiva:

Cimabue, el Giotto i Fra Angèlic, són per nosaltres els artistes d'aquest període que posseeixen aquest gran sentit humà d'invenció; potser siguin aquests els veritables arquetipus del Renaixement, si és que per Renaixença s'entén el retrobar el filó etern d'humanitat, més que la fórmula.⁵⁴

Per quanto questa visione sembri apparentata per certi versi alla gerarchia stilistica tipica del modernismo,⁵⁵ di fatto corrisponde a un'interpretazione storico-artistica, già diffusa in ambito noucentistico da Torres-Garcia nelle sue *Notes d'art*,⁵⁶ che rivendicava l'indiscusso primato del classicismo ellenistico, i cui ideali estetici sarebbero stati rinnovati solo dalla pittura dei primitivi italiani, mentre constatava il sostanziale allontanamento delle grandi individualità rinascimentali dal più puro ideale dell'arte antica. Ed

⁵⁴. Ibidem.

⁵⁵. Emblematica, in tal senso, l'opinione di Raimon Casellas, secondo la quale le arti plastiche avevano avuto solamente due epoche: l'antichità classica i l'arte cristiana medievale, giacché sul Rinascimento pesava la squalifica di discendenza ruskiniana, dovuta al fatto che «aquest moviment hauria implicat la imposició d'uns codis de bellesa artificiosos i externs a l'art que haurien impedit la lliure i plena expressió individual de l'artista» (J. Castellanos, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, I, p. 202).

⁵⁶. Particolarmente significativo al riguardo è questo brano tratto dagli appunti del viaggio in Italia inclusi appunto nella raccolta *Notes d'art* (1913): «Podien creure de bona fe, els iniciadors del Renaixement, que en ells tornava a revivre l'esperit antic, però a poc a poc que un miri de prop les grans decoracions de les iglésies i la petita pintura de retaule, s'adona de que a pesar de les noves formes emmanllevades a l'art clàssic, resten encara completament baix la influència cristiana de l'art gòtic. És cert que més tard Donatello i Masaccio se deslliuren d'aquesta influència, mes és per crear el naturalisme, que en concepte nostre, està encara més lluny que el mateix art gòtic del sentit ideal de l'art antic. Després amb Leonardo de Vinci, amb Rafael i Miquel-Angel, desapareix tota tradició, i, com molt bé diu en Folch i Torres, no resten més que els Homes que fan escola» (*Escrits sobre art*, cit., p. 87).

effettivamente, l'articolo di Benet si conclude proprio con un richiamo ai modelli dell'arte greca, preferibili, in quanto più puri e genuini, all'esempio fiorentino canonizzato da Aragay:

Qui sab si el nostre art li seria més saludable anar a beure en les fonts més pures de la nostra tradició, en la lliçó dels escultors de Menfis, en les escultures del temple d'Olimpia, en el ritme assenyat de l'Auriga de Delfos en l'estructuració eterna del fris de les Panatenees?⁵⁷

Infine, sulla questione dell'influenza delle correnti artistiche contemporanee Benet interviene, in contrasto con Aragay e a difesa del cézannismo, facendosi portavoce delle posizioni estetiche dominanti in quel periodo e poco disponibili ad accettare la radicale chiusura auspicata da Aragay, che oltretutto metteva in uno stesso sacco cubismo, futurismo e impressionismo, nei confronti delle tendenze stilistiche transpirenaiche:

potser el sol exemple d'Itàlia ens fos encara més perjudicial, que el sol exemple de França on darrerament el fet vivament humà de Cezanne -pot ser Cezanne sigui ja una mica italià- és una lliçó per la nostra pintura mediterrània, tan forta com la lliçó del Giotto.⁵⁸

Com'è stato osservato dalla critica, il modello di Cézanne ottemperava alle esigenze di rinnovamento e di evoluzione salvaguardando il rispetto di determinati canoni estetici di discendenza noucentistica, era insomma «suficientment clàssic i

⁵⁷. R.B., *Nacionalisme de l'art, per Josep Aragay*, «La Revista», VI, n. (1920), p. 311.

⁵⁸. *Ibidem*.

suficientment revolucionari»,⁵⁹ ed era diventato, perciò, un punto di riferimento fondamentale. È evidente che in questo clima l'accanimento di Aragay contro l'arte francese non trovò seguito, anzi attirò una certa resistenza nei suoi confronti.

3.3. Classicismo verso Avanguardia

La penetrazione in area catalana delle prime avanguardie storiche durante il periodo bellico era destinata, almeno fino alla fine degli anni Venti, a restare entro ambienti molto circoscritti e a urtare, specie in ambito letterario, contro le paure e le diffidenze di chi riteneva ingiustificato e pericoloso ogni tentativo di rottura radicale. Aragay aveva inteso liquidare la questione in modo diretto e senza alcun gesto di mediazione, con un giudizio che, si è visto, squalificava globalmente non solo le collaborazioni autoctone ma anche le avanguardie europee. Tuttavia, non tutti si schierarono in modo così radicale da una parte o dall'altra: taluni, come Junoy o Foix, cercarono la via del compromesso, sperimentando forme di convivenza e di sintesi tra rispetto della tradizione e introduzione delle nuove estetiche. Il problema di fondo con cui bisognava fare i conti era la fragile posizione storica della letteratura catalana, ancora in via di ristrutturazione interna della propria tradizione e in cerca di una stabilità e di una normalità che solo allora, dopo un intenso sforzo di sprovincializzazione linguistico-culturale e un'operosa attività letteraria in prospettiva nazionale, cominciava a diventare possibile. Tale situazione spingeva gli intellettuali a mantenere molta cautela di fronte agli scossoni provocati dai messaggi e

⁵⁹. F. Miralles, *Història de l'art català. VIII, cit.*, pp. 30-31.

dalle pratiche avanguardistiche e a mostrare diffidenza se non allarme per i pericoli che ne derivavano per il difficile equilibrio catalano.⁶⁰ Una preoccupazione che abbiamo trovato disseminata anche nel saggio di Aragay, la quale, se poteva apparire poco trascendente sulle arti plastiche assumeva un peso e una centralità enorme nel mondo della letteratura. Di lì a poco, Josep Carner, in uno scritto polemico nei confronti del *Primer manifest català futurista* di Joan Salvat-Papasseit,⁶¹ avrebbe colto il problema con estrema lucidità critica. Si tratta di un articolo, intitolato *Un paper futurista* e apparso nella pagina letteraria de «La Veu de Catalunya» l'8 agosto 1920, finora sfuggito alla critica perché pubblicato anonimo. Solo la recente edizione del carteggio inedito tra Foix e Obiols ci permette di identificarlo con certezza.⁶² La riflessione più interessante dell'intervento di Carner è quella che fornisce l'argomentazione storico-culturale su cui si fonda la sua risoluta condanna di ogni velleità avanguardistica in ambito catalano. A prescindere dalla precarietà e dalla vanità delle altisonanti ambizioni di "futurismo", le quali sarebbero esposte, di fronte all'incessante e implacabile trascorrere del tempo, a un rapido invecchiamento, la diversità di parametri culturali tra la Catalogna e Parigi rende improponibile assimilare e applicare

⁶⁰. Per un approccio critico alla questione, il rinvio è al classico studio di J. Molas, *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1983, sp. pp. 15-21.

⁶¹. Cfr. J. Salvat-Papasseit, *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*, Barcelona, Granvia 613 [Galeries Laietanes], 1920.

⁶². Così Foix informa Obiols con una breve lettera dell'11 agosto 1920: «Amic Obiols:/ Per La Veu de dissabte veuràs la llistada que En Carner dona al Papasseit. És una d'aquelles rebentades que En Carner tenia costum de fer antigament per desacreditar qui s'ho meresqués. A mi, però, em desplaui el to d'En Carner: massa amable, massa «estira i arronsa», massa escola de la Lliga. D'altra part el Papasseit no té tanta d'importància com En Carner li dona. Ha estat atorgar-li una bel·ligerància que el "manifest futurista", miserable, no es mereix» (*Correspondència Foix-Obiols*, cit., p. 95).

con lo stesso valore l'idea costitutiva delle avanguardie:

El senyor Salvat i Papasseit es diu ell mateix poeta avantguardista. No hi estem conformes. Els catalans, avui per avui, no podem ésser avantguardistes, en el sentit que això es diu a París. No podem combatre la rutina per l'esfilagarsament, entre altres coses, perquè no tenim rutina (no parlo, naturalment, d'un autor determinat, sinó de la llengua). Estem en un moment clàssic. Jo no crec que nosaltres siguem ja «els clàssics», però crec que som els precursors immediats [...] d'un ordre nou i perfecte de bellesa.⁶³

Non molto tempo dopo, nei primi due numeri di «Monitor», Foix tornerà sulla questione con due scritti di natura programmatica tesi a definire le coordinate entro cui andava gestita la letteratura catalana contemporanea e significativamente dedicati l'uno, a reclamare la necessità di classicismo, l'altro, a ponderare la partecipazione avantguardista.⁶⁴ Il primo articolo, nella sua impostazione generale, s'inquadra pienamente nella tradizione di pensiero noucentistico, in quanto rivendica, al di sopra di ogni altra tentazione, il principio di ritorno al classicismo come percorso ineludibile di ricostruzione nazionale della propria tradizione spezzata. In tal senso, Foix assume due idee fondamentali che già abbiamo trovato in Ors e in Riba, e cioè, in primo luogo, che sul

⁶³. Ad ogni modo, va aggiunto che Carner si mostra critico anche verso i contenuti ideologici del Manifesto di Salvat-Papasseit: «Ens reca només una cosa, i és el fracàs d'un intent d'hostilitzar els poetes catalans. Faria un bé considerable [...]. Però el senyor Salvat i Papasseit no sap sinó recomanar-nos la independència, que consisteix, sembla, en no anar a missa i en no tenir un sou fix. Ésser soci d'un casino lliurepensador i campar-se-les darrera un taulell, ja fora una altra cosa».

⁶⁴. Si tratta di *Algunes consideracions preliminars*, «Monitor de les Arts i de les Lletres», I, n. 1 (gennaio 1921), p. 2 e *L'avantguardisme*, «Monitor de les Arts i de les Lletres», I, n. 2 (febbraio 1921), p. 1, ora riprodotti in J.V. Foix, *Obres Completes/ 4. Sobre literatura i art*, a cura di Manuel Carbonell, Barcelona, Ed. 62, pp. 15-20 e 21-25, da cui provengono le mie citazioni.

piano storico-culturale c'è stata una frattura cui è seguita una lacuna di grande trascendenza sulla realtà attuale:

En el moviment literari i, sobretot, en el poètic, de la renaixença patriòtica de Catalunya, el mancament d'aquell sentit de continuïtat que dóna un to normal a les produccions literàries dels altres països, en pertorba la fixació inicial. [...] Sabem, doncs, així mateix, que la literatura catalana contemporània no és una successió.⁶⁵

E, in secondo luogo, che solo riempiendo quella lacuna e dando continuità alla propria tradizione umanistica è possibile raddrizzare le sorti della letteratura catalana. A tale scopo non ci si può opporre alla

reintegració de la nostra literatura al període iniciat per Bernat Metge i secundat per Jordi de Sant Jordi i Auziàs March. El dit període, caracteritzat pels primers senyals de la influència italiana a la nostra literatura i per la introducció tot just assenyalada de l'humanisme, es clogué a l'instant mateix en què aquesta influència l'hauria fet rompre del tot amb la tradició medieval de la qual en rigor no havia sortit.

[...] cal convertir la nostra renaixença en renaixement. I aquest renaixement cal produir-lo com es produí el renaixement a les altres literatures, això és, per l'acció d'Itàlia primerament i per l'acció de les altres literatures que sota l'estímul italià foren sortoses de viure en règim d'humanistes i en un moment gloriós pogueren considerar-se prolongacions de les literatures antigues.⁶⁶

Fin qui ci muoviamo nei margini di un ragionamento poco originale e di vecchia data, in cui confluiscono opinioni trasformatesi oramai in luogo comune. Ma il testo apporta anche nuove riflessioni e nuove sfumature su cui è utile soffermarsi

⁶⁵. Ibidem, p. 15.

⁶⁶. Ibidem, p. 18.

per chiarire la presa di posizione di Foix di fronte a questi problemi. Intanto, viene precisato il significato e il valore culturale del fenomeno del Rinascimento a prescindere dalle diverse ipotesi di periodizzazione del movimento che lo hanno a volte retrodatato fino al Trecento ed altre collocato entro i confini del secolo XVI:

Coneixem la vaguetat del mot Renaixement. Ni àdhuc hi ha avinença en considerar-ne els períodes per a Itàlia, ja que si per alguns la renaixença estricta no començà en aquest país fins al segle XVI coincidint amb l'humanisme francès, d'altres la fixen al segle XIV. Per ventura una indeterminació en els mots renaixement i clàssic fa imprecís l'assenyalament de les dates. Per a nosaltres, el Renaixement consisteix en l'adveniment no d'un art nova com alguns proclamen, ans de l'art racional, humana, única en cada país i a cada civilització, esclosió normal d'un idioma i d'una cultura que en trobar els límits de la seva expansió ateny la immortalitat.⁶⁷

Come si è già accennato anteriormente, la tendenza a includere i trecentisti italiani nel Rinascimento era molto diffusa probabilmente anche per il bisogno di valorizzare la fioritura culturale catalana tra Tre e Quattrocento. Quanto al significato attribuito al Rinascimento, lo si può cogliere soprattutto nell'accento posto sulla forza espansiva, cui è sotteso probabilmente il riferimento all'imperialismo culturale già rilevato in Ors e in Riba. Ad ogni modo, Foix si inoltra nel campo delle diverse influenze storiche e approda a una conclusione che scarta, a differenza di quanto si è visto a proposito di Ors, di Riba e di Aragay, ogni diretto collegamento con il Rinascimento italiano:

Si la influència de la Itàlia trescentista s'exercí

⁶⁷. Ibidem, p. 18-19.

amb la formació poètica a Catalunya, en canvi la de Grècia i la de Roma, cara als renaixentistes francesos, fou nul·la. I és precisament en la imitació dels grecs i de llatins i en la formació d'un cos d'humanistes que la nostra literatura pot atènyer una originalitat que al seu temps li permeti d'incorporar-se a Europa, així com demanen els nostres escriptors d'avançada. Per això, segons nosaltres, l'única incorporació que cal desitjar per la literatura catalana és la representada per l'esperit general del Renaixement: la incorporació a l'antiguitat.⁶⁸

Pertanto, classicismo sì, ma che si risolva in un richiamo diretto e immediato alla cultura greco-latina, senza l'interferenza della civiltà cortigiana cinquecentesca. In sostanza, la visione di Foix appare, rispetto a quella orsiana, molto più esplicitamente ispirata, almeno riguardo a questo aspetto, al classicismo di Action Française e di Maurras.⁶⁹

C'è infine un altro punto dibattuto in quest'articolo che riveste particolare importanza: i possibili intralci allo svolgimento della rinascita letteraria catalana nel quadro di questo rinnovato classicismo. Per Foix un doppio inciampo mette a rischio lo sviluppo e il consolidamento attuale della letteratura catalana: il «floralisme», cioè le pastoie di una letteratura folclorica e patriottica, e l'«avantgardisme decadent» viziato da un atteggiamento di «esnobisme cosmopolita». Il «floralisme», nocivo alla codificazione della lingua, confonde il «patriotisme amb la literatura», e finisce per contare sulla

⁶⁸. Ibidem, p. 19.

⁶⁹. Si tenga presente che non oltre un anno prima, Foix aveva già presentato un articolo del politico francese, riprodotto in traduzione sulla rivista «La Cònsola», e aveva positivamente chiosato, tra le altre cose, anche il richiamo in esso contenuto alla tradizione greco-latina. Il testo di presentazione in realtà è anonimo, ma, a giudizio di Albert Manent, che ne ha messo in rilievo l'importanza dal punto di vista cronologico, è senz'altro attribuibile a Foix (cfr. A. Manent, *Notes sobre la recepció de Charles Maurras a Catalunya*, in *Del Noucentisme a l'exili. Sobre cultura catalana del Nou-cents*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 219).

complicità dei più rispettati scrittori catalani delle generazioni anteriori, cioè dei maestri della Renaixença. Contro di esso, quindi, è necessario lottare tenacemente. Invece, per quanto riguarda l'affanno di europeizzarsi e la tendenza a seguire e ad appropriarsi di tutte le ultime novità o mode che si formano all'estero, Foix non censura in blocco tale apertura sulla cultura contemporanea europea, ma la ritiene pericolosa e controproducente quando si trasforma in mera imitazione, in un'adesione totale e immediata che prescinde dalle diversità nazionali: «Realment tots formem el nostre esperit fora de Catalunya. Les nostres lectures, les nostres preferències intel·lectuals, els nostres mestratges són cercats àvidament en autors moderns de cultures solvents. Aquesta tendència natural és, adhuc, propugnable. Allò que nosaltres creiem perjudicial és la versió immediata al català d'aquesta activitat jove, tot sovint intoxicada, damunt la qual no ha estat exercit un control assenyat ni una crítica severa».⁷⁰ Certe manifestazioni di estremismo avanguardistico innestate sul precario stato di salute della lingua e della letteratura catalane potrebbero provocare «un esguerrament definitiu i un perill per a l'originalitat de la nostra cultura nacional».⁷¹ In certo qual modo, Foix recupera il discorso svolto da Carner nella sua critica al Manifesto futurista di Salvat-Papasseit. Ma solo fino a un certo punto, perché se Carner si mostra impermeabile alle tentazioni avanguardistiche, non così Foix, che ammette la sua «curiosa simpatia i una ardent afecció en certs casos, per les diverses manifestacions, oposades, de les tendències avantguardistes estrangeres»,⁷² fino al punto da averle introdotte nella sua

⁷⁰. J.V. Foix, *Obres Completes/ 4*, cit., p. 16.

⁷¹. Ibidem.

⁷². Ibidem, p. 21. La citazione proviene dell'articolo *L'avantguardisme*.

pratica poetica o da farne in certe occasioni una veemente apologia. Per questo, Foix, dopo aver messo fuori discussione il principio di fedeltà all'ideale classicistico, avverte il bisogno di interrogarsi sulle possibilità di esplorazione dell'avanguardia, a cui in fondo non intende rinunciare, e lo fa appunto nell'articolo che pubblica sul secondo numero di «Monitor». L'impalcatura teorica su cui Foix costruirà la propria letteratura, caratterizzata da uno sforzo di sintesi fra tradizione e modernità, appare, quindi, delineata nei suoi principi fondamentali già in questi due testi, in un discorso svolto a due tempi che, pur partendo da una posizione di ortodossia noucentistica, incluso un vigoroso appello all'obbedienza verso le norme fabriane, non manifesta un cieco ripudio a ogni forma di avanguardismo ma apre qualche piccolo spiraglio su di esse. Comunque sia, malgrado il convinto richiamo al classicismo, Foix si mostrerà in complesso poco attratto dal filoitalianismo promosso in quel periodo da un Aragay, un Riba o un Obiols, restando in generale estraneo all'entusiasmo con cui altri avevano accolto la proposta del modello rinascimentale fiorentino. La conferenza di Aragay, però, al di là della polemica contro l'impressionismo e contro le avanguardie, aveva contribuito a fissare ulteriormente l'immagine classico-rinascimentale dell'Italia. Dopo di lui, e sulla scorta anche del suo successo, sarà un altro intellettuale, giovane ma già dedito a un'operosa e fitta attività culturale, a dare una rinnovata vitalità a tale immagine. Mi riferisco a Joan Estelrich che dalla piattaforma dell'Oficina d'Expansió Catalana e in concomitanza con i preparativi del centenario dantesco diventò il principale promotore e coordinatore di attivi scambi letterari con l'Italia.

4. L'immagine classico-rinascimentale dell'Italia nella politica culturale di «Expansió Catalana»

4.1. «Expansió Catalana»: un'organizzazione di propaganda catalana all'estero

Sorta nel clima di rinnovato fervore nazionalistico di alcuni settori del catalanismo risultante dalle speranze di autodeterminazione politica generate dalla Grande Guerra e defraudate dal fallimento della richiesta al Governo spagnolo dello Statuto d'Autonomia nel 1918, l'ufficio di Expansió Catalana si presentava come un organo di propaganda e diffusione all'estero della cultura catalana sotto gli auspici e la protezione della Mancomunitat de Catalunya. La sua costituzione risale all'ultimo scorcio del 1919, dopo che il politico Puig i Cadafalch ne aveva prospettato l'idea in un discorso presidenziale alla Mancomunitat e grazie all'operosità del giovane poligrafo maiorchino Joan Estelrich, figlio del letterato e studioso di letteratura italiana Joan Lluís Estelrich.¹ Concretamente, Joan Estelrich si prodigò per creare una base organizzativa e, subito dopo, rese pubblici presupposti ideologici e finalità dell'iniziativa in una conferenza tenuta a Valls nel marzo 1920, data alle stampe poco dopo e intitolata

¹. Così annunciava l'avvio delle attività «La Cònsola»: «Sota la direcció del distingit publicista En Joan Estelrich han estat establertes unes oficines d'informació i propaganda cultural de Catalunya, arreu del món; l'establiment és recent, i per tant, la tasca originària ha estat d'aplegar dades i adreces que permetin d'obtenir la col·laboració de persones allunyades de Catalunya, que patriòticament vulguin ajudar a aquesta tasca./ Tot foraster que vulgui conèixer Catalunya en qualsevulla dels seus aspectes nacionals, trobarà en les oficines d'Expansió Catalana les dades necessàries [...]» (*Expansió Catalana*, «La Cònsola», II, n. 8 [1 gennaio 1920], p. 10).

*Per la valoració internacional de Catalunya.*² Inquadrata all'interno di una strategia di internazionalizzazione della causa politica catalana di rivendicazione nazionalistica, sul modello delle campagne portate a termine da altri popoli europei come i cechi, i lituani o gli irlandesi, e allo scopo di consolidare tanto la forza delle proprie istituzioni nazionali proiettandole all'estero quanto il loro potere contrattuale di fronte allo Stato spagnolo, l'ufficio di *Expansió Catalana* intende proporsi come la piattaforma principale da cui coordinare, controllare e stimolare un'azione di propaganda in Europa e in America della vita intellettuale, e quindi della personalità culturale, spirituale e politica, della Catalogna.³ Sotto la direzione di Joan Estelrich, che in realtà ne era anche il più attivo, se non l'unico, artefice, tale opera di propaganda si svolse con relativa intensità nell'arco di circa tre anni, fino a quando, a partire dal 1923, si estenuò lentamente per mancanza di fondi, giacché la *Mancomunitat*, probabilmente per ragioni di prudenza politica, abbandonò l'impresa. Un anno prima della definitiva sospensione dell'ufficio di *Expansió Catalana* a seguito dell'avvento della dittatura di Primo de Rivera, Tomàs Garcés già segnalava dalle pagine de «*La Publicitat*» la crisi in cui essa, nonostante gli sforzi individuali di alcuni scrittori e intellettuali, brancolava:

². Joan Estelrich, *Per la valoració internacional de Catalunya*, Barcelona, Editorial Catalana, 1920.

³. Un articolo di Estelrich pubblicato nella fase terminale e critica attraversata dal suo ufficio di propaganda è molto istruttivo al riguardo: «L'Espansió s'encarrega, dins la modestíssima limitació dels seus recursos, de valoritzar a fora, lliurement, sense dependre de cap d'aquests organismes, la tasca de les modernes institucions ctalanes, la *Mancomunitat*, l'*Institut*, la *Universitat Industrial*, la *Comissió de Cultura*, la *Protectora*, la *Fundació Bernat Metge*, com també l'esforç global dels nostres artistes, escriptors i editors en català» (J. Estelrich, *El problema de la propaganda a l'estranger*, «*La Publicitat*», 14-VII-1923).

L'oficina de l'Estelrich, on s'hi fa una obra intensa i admirable, no ha aconseguit arribar a la categoria d'oficina nacional d'expansió. Cal alguna cosa més que la feina abnegada d'un parell d'homes perquè això s'esdevingui.⁴

E reclamava, in un appello destinato a rimanere inascoltato, l'intervento delle istituzioni politiche a sostegno di un'attività di espansione specificamente letteraria, vista l'impraticabilità di azioni propagandistiche di natura più marcatamente politica:

Si la Mancomunitat de Catalunya no creu políticament possible, per la completa nacionalització de la nostra terra, l'expansió oficial del nacionalisme català, que es limiti a crear i a enfortir una institució que faci conèixer arreu del món la nostra literatura.

El president de la Mancomunitat, que ens havia suggerit tan belles esperances, podria començar amb aquesta empresa -Oficina d'expansió literària- la coneixença de Catalunya a l'estranger.

Malgrado le difficoltà politico-economiche impedissero il rafforzamento e l'istituzionalizzazione dell'iniziativa, nel periodo compreso tra il 1920 e il 1923 l'ufficio di Estelrich svolse un'opera di raccordo e di promozione nella divulgazione all'estero della cultura catalana senza precedenti. Pur tendendo ad irradiarsi in tutti i paesi stranieri, essa era effettuata con maggior vigore ed efficacia in determinate aree, tra le quali figura appunto l'Italia. Con essa Estelrich seppe tessere una rete di scambi intellettuali molto ampia, come dimostrano i dati dei rapporti trimestrali da lui compilati e attualmente conservati in gran parte presso l'Arxiu Estelrich.

⁴. Ship-boy, *L'expansió literària de Catalunya*, «La Publicitat», 11-X-1922.

A differenza di altri paesi, come gli stati ispanoamericani o l'area provenzale, con i quali i rapporti gestiti dall'ufficio di *Expansió Catalana* toccavano temi con forti implicazioni politiche, i contatti con l'Italia erano improntati a un interesse prioritariamente letterario ed erano asserviti a un obiettivo fondamentale: propiziare e assessorare iniziative di traduzioni letterarie dal catalano all'italiano e articoli divulgativi su opere e autori di letteratura catalana. In questo senso, la storia della catalanistica italiana di questi anni è decisamente influenzata dalla mediazione svolta da Estelrich e andrebbe ricostruita tenendo in considerazione questi contatti. Un esempio basterà a fornire un'idea della dinamica con cui si sviluppavano determinati contributi italiani in tale ambito. L'*Antologia di novelle catalane*, tradotte da Giuseppe Ravegnani e pubblicate nel 1926,⁵ sono il risultato di una personale iniziativa di Estelrich che così riferisce nel rapporto dell'estate del 1921:

Li hem demanat [a Ravegnani] si no fóra possible publicar algunes traduccions del català dins la col·lecció *Moderni* de l'editor Ferrara. Sugerim alguns autors prosistes poetes i dramaturgs. Giuseppe Ravegnani accepta de fer d'acord amb nosaltres un volum de contistes catalans: parlem de tot això amb Carles Riba comuniquem a Ravegnani que estem a punt de publicar el material i la distribució de la tasca; proposem que ell faci la traducció i nosaltres les correccions. També li enviem les condicions de l'edició de l'obra.⁶

⁵. Cfr. Giuseppe Ravegnani, *Antologia di novelle catalane*, Milano, Ed. Visioni d'arte, 1926. L'esemplare conservato presso la Biblioteca de Catalunya reca la seguente dedica autografa dell'autore: «A Joan Estelrich la prima copia di questo libro più suo che mio affinché accetti di cuore la dedica/ G. Ravegnani/ Milano, Via Piccinni 5/ 20 ott. 1926».

⁶. *Expansió Catalana. Tasca realitzada des de maig a setembre (estiu 1921)*, p. 20 (Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich).

Confermando poi il normale svolgimento del lavoro nel rapporto del trimestre seguente, dove si legge sotto la voce *Carles Riba*: «Ha començat ja els treballs de tria de contistes catalans i obres dels mateixos, que, d'acord amb nosaltres, traduirà i farà editar a Itàlia el Sr. Giuseppe Ravegnani. Alguns d'aquests treballs han estat ja enviats a Itàlia».⁷ In questo modo l'iniziativa fu condotta in porto grazie alla triplice collaborazione di Estelrich, Riba e Ravegnani, anche se nel volume figurerà solo il nome del traduttore e non sarà menzionato quello di Carles Riba come responsabile della scelta antologica.

Non è questa la sede per render conto dell'ingente quantità di materiali di tema catalanistico che furono prodotti negli anni Venti in Italia da studiosi e critici sotto la spinta e il supporto di *Expansió Catalana*, e la cui storia, ancora tutta da ricostruire, è ampiamente documentata sia tra i mucchi di scartoffie e ritagli di periodici conservati nell'*Arxiu Estelrich* che tra le notizie culturali riportate sulla stampa dell'epoca. Questa dava opportunamente pubblicità a tali attività svolte all'estero, magari anche riproducendo, di solito in originale nel caso dell'Italia, i contributi di catalanistica pubblicati su giornali o riviste straniere. Pur tuttavia, può essere utile ai fini della presente ricerca soffermarsi su quali erano le persone contattate in Italia da Estelrich, dal momento che queste fungevano anche da canali di comunicazione con la cultura italiana.

⁷. *L'obra d'expansió catalana durant el IV trimestre de 1921*, p. 18 (Dattiloscritto presso l'*Arxiu Estelrich*). Nello stesso rapporto si precisa sotto la voce *Giuseppe Ravegnani*: «Fixades les normes per la traducció i edició de l'antologia de contistes catalans a l'italià, hem enviat al nostre amic proeses de Joaquim Ruyra, Carles Soldevila, Josep Carner, E. Duran Reynolds i J. Roig i Raventós, per a que comenci els treballs de traducció, per tal de facilitar-li la tasca li hem tramés també la Gramàtica d'En Fabra i el Diccionari Català-Castellà d'En Rovira i Virgili» (p. 11).

4.2. I contatti italiani: tra giornalismo e mondo universitario

Uno dei contatti più importanti era costituito proprio dal critico e poeta romagnolo Giuseppe Ravegnani, il cui primo rapporto con intellettuali catalani risaliva all'inizio del conflitto bellico, nel 1914, quando il filosofo Diego Ruiz, trasferitosi a Bologna già da tempo, lo presentò al pubblico della rivista di Girona «Cultura» dopo che questa gli pubblicò in italiano una poesia intitolata *L'Aurora (Le liriche della guerra)* dedicata allo stesso Ruiz.⁸ Estelrich, approfittando di questi precedenti e della mediazione di Josep Maria de Sucre, gli mandò il saggio di Folguera sulla poesia catalana contemporanea e gli propose di mantenere degli scambi letterari:

Monsier:

Notre ami de Sucre a eu la bonté de bien vou loir me fournir votre adresse. Je vous sais intéressé au mouvement littéraire de la Catalogne et je me fais un plaisir de vous evoyer "Les noves valors de la Poesia Catalana", ouvrage postume de mon inoubliable ami Joquim Folguera.

J'aimerais entres en relations littéraires avec vous. Votre camarade.⁹

⁸. Cfr. Diego Ruiz, *El entusiasmo en Italia. Giuseppe Ravegnani*, «Cultura», gennaio 1915, pp. 129-130 (uso la ristampa anastatica delle Edicions del Cotal, 1979). La poesia di Ravegnani era uscita nel fascicolo del mese precedente.

⁹. La lettera, di cui si conserva copia da carta carbone presso l'Arxiu Estelrich, non porta data, ma risale al marzo 1920, come indicano i puntuali resoconti compilati dallo stesso Estelrich. In quello del marzo 1920, si legge sotto la voce *Giuseppe Ravegnani*: «Està interessat pel moviment literari català. Li demanem intercanvi, inviant-li "Les noves valors de la Poesia Catalana" de J. Folguera» (*Expansió catalana. Tasca de març 1920*, p. 7. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich). D'altronde al 12 marzo 1920 risale anche la prima lettera a Diego Ruiz, che allora abitava a Modena e il cui indirizzo gli era stato dato dallo stesso Sucre.

Ravegnani, formatosi come poeta nel primo Novecento tra l'influsso di D'annunzio e Pascoli e quello della poesia crepuscolare, si distinse, nel panorama di quegli anni, soprattutto per la sua intensa attività di critico militante, collaborando assiduamente alla rivista ferrarese, di cui fu direttore tra il 1921 e il 1922, «Poesia ed Arte», «una delle tante piccole riviste di quell'epoca in cui esse nascevano e duravano quasi sempre quanto la rosa ronsardiana», come ricorda l'amico Titta Rosa,¹⁰ dalle cui pagine, però, seguì con costanza la poesia e la narrativa catalana contemporanea.¹¹ Attraverso Ravegnani la letteratura catalana fu presente, sotto forma di traduzioni o di articoli critici, anche su altre riviste di più ampio respiro: per citare qualche esempio, su «I libri del giorno», uno dei più importanti bollettini di informazione bibliografica pubblicato dalla casa Treves, sulla rivista milanese «Il Convegno», il cui europeismo programmatico promosse l'apertura anche verso letterature minori o di solito meno frequentate, nonché sul quindicinale romano di Giuseppe Bottai «Lo Spettatore Italiano», di breve vita ma con una compagine di collaboratori di prima fila — come Ungaretti ed Ettore Lo Gatto che si occupavano rispettivamente di letteratura francese e russa — e con un ventaglio di contributi originali di autori come

¹⁰. Giovanni Titta Rosa, *Ravegnani*, introduzione a Ravegnani, *D'Annunzio scrittore di lettere*, Milano, Osservatore Politico Letterario, 1971, p. 14. Per un profilo critico di Ravegnani rinvio a Alberto Frattini, *Giuseppe Ravegnani*, in *Letteratura Italiana. I Critici*, V, Milano, Marzorati, 1970, pp. 3477-3488.

¹¹. Presso la Biblioteca de Catalunya sono conservati i numeri corrispondenti agli anni III e IV (cioè 1921 e 1922) di «Poesia e Arte». La rivista era nata a Verona nel 1919; a partire del 1920 passò alla Casa Editrice Taddei de Ferrara, sotto la direzione di Antonio Scolari prima, e poi di Ravegnani dal 1921 fino al luglio del 1922, quando per motivi economici smise di pubblicarsi.

Pirandello o Panzini.¹² Ravegnani, inoltre, avrebbe coinvolto nell'interesse per la letteratura catalana contemporanea anche altri intellettuali, tra cui spicca Gherardo Marone, già dedito a studi di ispanistica. Questi rilanciò in quel periodo la rivista napoletana «La Diana», che era stata sede di importanti esperienze letterarie negli anni della guerra —tra sperimentazioni di segno futurista o crepuscolare e apertura, nella fase terminale, alla poetica del frammento— e sulle cui pagine saranno accolti, in questa meno brillante seconda epoca, anche contributi di catalanistica.

All'invito di Estelrich del marzo 1920, Ravegnani aveva risposto con sollecitudine, offrendosi, dal canto suo, per informare sulla poesia italiana contemporanea e su novità bibliografiche, come si può ricostruire dai resoconti di *Expansió Catalana*: «Ofereix tenir-nos al corrent de la poesia italiana, i facilitar-nos algun llibre italià que'ns calgui. [...] També ens tramet alguns llibres, dels quals caldrà ocupar-se a la nostra premsa».¹³ Malgrado non siano specificati i titoli dei testi inviati da Ravegnani in questa occasione, non credo di sbagliarmi se collego a questi scambi la pubblicazione su «La Revista», nell'aprile del 1920, in concomitanza cioè al messaggio riportato, della poesia di Corrado Govoni *La ciutat morta*,¹⁴ di

¹². Sul n. 7 di questa rivista, di cui uscirono solo 12 numeri, Ravegnani pubblicò nella sezione dedicata alla Letteratura spagnola un'ottima sintesi della poesia catalana contemporanea, *La nuova poesia catalana* («*Lo Spettatore Italiano*» *Rivista letteraria dell'Italia nuova* 1 maggio-15 ottobre 1924, ristampa anastatica con indici, a cura di Rosita Tordi, Bologna, Forni, 1982, pp. 154-159). Per un panorama delle riviste letterarie italiane di questo periodo rinvio a Anna Nozzoli, *La cultura e il fascismo*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, a cura di Giorgio Luti, nuova ed. a cura di A. Balduino, Milano, Vallardi, 1993, pp. 883-1008.

¹³. *Expansió catalana. Tasca d'abril 1920*, p. 11. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich.

¹⁴. Cfr. Corrado Govoni, *La ciutat morta*, trad. di Tomàs Garcés, «*La Revista*», VI, n. 110 (16 aprile 1920), pp. 86-88.

un poeta ferrarese cioè particolarmente caro a Ravegnani. Ne è la prova più evidente il fatto che la poesia tradotta, secondo quanto si afferma nella presentazione, proviene dal volume *Poesie scelte*, pubblicato nel 1918 dalla casa editrice Taddei di Ferrara, presso la quale faceva capo anche Ravegnani. L'episodio non è isolato, giacché alla stessa dinamica si possono ricondurre anche traduzioni di altri poeti crepuscolari, alcuni di rilievo come Sergio Corazzini ed altri minori come Lionello Fiumi, realizzate anch'esse da Garcés nei mesi seguenti.¹⁵ Nondimeno, ci furono anche contatti personali, dato che Ravegnani viaggiò a Barcellona nel 1922. Nell'Arxiu Estelrich si conserva, infatti, una cartolina spedita dalla stazione ferroviaria di Genova -il 18 luglio del 22, stando al timbro- a Estelrich e firmata congiuntamente da Ravegnani e da un suo amico. Dal testo si direbbe scritta cammino di ritorno da Barcellona, sebbene non abbia potuto avere altri riscontri di questo viaggio:

Viva la Catalunya!

R. Serra.

Grazie infinite per tutte le cortesie usatemi e saluti affettuosi

G. Ravegnani

Con un largo margine di approssimazione è di fatto possibile, a partire dalle note bibliografiche de «La Revista», intuire in gran parte quali fossero i dati e i materiali che dovevano arrivare a Barcellona da Ferrara, via Ravegnani.¹⁶

¹⁵. Rimando per ulteriori dettagli su questi testi al capitolo dedicato alle traduzioni di poesia italiana contemporanea nella terza parte del presente lavoro.

¹⁶. La maggior parte dei libri e riviste che riceveva *Expansió Catalana* dall'Italia finivano per essere menzionati prima o poi o sulla rivista di López-Picó o su quotidiani come «La Veu de Catalunya» o «La Publicitat». Si pensi, per esempio, che nel suo primo invio Ravegnani aveva mandato anche un esemplare o un semplice prospetto di una pubblicazione locale, di cui non ho

Richiameremo se necessario tali informazioni nel capitolo destinato alla letteratura contemporanea. Giova avvertire sin d'ora, però, che esse riguardavano scrittori e critici d'importanza dissimile, da poeti e intellettuali di riconosciuto prestigio, com'è il caso appunto di un Govoni, a letterati di fama locale o passeggera, destinati a ingrossare le file dei minori, com'è il caso dello stesso Ravegnani, la cui attività poetica non andò oltre alcune raccolte giovanili, ma che grazie a questi contatti guadagnò più di una traduzione in catalano,¹⁷ o dell'amico Alberto Neppi, il cui romanzo *Aquila bianca*, pubblicizzato su «La Revista»,¹⁸ è attualmente caduto nell'oblio. È evidente che la traduzione dei versi di poligrafi o di critici rappresentava, in linea di massima, una sorta di ossequio nei confronti di chi contribuiva alla divulgazione della letteratura catalana in Italia, un modo per ringraziarlo e invogliarlo a continuare. Un chiaro esempio in tal senso è senz'altro la traduzione, ad opera di Alfons Maseras, di un racconto di un tale Ismaele Mario Carrera, *El vestit nou*,

altre informazioni, intitolata «Il Desco», come si legge nel rapporto di Estelrich: «Li oferim col·laboració catalana per a la revista *Il Desco*, de la qual ens envià prospecte» (abril 1920, p. 11). Un paio di mesi dopo, si provvede a pubblicizzarla in questi termini: «*Il Desco*, revista que dirigeix Mario Blasi. Els seus redactors contribueixen eficaçment i directa, a la renaixença esplèndida de les lletres italianes d'avui» («La Revista», n. 116 [16 luglio 1920], p. 84).

¹⁷. Così afferma Estelrich in uno dei suoi rapporti: «Hem inclós una traducció d'una de les poesies del nostre amic a l'Almanac de les Lletres de Mallorca pel 1922; preparem també altres traduccions per a *La Revista*» (*L'obra d'Expansió Catalana durant el IV trimestre de 1921*, p. 11. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich). Su «La Revista», però, non apparvero mai poesie di Ravegnani. Ne apparvero invece sul quotidiano di Mallorca «El Día», come è riportato nel Notiziario di «Poesia e Arte»: «Joan Estelrich ha pubblicato sopra *El Día*, periodico de La Manana (sic), alcune ottime traduzioni di poesie di Giuseppe Ravegnani, ed un lucido commento critico al volume: *Le due strade* [raccolta poetica di Ravegnani], edito dal Taddei» (IV, n. 1 [gennaio 1922], p. 30).

¹⁸. Cfr. «La Revista», VI, n. 126 (16 dicembre 1920), p. 362.

pubblicata su «La Publicitat» nel gennaio 1924.¹⁹ Il Carrera era direttore del «Giornale di poesia» di Varese e accoglieva nella propria rivista collaborazioni di tema catalano firmate da Ravegnani; un mese prima, nel dicembre 1923, vi erano state pubblicate quattro poesie di Maseras tradotte appunto da Ravegnani.²⁰

Un'altro gruppo di contatti mantenuti in questo periodo dall'ufficio di *Expansió Catalana* è costituito dal tandem Mario Garea-Cesarino Giardini: il primo era un poligrafo ligure impegnato nella causa rivendicativa delle nazionalità oppresse; il secondo, un suo amico bolognese residente a Milano, svolgeva attività di pubblicista collaborando assiduamente a numerose riviste, tra cui «I libri del giorno», dove gli fu affidato uno spazio mensile dedicato alla letteratura catalana, e «La Fiera Letteraria», ma fu anche narratore e, a partire dagli anni Trenta, saggista storico.²¹ Garea prima e Giardini dopo, si

¹⁹. Cfr. Ismaele Mario Carrera, *El vestit nou*, «La Publicitat», 31-I-1924, trad. de A[lfons] M[aseras].

²⁰. Sulle traduzioni in italiano di testi di Maseras fornisce un utile catalogo Montserrat Corretger, *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (Biografia. Obra periodística. Traduccions)*, Curial/ Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 120-129.

²¹. Le informazioni su Garea non sono ricavabili da repertori bibliografici italiani, dove non appare menzionato, ma possono essere desunte dalle diverse note apparse sulla stampa catalana, tra cui un ritratto bibliografico dedicatogli sulle pagine de «La Publicitat» (4-II-1922), *Mario Garea y Cataluña*; le notizie su Giardini, invece, provengono dal *Dizionario generale degli autori contemporanei, I. Movimenti letterari*, Firenze, Vallecchi, 1974. Per di più, grazie all'influenza di *Expansió Catalana*, gli venne dedicato un articolo ciascuno, entrambi smisurati tenendo presente il loro modesto rilievo intellettuale, dall'*Enciclopedia Universal Ilustrada* di Espasa-Calpe, concretamente nel tomo XXV, tomo che fu dato alle stampe nel 1924. Anche Ravegnani e altri contatti italiani di Estelrich, quali Alfredo Giannini, Luisa Graziani ed Erasmo Percopo di cui si parlerà più avanti, figurano per lo stesso motivo nell'*Espasa-Calpe*.

Quanto al coinvolgimento di Giardini nella causa catalanista, va detto che essa aveva in origine una motivazione ideologica più che letteraria ed era dovuta probabilmente all'amicizia con Garea. Risulta esplicita in tal senso la seguente affermazione che si legge in una presentazione di Giardini al pubblico catalano: «*Esperit addicte a totes les causes nobles, Cesarino*

erano messi in contatto con Estelrich grazie alla mediazione, da un lato, del poeta armeno amico di Garea Hrand Nazariantz, residente a Bari e acceso sostenitore della causa armena, e, dall'altro, dell'intellettuale Pau M. Turull, direttore della rivista politica di forte impronta nazionalistica *Messidor*, e dello scrittore Alfons Maseras, collaboratore della stessa rivista.²² L'amicizia con Garea e Giardini si rivelò decisiva per l'azione di propaganda della cultura catalana in Italia, perché ambedue si tuffarono a capofitto nell'attività di divulgatori e traduttori, trasformandosi nei più produttivi catalanofili di questi anni. Le loro collaborazioni in questo ambito sono disseminate in una miriade di giornali e riviste, la maggior parte, com'è ovvio, a carattere locale, ma non poche erano le pubblicazioni di più vasta diffusione o di prestigio intellettuale («I libri del giorno», «Il Resto del Carlino», «Circoli», «L'Esame», «La Lettura», «La Rivista d'Italia», «Secolo XX» per citarne qualcuna). Nel caso di Giardini, meritano poi un particolare rilievo alcune importanti traduzioni in volume portate a termine qualche anno più tardi, le quali costituiscono in certo qual modo la culminazione dell'intenso lavoro iniziato sotto la spinta di *Expansió Catalana*. Si tratta del saggio di

Giardini s'ha fet el paladí, en terres d'Itàlia, de les causes nacionals d'Armènia i de Catalunya» (*Lírica italiana. Cesarino Giardini, «La Revista», VIII, n. 159-160 [maggio 1922], p. 118*).

²². Così cominciarono i rapporti con Nazariantz secondo quanto racconta lo stesso Turull: «Uno de los inolvidables recuerdos de mi vida de publicista es el de aquel día, allá en mayo de 1918, cuando recibí un ejemplar de *I Sogni Crocefissi*, versión d' Enrico Cardile, que Hrand Nazariantz me envió, dedicado como homenaje a mi revista *Messidor*. [...] pocos días después mostré el volumen a mi buen amigo Alfonso Maseras, quien quedó asimismo excelentemente impresionado de la obra.» (Pablo M. Turull Fournols, *El poeta armenio Hrand Nazariantz. Enrico Cardile y Alfonso Maseras, traductores, «El Sol», Madrid, 8-XII-1921, cit. da M. Corretger, Alfons Maseras..., cit., p. 127*).

Prat de la Riba *La nazionalità catalana*²³ e di un'ampia *Antologia di poeti catalani contemporanei (1845-1925)*, arricchita di cappelli introduttivi per ciascun autore e di una doviziosa ricostruzione storico-letteraria iniziale,²⁴ cui si può affiancare il libro composto a quattro mani da Ravegnani e Giardini, traduttori rispettivamente del romanzo decadentista *Josafat* di Prudenci Bertrana e di sei novelle dello stesso scrittore.²⁵ I tre volumi furono pubblicati tutti presso la casa editrice Alpes, fondata nel 1921 da Franco Ciarlantini,²⁶ un'impresa editoriale legata strettamente al fascismo cui si era unito anche Giardini²⁷ e la cui filiazione politica sembra giustificare la scelta del primo libro proposto in traduzione.

²³. Enric Prat de la Riba, *La nazionalità catalana*, introduzione e traduzione di Cesare Giardini, Milano, Casa Editrice "Alpes" (Biblioteca di Cultura Politica diretta da F. Ciarlantini), 1924.

²⁴. Cesare Giardini, *Antologia di poeti catalani contemporanei. (1845-1925)*, Torino, Le Edizioni del Baretto, 1926. Posteriormente, nel 1950, l'antologia sarà riproposta dalla Garzanti in una nuova edizione aggiornata: *Antologia della poesia catalana (1845-1935)*, introduzione, scelta e versione a cura di C. Giardini, Milano, Garzanti (Il Fiore delle Varie Letterature in traduzioni italiane. Collezione concepita e diretta da Vincenzo Errante e da Fernando Palazzi), 1950. Loreto Busquets assegna un grande rilievo all'antologia di Giardini quale strumento di diffusione della poesia catalana in Italia, collegando ad essa, oltre che alle sue assidue collaborazioni sul tema disseminate su riviste, la conoscenza che aveva Montale della letteratura catalana, come lasciano trapelare gli orientamenti critici delle sue riflessioni su autori catalani nei due articoli pubblicati al riguardo nel 1954 (cfr. L. Busquets, *Eugenio Montale y la cultura hispánica*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 52-59). Tanto più che lo stesso Montale menziona il debito «verso Cesare Giardini per una sua già antica opera di traduttore e di interprete» (cit. in *ibidem*, p. 52).

²⁵. Prudenci Bertrana, *Josafat. Romanzo*, traduzione di Giuseppe Ravegnani, seguito da sei novelle tradotte da Cesare Giardini, Milano, Casa Editrice Alpes, 1927.

²⁶. Sul giornalista ed editore Ciarlantini, figura ufficiale del regime, cfr. Carlo Maria Simonetti, *L'editoria tra le due guerre*, in *Storia letteraria d'Italia. Il Novecento*, a cura di Giorgio Luti, nuova ed. a cura di A. Balduino, Milano, Vallardi, 1993, tomo II, pp. 1235-1236.

²⁷. In seguito Giardini ne divenne direttore, anzi, nel 1929, fu lui ad accettare la richiesta di Moravia per pubblicare *Gli indifferenti*, anche se solo dietro autofinanziamento dell'autore.

Non stupisce affatto, com'è stato osservato, che «le idee caldegiate ne *La Nacionalitat* non fossero percepite in Italia come dissonanti dagli ukase mussoliniani».²⁸

Se è vero che i rapporti con Garea e con Giardini si riveleranno particolarmente fruttuosi per gli obiettivi perseguiti da *Expansió Catalana*, dato che faranno lievitare in breve tempo la quantità di contributi di tema catalano in area italiana, è pur vero che non saranno affatto redditizi in direzione contraria, per quanto attiene cioè la penetrazione della letteratura italiana in Catalogna. A differenza della linea Barcellona-Ferrara che contribuiva alla conoscenza di nuovi autori italiani, quella con Milano e Genova si risolveva in un flusso a senso unico. Purtroppo gli unici testi italiani che furono tradotti per influenza di Garea e Giardini furono i versi scritti da loro stessi, versi di *amateur* che vedevano la luce sui periodici catalani in segno di riconoscenza ai due autori per la loro attività svolta in Italia a favore della cultura catalana. Il fedele traduttore delle loro poesie fu Joan Malagarriga, dipendente della filiale della Pirelli di Bilbao che coltivava passioni letterarie e che grazie all'intervento di Maseras entrò

²⁸. Patrizio Rigobon, *Enric Prat de la Riba: l'ideologia del pragmatismo nazionalista catalano*, «Spagna contemporanea», n. 1 (1992), p. 29. Occorre precisare, però, che nell'introduzione di Giardini, che ripercorreva dal punto di vista della storiografia catalanista l'origine e l'evoluzione del nazionalismo catalano, veniva inserito, a commento della situazione politica attuale su cui Giardini preferisce non pronunciarsi pur di non prendere posizione contro la dittatura di Primo de Rivera, un lungo discorso di indignazione e di protesta di fronte alle misure anticatalaniste del regime militare tratto da una lettera «d'un eminente letterato-politico catalano pervenutaci in questi giorni», probabilmente lo stesso Estelrich, da cui Giardini, per non destare reazioni avverse in seno al fascismo, provvede opportunamente a distanziarsi, «lasciando all'autore, che per ovvie ragioni non nominiamo, la responsabilità totale delle sue asserzioni» (Prat de la Riba, *La nazionalità catalana*, cit., pp. XXIII-XXIV).

in contatto con Garea e Giardini.²⁹ Le loro poesie furono pubblicate in diversi numeri de «La Revista»³⁰ e alcuni racconti di Giardini furono tradotti per il periodico «D'Ací i d'Allà»,³¹ ma i giudizi lusinghieri che il traduttore esprimeva nelle presentazioni dei loro testi non era certo condiviso da molti.³²

²⁹. Così scrive Garea a Malagarriga dopo che questi gli aveva tradotto le prime due poesie: «La ringrazio delle traduz. di Sera Campestre e di Questo ch'io bramo/ Bellissime versioni, ammirate anche da' miei amici di qui./ Le invio un libercolo "I Ricami dell'ombra" di cui presto rifarò l'edizione e assai migliore di aspetto. La prego intanto ad aggradirlo in segno di viva stima ed amicizia./ Sono bene obbligato a Maseras di avermi fatto conoscere uno studioso del valore di Lei» (Lettera del 4-II-1922 su carta intestata all'Università Popolare. Sezione di Varazze [Genova]. Arxiu Malagarriga). E nella seguente lettera del 15-III-1922, cui allega due poesie intitolate *Menorca* e *Mallorca*, allude nuovamente alla mediazione di Maseras: «Il Chiarissimo e Carissimo Maseras mi dice che Ella vorrebbe trad. in poesia il mio su Mall./ La ringrazio di nuovo della sua gentilezza e le compiego pure un sonetto su Menorca che, se vuole, potrà pure tradurre a maggior onere della nostra amata Catalogna. A' ricevuto le mie poesie?/ Io ho la sua raccolta di liriche che trovo assai buone e di cui presto spero dire qlc cosa su un n/ periodico importante» (Arxiu Malagarriga).

³⁰. Di Garea appaiono *Capvespre al camp* e *Ço que desitjo...* («La Revista», VIII, n. 151-152 [gennaio 1922], pp. 14-15). Di Giardini le poesie *Esforç inútil*, *Desconhort*, *Dansa definitiva de l'ànima lleu en l'èter* e *Anhels* («La Revista», VIII, n. 159-160 [maggio 1922], pp. 117-120) e, qualche mese dopo, *Saviesa*, *Nocturn* e *Boca*, dedicate rispettivamente a Manuel de Montoliu, Alfons Maseras e Joan Malagarriga («La Revista», VIII, n. 169-174 [ottobre-dicembre 1922], pp. 242-244). Di queste ultime si conservano gli originali nell'Arxiu Malagarriga, allegati a una lettera di Giardini del 27-IX-1922.

³¹. C. Giardini, *La bombolla de savó*, trad. di J. Malagarriga, «D'Ací i d'Allà», X, n. 57 (settembre 1922), pp. 695-701; e *La meva germana Carlota*. *Novel·leta de Cesare Giardini*, illustrata da A. F. Casorati, trad. di J. Malagarriga, «D'Ací i d'Allà», XI, n. 64 (aprile 1923), pp. 297-304.

³². La testimonianza epistolare di Emili Guanyavents a Malagarriga è abbastanza eloquente sullo scarso entusiasmo che suscitava Giardini: «Ahir vaig tenir a les mans l'últim número sortit del *D'ací i d'allà*, i em vaig adonar de la seva traducció *La meva germana Carlota*, que m'agradà força (però potser més pel que toca a la tasca de vostè que per la de l'autor). És d'una prosa tota original, personalíssima, i d'un caient diguem-ne neo-romàntic i misteriosament corprenedor; però m'hi falta un no sé què que tenen les coses verament eternes. Decididament, amb tot, de Giardini en prefereixo això: les *ratlles llargues*. Els seus versos (i sobretot la forma dels seus versos!) no em poden convèncer: ja n'hem parlat altres vegades» (Lettera dell'1-V-1923. Arxiu Malagarriga). In un'altra lettera Guanyavents cerca di ridimensionare gli spropositati paragoni di Malagarriga, che associava la prosa di Giardini a quella di Poe: «Potser té raó d'atribuir a la prosa de Giardini certa semblança amb la d'Edgar Poe. Aquest deixa, però, en el cervell del llegidor, una empremta força més suggestiva que l'escriptor italià» (Lettera del 20-V-

Infine, un terzo importante punto di riferimento cui fece capo Estelrich era costituito da Napoli, dove contava sulla collaborazione di Alfredo Giannini,³³ professore di lettere nei licei che, dopo aver approfondito lo studio dello spagnolo e del catalano, aveva cominciato una carriera di ispanista portando a termine numerose traduzioni di classici del Siglo de Oro e passando nel 1920 all'insegnamento universitario, sia presso l'Istituto Universitario Orientale che presso la Reale Università di Napoli, nella quale riuscì a far istituire un dottorato di lingua catalana dall'allora Ministro della Pubblica Istruzione Benedetto Croce.³⁴ Nel 1918 Giannini pubblicò la sua prima

1923. Arxiu Malagarriga).

³³. Per un profilo biobibliografico di Alfredo Giannini cfr. Gabriella Gavagnin e Manuel Forasté i Giravent, *Alfredo Giannini, un catalanòfil italià oblidat*, in *Miscel·lània Joan Gili*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 285-298. Anche Alfredo Giannini, ignorato dalla maggior parte di repertori di ispanisti e catalanisti in Italia e in Spagna, fu incluso come si è detto nell'*Enciclopedia Universal Ilustrada* di Espasa-Calpe, che riunisce dati dettagliati della sua attività fino al 1923. Tra le carte conservate presso l'Arxiu Estelrich è rimasto un dattiloscritto che contiene la stesura in italiano di un suo profilo biografico. Inoltre, il giornalista Ignasi Bo i Singla, su suggerimento di Estelrich, preparò due ritratti biobibliografici di Giannini e di Ravagnani per «La Veu de Catalunya», pubblicati rispettivamente il 23 luglio e il 25 settembre 1922.

³⁴. La notizia era stata comunicata immediatamente da Giannini a Estelrich, che così figura in uno degli abituali rapporti di *Expansió Catalana*: «El professor Giannini de l'universitat de Nàpols ens assabenta de l'acord prés pel Consell Pedagògic de dita Universitat, establint per el propvinent curs l'ensenyament de llengua i literatura catalana a l'Universitat més important d'Itàlia, com és la de Nàpols» (*Expansió Catalana. Tasca dels mesos de setembre i octubre* [1920], pp. 7-8. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich). Con maggiore solennità, nel diffondere la notizia sulla stampa catalana, la paternità dell'iniziativa sarebbe stata attribuita alla prestigiosa figura di Croce, il cui appoggio d'altronde doveva essere stato essenziale: «Benedetto Croce, el gran filòsof, poques setmanes després d'ésser cridat al Ministeri d'Instrucció pública, creava a la Universitat principal, la de Nàpols, l'ensenyament oficial de la llengua i la literatura catalanes» (J. Estelrich, *Catalunya i els altres pobles. Itàlia amiga i els amics d'Itàlia*, «Butlletí de les Joventuts Nacionalistes», I, n. 1 [novembre 1920], p. 5). Riguardo alla storia di questo insegnamento, che si mantenne ufficialmente solo per due anni, l'articolo (compilato sicuramente dallo stesso Giannini) dell'Espasa-Calpe già citato (1924) è straordinariamente preciso: «Por encargo de Benedetto Croce, mientras éste fué ministro de Instrucción pública, fué lector de castellano y de catalán en la Universidad

traduzione dal catalano, scegliendo per la verità un testo molto impegnativo, il romanzo modernista *Solitudine* di Víctor Català,³⁵ stando ai ringraziamenti espressi nel prologo al volume, Giannini si era servito del prezioso aiuto di Plàcid Vives i Canals, un «dotto catalano»³⁶ temporaneamente in Italia, e di Joan Lluís Estelrich da Mallorca, che aveva provveduto a rifornirlo di opuscoli e riviste su Víctor Català. È evidente che Joan Estelrich, grazie alla precedente amicizia di suo padre con Giannini, poté facilmente stabilire con questi un proficuo rapporto di collaborazione, che avrebbe propiziato, oltre a ulteriori contatti con l'ambiente accademico napoletano, alcune importanti iniziative catalane d'ambito italianistico. Dal carteggio tra i due, parzialmente conservato, si ha l'impressione che gli interessi di studioso di Giannini spingano Estelrich a cercare motivi di aggregazione e di gemellaggio italo-catalano nel passato umanistico, che offriva importanti esempi di scambio tra le due culture. Se Ravegnani e Giardini cristallizzavano il loro intervento intorno all'attualità letteraria, Giannini, pur mantenendo un interesse prioritario per gli autori catalani moderni e contemporanei, appare particolarmente ricettivo nei confronti di determinate proposte d'impronta più accademica e garantisce la rendibilità di un discorso orientato a recuperare i valori della tradizione letteraria antica, un discorso che

de Nápoles durante el bienio de 1920-22. Con la reforma del ministro Giovanni Gentile fueron abolidos los lectores de las Universidades italianas, cesando Giannini en aquel cargo. En 1920 el Real Instituto Superior de Comercio de Nápoles llamaba á Giannini, que se había distinguido por su conocimiento de la lengua castellana y sus estudios de literatura española, á encargarse de la cátedra de español, que desde aquella fecha viene desempeñando».

³⁵. Víctor Català, *Solitudine*, introduzione e traduzione di Alfredo Giannini, Lanciano, G. Carabba («Scrittori italiani e stranieri»), 1918, 2 tomi.

³⁶. Ibidem, p. X. Plàcid Vives Canals era legato all'Abadia di Montserrat e collaborava alle loro pubblicazioni.

Estelrich poteva agevolmente articolare sfruttando quell'immagine classico-rinascimentale dell'Italia che Aragay e Riba andavano fissando con insistenza proprio in quel periodo.

Alfredo Giannini aveva scritto per la prima volta a Joan Estelrich il 28 dicembre 1920, inviandogli un esemplare di *Solitudine* e chiedendogli consigli e orientamenti su futuri progetti di traduzioni. Dalla risposta di Estelrich si deduce, inoltre, che Giannini si informava anche sui suoi possibili interessi per la cultura italiana:

Si us ocupéssiu en qualque publicació italiana de llibres autors i coses de Catalunya, molt em plauria que m'ho doneu a conèixer. Soc un convençut italianista com ho haureu pogut veure si haveu llegit el meu article del darrer Almanac de *La Revista*.³⁷

Nella seconda lettera a Giannini, Estelrich, entusiasta dei progetti che quegli gli aveva comunicato sulla continuità dei suoi studi di catalanistica,³⁸ gli fa sapere che, dal canto suo, intende adoperarsi sul fronte opposto per rafforzare i vincoli tra Catalogna e Italia, promuovendo a tale scopo la creazione di una sezione di studi di italianistica in seno all'Institut d'Estudis Catalans. Essa potrebbe contare sulle conoscenze di eruditi e letterati come Ramón d'Alós, con cui Giannini già era

³⁷. Lettera del 17 gennaio 1920. Copia da carta carbone presso l'Arxiu Estelrich. Estelrich si riferisce all'articolo *Itàlia i Catalunya. Reflexions diverses*, «Almanac de la Revista», 1919, pp. 232-239, di cui si parlerà più avanti.

³⁸. La lettera, del 31 gennaio 1920, è parzialmente riprodotta su «La Veu de Catalunya» (*Noves d'Itàlia*, 8-II-1920). Vi si legge tra l'altro che Giannini aveva cominciato a tradurre il romanzo di Josep M. de Sagarra *Paulina Buxareu*.

in contatto,³⁹ Pere M. Bordoy-Torrents, Carner e Ribà:

El vostre exemple confirma les meves prèdiques entre la intel·lectualitat catalana per un eficaç acostament amb Itàlia. Pel tracte ens coneixerem més i més, i de la coneixença n'esdevindrà amor fecundíssima. Amb alguns companys il·lustres, tenc el propòsit de fundar, dins l'Istitut d'Estudis Catalans, una Secció d'Estudis Italianistes. En formarien part, Josep Carner, el gran líric del Mediterrà, Carles Ribà, docte coneixedor del Renaixement a Itàlia, Pere M. Bordoy-Torrents, especialitzat en qüestions sobre el Dant, Ramón d'Alós i algun altre.⁴⁰

Sebbene non sia in possesso delle tre lettere che Giannini mandò successivamente a Estelrich -il 1° e il 5 marzo e il 2 aprile del 1920, secondo quanto è segnalato nell'unica risposta di Estelrich datata il 20 aprile-, le altre missive di cui ho potuto disporre fanno pensare che Giannini non solo accogliesse favorevolmente il progetto espostogli ma che, di rimbalzo, suggerisse a Estelrich di approfittare del centenario dantesco, che ricorreva l'anno seguente, per mobilitare intorno a un evento così eccezionale le diverse forze intellettuali catalane interessate alla cultura italiana. Non stupisce che l'infaticabile maiorchino cogliesse al volo l'occasione che gli

³⁹. In un dattiloscritto di *Expansió Catalana* sono elencate le «Gestions encarregades al Sr. R. d'Alós, dia 10 de desembre 1919, completant les de la lletra del 5 novembre», costituite essenzialmente dalla richiesta di cataloghi a diverse case editrici italiane, dall'abbonamento alla 1ª serie di sessanta volumi della Collezione di Classici italiani dell'Unione Tipografica Editrice Torinese e dall'acquisto di una notevole quantità di testi delle collane *Scrittori d'Italia* e *Classici della Filosofia Moderna* di Laterza (opere di De Sanctis, Vico, Bruno e Gioberti) oltreché dell'edizione completa dello *Zibaldone*, cioè quella in 7 volumi a cura di Carducci e pubblicata a Firenze, si legge alla fine: «Recomanar a Giannini que proposi a Carabba [cioè l'editore di *Solitudine*] inclusió d'alguns Elogis de Maragall en la seva col·lecció Bib. de Cultura de l'Anima». Il che significa che Estelrich in un primo momento comunicava con Giannini attraverso d'Alós.

⁴⁰. Lettera del 10 febbraio 1920. Copia da carta carbone presso l'Arxiu Estelrich.

si presentava per irrobustire i legami con letterati e intellettuali italiani, avviando immediatamente un processo di sensibilizzazione intorno alla questione. Nel rapporto di *Expansió Catalana* relativo al marzo 1920 Estelrich riferisce sulle prime mosse fatte presso l'Institut d'Estudis Catalans in vista dell'organizzazione di attività commemorative del centenario nei termini seguenti:

Diverses conferències, amb Ramon d'Alós, per a preparar com cal la celebració del centenari del Dant a Catalunya: enquesta entre les nostres personalitats literàries, publicació d'un n° extraordinari de *La Revista*, edició d'un volum consagrat a Dant i les seves influències a Catalunya, creació d'una Secció d'Estudis italianistes a l'Institut, etc.⁴¹

Su questi preparativi provvide poi a mettere opportunamente al corrente il professor Giannini, trovando tra l'altro anche il modo per coinvolgerlo attivamente con un allettante invito a Barcellona:

Havem tractat ja⁴² amb Ramón d'Alós i altres companys de celebrar d'alguna manera a Barcelona el centenari del Dant. Per de prompte *La Revista* li dedicarà un n°. extraordinari. Publicarem diversos estudis i investigacions; reproduïrem traduccions catalanes de Dant; sota l'advocació de l'altíssim poeta jo proposaré la fundació a l'Institut d'una Secció d'Estudis italianistes... Per cert, he llegit que, amb tal ocasió, un professor pagat pel propi govern italià, irà alla (sic) Sorbona a donar un curs sobre l'Alighieri; no'ns en podrieu enviar un altre, de professor, a Barcelona, a l'Institut? Vós fóreu persona indicadíssima. Si calgués de la nostra

⁴¹. *Expansió catalana. Tasca de març 1920*, pp. 11-12. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich.

⁴². Poiché l'argomento non era emerso nella lettera inviatagli anteriormente, questo "ja" non può che riferirsi a eventuali suggerimenti che in tal senso aveva fatto Giannini nelle sue missive.

part, fer algunes gestions, amb gust treballariem la vostra vinguda a Catalunya.⁴³

Questa intensa operosità di Estelrich, volta ad assicurarsi l'adesione e la partecipazione di personalità di indiscusso prestigio letterario e accademico in un avvenimento che poteva offrire un ottimo canale di comunicazione con la cultura italiana e ripercuotersi proficuamente anche sugli sforzi di propaganda catalana in Italia, non tardò a raccogliere, già nell'estate del 1920, i primi preziosi frutti. I preparativi per il centenario dantesco divennero improvvisamente di dominio pubblico e acquistarono un significato di grande trascendenza culturale e nazionale grazie all'autorevole intervento di Magí Morera i Galícia. Questi, nel solenne discorso inaugurale dei Jocs Florals di Sabadell tenuto nell'agosto del 1920, lanciò un'importante iniziativa che prendeva spunto proprio dal centenario di Dante e che faceva leva sulle aspirazioni di classicismo e di nazionalismo largamente diffuse.

4.3. I classici italiani dal discorso di Magí Morera i Galícia agli articoli di Estelrich

Magí Morera era un poeta appartenente alla generazione

⁴³. Lettera del 20 aprile 1920. Copia da carta carbone presso l'Arxiu Estelrich. Nel solito rapporto di *Expansió Catalana*, la questione Dante-Giannini viene riassunta nel seguente modo: «Satisfacció pel nostre projecte de fundar a l'Institut una Secció d'Estudis Italians. [...] Li exposem els nostres projectes per a celebrar el centenari del Dante; i li indiquem si fora possible que ell vingués, amb encàrreg del govern italià tal com s'ha fet a la Sorbona, a professar un curs a la nostra ciutat en ocasió d'aquell centenari. Per la nostra part faríem les gestions necessàries a fi de reeixir» (*Expansió Catalana. Tasca d'abril 1920*, p. 10. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich).

tardoromantica, che era riuscito a integrarsi perfettamente nel clima culturale formatosi con l'avvento del *Noucentisme* non già come poeta ma come traduttore di Shakespeare, attività che gli conferì un nuovo rilievo e gli procurò elogi e rispetto tra i giovani.⁴⁴ Da questa sua nuova dimensione letteraria, Morera, che era oltretutto un eccellente oratore, trasformò la conferenza d'apertura del concorso letterario di Sabadell, un atto di pura routine, in un discorso memorabile che avrebbe segnato l'avvio di una campagna a favore della valorizzazione dei vincoli culturali e spirituali tra Italia e Catalogna. In esso, dopo aver delineato un'immagine della letteratura in chiave di espressione dei sentimenti profondi e collettivi di una nazione e dopo aver ribadito, di conseguenza, il suo più alto valore patriottico e ideale,⁴⁵ Morera sottolinea l'insostituibile funzione, svolta dai classici della letteratura, di coesione e stratificazione di valori nello sviluppo e nell'evoluzione di una specifica tradizione: essi rappresentano la «base de sustentació de l'esperit literari» e «alimenten les mentalitats que han de fer la represa que manté la constància de l'esperit nacional» nei nuovi movimenti che si avvicendano sulle ceneri dei movimenti già superati. Ma le recenti esperienze della letteratura catalana, continua Morera, non hanno seguito questa dinamica così vitale per tutte le culture nazionali, perché tali esperienze hanno

⁴⁴. Sulla sua esperienza di poeta e traduttore cfr. J. Molas, *La crisi del romanticisme: la poesia*, in Riquer / Comas / Molas, *Història de la literatura catalana*, VII, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 499-502.

⁴⁵. Si legga, ad esempio, il seguente passo: «No fem literatura per esbarjo, per a passar el temps, sinó per amor a la pàtria, i, sobretot, per l'engrandiment del verb de la pàtria i pel conreu del verb de la pàtria, perquè el verb de la pàtria sigui cada dia més perfecte i més pur i tingui manifestacions més esplendoroses, perquè el verb és la vertadera significació de la nostra espiritualitat i tant com el verb sigui esplèndid, voldrà dir que ho és també l'espiritualitat nostra». Come specificherò più avanti, il discorso fu riprodotto integralmente o parzialmente su numerosi periodici. Le mie citazioni provengono dal testo apparso su «La Veu de Catalunya» (20-VIII-1920).

ignorato i classici della propria tradizione, perdendo insieme la potenziale forza di continuità che essi garantiscono. A questo punto Morera riprende con vigore la visione storiografica di Antoni Rubió prima e Nicolau d'Olwer poi, secondo la quale l'età classica della tradizione letteraria catalana fiorì sotto la diretta influenza italiana:

Els nostres clàssics foren els primers que reberen la influència del moviment poderós dels humanistes italians. La «Divina Comèdia», es pot dir que tot just era feta a Itàlia i ja era coneguda a Catalunya i en català. Tota la nostra gent de lletres pren el seu alè, tota beu en els humanistes italians; en feren substància pròpia, però tota l'obra literària rep la força d'aquells enginys i la galania d'aquell nou moviment que surt al món per a donar una nova florada a la humanitat amb una cultura nova.

Rifacendosi ancora agli schemi della già nota interpretazione storico-letteraria che aveva fissato l'idea di mutilazione della tradizione umanistica, Morera ricorda come l'arresto brusco di questo momento di splendore seppellì sotto una cortina di nebbia l'epoca classica e la rese sterile di effetti. Se tutto questo ha impedito ai contemporanei di ricorrere normalmente ai propri classici, di «beure en pròpia deu la vida de l'esperit que necessitaríem per a refer la vida de la nostra espiritualitat», allo scopo di porvi rimedio Morera segnala una possibile via da seguire in un percorso a ritroso alla ricerca di quei classici che hanno influenzato la fioritura umanistica catalana:

jo m'he fet la idea que nosaltres podem recórrer als nostres clàssics, en un sentit i amb un objecte. En el sentit d'estudiar-los amb relació amb els pares dels nostres clàssics, en els clàssics dels nostres clàssics, en els humanistes italians; i estudiant els primers i veient de quina manera pogué penetrar l'enginy dels humanistes italians en l'enginy català, arribarem a saber com es

produí aquella compenetració, arribarem també a percebre el vertader esperit que en reberen i del qual se sentiren vitalitzats; i llavors, si sentim nosaltres aquesta compenetració, sentirem bategar la continuació dels clàssics amb tot i els quatre cents anys de polsaguera maleïda, que han passat per damunt de tot.

L'idea, pur ricollegandosi a una precisa tradizione che aveva articolato i più recenti studi eruditi catalani nell'ambito della storia letteraria, era nuova nella sua formulazione. Morera reclamava un'attenta ricognizione delle fonti italiane della letteratura umanistica catalana per una più profonda comprensione di questa. Non si trattava di un semplice richiamo agli studi filologici, giacché Morera in fondo auspicava anche un approccio critico che potremmo definire comparatistico e che egli intendeva realizzabile all'interno di un rapporto di collaborazione con gli studiosi italiani. Le implicazioni sia teoriche che pratiche della sua proposta erano molto più importanti di quanto possa sembrare a prima vista, perché si rendeva improvvisamente urgente stabilire dei proficui scambi intellettuali con l'Italia in vista di un obiettivo indiscutibilmente prioritario nel clima culturale dell'epoca, qual era il riscatto dei propri classici. Morera faceva appello alla memoria di un passato glorioso che affondava le sue radici in una sorta di gemellaggio con l'Italia:

Demano, doncs, des d'aquí [...] que s'estableixi una aula en la qual s'estudiïn els clàssics catalans en les seves fonts. I com que aquest moviment és precís que sigui efecte d'una col·lectivitat, d'una munió, d'una gran unió d'esperits que convergeixin a aquest fi, a aconseguir aquest objecte, jo demano que, per arribar a aquest fi i aconseguir aquest objecte, fomentem idees i tractes amb aquella Itàlia, tan agermanada —tots ho sabeu prou bé— amb nosaltres en moments d'espiritualitat, en els segles de grandesa, que representen un imperialisme català en tots els terrenys, aquelles idealitats que ells conrearen i que conrem nosaltres també [...]

E concludeva il suo discorso con una concreta proposta operativa, attuabile nel futuro imminente e volta appunto a ricomporre un'antica amicizia che, in prospettiva, è presentata anche come un efficace antidoto contro il peso di altre influenze (l'allusione è alla Spagna, ovviamente) giudicate nocive:

Jo, doncs, des d'aquí invito a tots aquells que, sentint aquestes idees, les trobin encertades i dignes de ser acollides, a la formació del grup d'Amics d'Itàlia, que prompte, dins de pocs mesos, dins de poques setmanes, tindran la primera ocasió de donar-se a llum amb motiu del centenari del gran Dant, que és el pare de les lletres italianes, i de relligar la pàtria del Dant amb la pàtria dels catalans i després eixamplar aquest corrent nou per a l'alliberament de corrents que algunes vegades, que moltes vegades, han planat massa sobre la nostra ànima, constituint un nou camí a la nostra expansió que seria penyora segura que la nostra espiritualitat hi guanyarà i la nostra cultura hi guanyarà.

A conferma dell'importanza teorica e della novità strategica dell'iniziativa suggerita da Morera va allegato in primo luogo l'entusiasmo dilagante che essa riuscì a suscitare, misurabile dall'immediata divulgazione che il suo discorso, destinato ad acquistare una notorietà che perdurò negli anni successivi, ebbe anche in forma scritta: nel giro di alcune settimane fu riportato, in modo frammentario o integrale, sui principali organi di stampa e sulle riviste di maggiore diffusione. «La Veu de Catalunya» gli riservò la pagina letteraria del 20 agosto 1920, presentando il suo testo con un commento che ne riprendeva e amplificava i punti salienti, anzi aggiungeva alcune ulteriori precisazioni sul processo di attuazione del progetto della cattedra additando in Nicolau d'Olwer lo studioso che avrebbe potuto occuparla. Inoltre, vi si ribadiva ed esplicitava, tra i vantaggi procurati da questo accostamento alla cultura italiana, quella funzione di affrancamento dal giogo spagnolo a cui già

aveva fatto cenno Morera:

La poesia provençal ens donà la nostra adolescència; el Dant ens intelà en l'extrema juvenesa; la castellanització ens dugué al silenci, i després a un repapieg prematur... Tornem a la deu rejuenidora. Refem el temps perdut sota les agulles i els contraforts de la «Divina Commedia», a l'ombra dels vergers del «Canzoniere»; envigorim-nos de bell nou en la seva brava reivindicació de la llengua natural contra les llengües convencionals del seu temps. [...]

El nostre lligam amb Itàlia no serà mai un jou. Serà una abraçada tan fortificant com la mateixa d'Anteu. Itàlia amb el seu bes encomana la llibertat.⁴⁶

Pochi giorni dopo, il 24 agosto, sia «La Veu de Catalunya» che «La Publicidad» pubblicarono una lettera di adesione indirizzata a Morera i Galícia e firmata da Pau M. Turull, in qualità di segretario del Comitè d'Estudis Internacionals. In essa il ventaglio di proposte già esposte da Morera si allarga a provvedimenti che coinvolgono l'istruzione scolastica: accanto alla creazione di un gruppo di Amics d'Itàlia, alle manifestazioni commemorative di Dante e all'istituzione di una «Càtedra d'Estudis Clàssics» secondo la formula indicata, vi si suggerisce di far penetrare i nuovi principi metodologici anche tra i giovani studenti, sia facendo arrivare a tutte le scuole elementari catalane «un estudi, mal que sia breu, dels al·ludits clàssics italians i catalans» che promuovendo «la instauració a Roma d'una "Casa de Roma", on fossin enviats deixebles catalans

⁴⁶. Il titolo generale della pagina è *Una altra iniciativa. Esguard als clàssics. Retorn al camí estrocat*. L'articolo di commento che precede il testo integrale del discorso di Morera è anonimo e s'intitola *La iniciativa d'En Morera*.

pensionats per a fer estudis en tots els ordres de l'activitat».⁴⁷ Intanto, nel mese di settembre, il discorso di Morera viene riprodotto e su «La Revista» e sui «Quaderns d'Estudi»,⁴⁸ pubblicazioni con le quali Estelrich collaborava. Se non risulta accertabile, ma sí ipotizzabile, il ruolo di mediatore esercitato a questo proposito dal poligrafo maiorchino presso le riviste e i giornali fin qui menzionati, appare invece testimoniato dai rapporti di *Expansió Catalana* l'uso che Estelrich fece del discorso di Morera come strumento di avvicinamento di ispanisti italiani di prestigio. Insieme a una circolare «Pro Itàlia», il cui testo però non figura tra i reperti sopravvissuti nell'Arxiu Estelrich, il discorso fu mandato a Alfredo Giannini, a un altro studioso napoletano, suo collega, Eugenio Mele, a Benedetto Croce, a Arturo Farinelli e a Giuseppe Antonio Borgese.⁴⁹ Stando ai riassunti forniti da Estelrich sulla corrispondenza ricevuta, le reazioni furono

⁴⁷. *Els amics d'Itàlia. Lletra del Comitè d'Estudis Internacionals*, «La Veu de Catalunya», 24-VIII-1920 e *Els amics d'Itàlia i la Casa de Roma. Lletres del Comitè d'Estudis Internacionals a Magí Morera*, «La Publicidad», 24-VIII-1920.

⁴⁸. Cfr. *Catalunya i els clàssics italians*, «La Revista», VI, n. 120 (16 settembre 1920), p. 264 e *Discurs de D. Magí Morera i Galícia*, «Quaderns d'Estudis», XII, n. 44 (settembre 1920), pp. 169-175.

⁴⁹. Cfr. *Expansió catalana. Tasca dels mesos de setembre i octubre* [1920], pp. 7-9. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich. Se con Mele, dedito a studi di ispanistica, i rapporti erano già cominciati anteriormente grazie alla mediazione di Giannini, con Farinelli sorgono in questa occasione e continueranno in seguito. Tramite Farinelli, Estelrich si metterà in contatto poi anche con Mario Casella: «Recomanats pel Dr. Arturo Farinelli ens hem adreçat a aquest il·lustre hispanista per a demanar-li com nosaltres podriem adquirir els seus treballs o bé una còpia dels mateixos. L'informem dels nostres esforços per a establir relacions continues i directes entre l'intel·lectualitat italiana i la catalana» (*Expansió Catalana. Tasca realitzada des de maig a setembre (estiu 1921)*, p. 21. Dattiloscritto presso l'Arxiu Estelrich). Eugenio Mele, invece, gli permetterà di contattare Francesco D'Ovidio: «Recomanats per Eugenio Mele, ens adrecem a aquest professor il·lustre demanant tot quant tingui escrit sobre la literatura o la llengua catalanes. Li oferim els nostres serveis per a informar-lo sobre la Catalunya literària i política d'avui» (Ibidem).

senz'altro positive. Eugenio Mele «ho troba tot encertat i excel·lent i d'acord amb els desitjos que s'hi expressen ens promet fer-ne una intensa propaganda entre la premsa i cercles literaris on té influència». Inoltre consiglia di far recapitare la circolare a un altro importante studioso interessato al mondo ispanico, Cesare de Lollis, allora docente universitario a Roma, mentre Estelrich lo ringrazia per il suo impegno e la sua premura assicurandogli che «la celebració del Centenari del Dant a Catalunya serà cosa seriosa i trascendental». Borgese risponde «remerciant-nos l'envio de la circular i del magnífic discurs d'En Morera i Galícia», mentre si offre, da senatore, «per treballar l'acostament entre Itàlia i Catalunya». Dal canto suo Estelrich ne approfitta per scrivergli che sarebbe auspicabile «que "Il Corriere della Sera" -on col·labora- s'ocupés de les activitats italianistes de nostra terra». Anche Croce, che sollecita l'invio del discorso che gli era stato annunciato dalla circolare ma non gli era pervenuto, approva gli sforzi tesi a «intensificar les relacions entre Itàlia i Catalunya» e suggerisce a Estelrich di mettersi in contatto con Giannini. Intanto, Giannini e Farinelli, interessati entrambi a sfruttare l'occasione del centenario per fare un viaggio di studi in terra catalana, pregano Estelrich di insistere presso Croce perché questi, in qualità di ministro della Pubblica Istruzione, conceda loro il permesso necessario, cosa che, sebbene infruttuosamente, Estelrich farà.⁵⁰

Se sul fronte italiano Estelrich si prodigò perché il

⁵⁰. La visita di Farinelli slitterà di un anno e si svolgerà, grazie alla mediazione di Estelrich, nel gennaio del 1922, in qualità di invitato dall'Institut d'Estudis Catalans, dove darà un corso su Boccaccio. Giannini, invece, verrà per la prima volta a Barcellona nel 1923, invitato a tenere il discorso di chiusura dei Jocs Florals di quell'anno e il suo punto di riferimento sarà in quell'occasione non più Estelrich ma Pere Coromines, con cui intanto aveva stretto un'intensa amicizia (cfr. il prologo di Giannini alla sua traduzione di P. Coromines, *La vita austera*, Firenze, La Voce, 1925, pp. IX-X).

discorso di Morera raggiungesse rapidamente il mondo accademico, nell'ambito della Catalogna si impegnò perché esso avesse un seguito teorico e pratico. Accanto agli sforzi per stimolare eventuali studi di italianistica, egli si preoccupava di fornire prove della capacità espansiva di questa amicizia italo-catalana e di sottolinearne il significato schiettamente culturale. A questo scopo scrive, per il primo numero di una rivista fondata dalla federazione giovanile del partito della Lliga Regionalista, il «Butlletí de les Joventuts Nacionalistes»,⁵¹ un lungo articolo che inaugura la sezione *Catalunya i els altres pobles* e si intitola significativamente *Itàlia amiga i els amics d'Itàlia*.⁵² Oltre a reiterare l'importanza dei vincoli storico-culturali e delle affinità spirituali che uniscono i due popoli, Estelrich fa un'operazione molto interessante in questo scritto: cerca di offrire un quadro articolato e funzionale di una successione di interventi di natura teorica e di un insieme di contributi di carattere scientifico o divulgativo realizzati negli ultimi due anni pur di dimostrare l'effettivo radicamento nell'attuale panorama catalano della volontà di ripristinare un intimo legame con l'Italia. Il punto di partenza è individuato nell'articolo che lui stesso pubblicò sull'*Almanac de La Revista* nel 1919, in cui, a detta dell'autore, «demanàvem l'acostament espiritual a la Itàlia; l'acceptació de les seves millors i més assenyades influències; la fertilització filosòfica de la nostra

⁵¹. Il politico Martí Esteve i Guau, nella lettera a Josep Obiols in cui gli chiedeva di preparare il disegno di copertina, così spiegava le intenzioni dei fondatori: «La Joventut ha decidit publicar mensualment el Butlletí del qual t'acompanyo el primer número. Tenim el propòsit d'assegurar-li llarga vida i d'instituir-lo com a revista essencialment política» (cit. in *Correspondència Foix-Obiols*, cit., p. 168).

⁵². Cfr. J. Estelrich, *Itàlia amiga i els amics d'Itàlia*, «Butlletí de les Joventuts Nacionalistes», I, n. 1 (novembre 1920), pp. 5-6.

vida nacional a estil de la Itàlia».⁵³ A questo primo appello ne seguono, nella ricostruzione di Estelrich, altri due che vengono posti opportunamente in connessione, collocati cioè su una stessa linea di pensiero:

Per la primavera d'enguany, Josep Aragay, en la seva assenyadíssima conferència sobre el nacionalisme de l'art, insistia en l'orientació italianista i cercant per a la nostra ciutat una concepció plàstica realment humana que s'aixequés per damunt dels prejudicis i les estilitzacions bizantines, indicava l'exemplaritat de la Itàlia clàssica.

El corrent s'afermava quan aquest estiu un gran poeta, gran patriota i gran orador, l'ínclit Morera i Galícia, es posava al davant de la idea italianista i la ungia amb el seu prestigi.

Preme osservare che qui Estelrich imbastisce con lo stesso filo episodi che, pur essendo intimamente collegati allo stesso clima culturale, si erano svolti con una certa indipendenza l'uno dall'altro. Ciò significa che, visti in questo nuovo nesso di continuità, essi risultano rafforzati vicendevolmente. D'altronde, è evidente che tanto la conferenza di Aragay quanto quella di Morera i Galícia avevano avuto un peso enorme nel rilievo attribuito, da un'ottica di nazionalismo militante, all'immagine umanistico-rinascimentale dell'Italia, e il testo di Estelrich rende giustizia a tale successo.⁵⁴ In questa specie di bilancio provvisorio compilato sul finire del 1920, in piena febbre ormai dei preparativi dell'anno dantesco, emergono, però,

⁵³. Ibidem, p. 5.

⁵⁴. Va aggiunto che Estelrich, oltre a mandare il discorso di Morera i Galícia, si preoccupa di distribuire in Italia anche la conferenza d'Aragay. Nell'Arxiu Estelrich si conserva la copia di una lettera ad Aragay in cui gli comunica gli indirizzi di Giannini, Farinelli, Croce, Mele, Ravegnani, Nazariantz, Giorgio Pitacco (un professore di Trieste) e Luisa Graziani (una provenzalista amica di Giannini), perché provveda a fargliene arrivare un esemplare.

anche i nomi di altri intellettuali, con cui si intende corroborare la tesi che la «Catalunya nova és italianista» e che tutti, in fondo, «artistes zelosos, homes de ciència, economistes, polítics clarividents, senten profundament aquesta germanor». La lista, che si limita a segnalare solo i più ferventi del «chor d'Amics», dice Estelrich, include personalità di indiscusso prestigio, tra letterati, poeti-traduttori ed eruditi:

dels poetes, Josep Carner, Lòpez-Picó, Guerau de Liost, Llorenç Riber...; entre els erudits historiadors, Ramon d'Alós, altre capdavanter; Nicolau d'Olwer i Manuel de Montoliu, en la investigació literària; Gay de Montellà, jurisconsult; Carles Riba, estudiós i crític del Renaixement; Farran i Mayoral, expositor de la filosofia italiana contemporània; Bordoy-Torrents, comentarista del Dant...

Tutti esponenti di primo piano del movimento noucentista, come si può notare, che si erano avvicinati da svariate prospettive alla cultura italiana, alcuni in epoca recente, come Riba, di cui si è già detto, e Farran i Mayoral, il quale aveva pubblicato un'importante serie di articoli su Croce su «La Revista» tra il 1917 e il 1918,⁵⁵ e altri per la verità nel

⁵⁵. J. Farran i Mayoral, *La filosofia de B. Croce*, «La Revista»: III, n. 50 (16 ottobre 1917), pp. 365-367, n. 51 (1 novembre 1917), pp. 382-285, n. 53 (1 dicembre 1917), pp. 416-421, n. 54 (16 dicembre 1917), pp. 430-433; IV, n. 55 (1 gennaio 1918), pp. 5-9, n. 57 (1 febbraio 1918), pp. 37-41, n. 59 (1 marzo 1918), pp. 66-71. L'analisi di Farran i Mayoral non si limitava alla sola *Estetica* ma si basava anche su gli altri saggi fondamentali del sistema filosofico di Croce riuniti nella sezione *Filosofia dello spirito*, in particolare sui primi tre: *Estetica*, *Logica come scienza del concetto puro* e *Filosofia della pratica. Economia ed Etica*. È evidente che Farran i Mayoral non disponeva ancora dell'ultimo trattato della serie, apparso nel 1917, che fu annunciato nel periodico bollettino bibliografico dedicato all'Italia nella pagina letteraria de «La Veu de Catalunya»: «A la terça edició de la "Logica" de Benedetto Croce, on l'il·lustre napolità declarava que no havia fet modificacions essencials ha seguit un volum dels desenrotllaments ulteriors donats a la part que tracta la lògica de la historiografia, sota el títol: "Teoria e Storia dell'Istoriografia", amb el qual es clou la cinquena i

corso dei primi due decenni del secolo, come Carner, già traduttore dei *Fioretti di san Francesco* nel 1909 e frequentatore della poesia stilnovista,⁵⁶ e Guerau de Liost, traduttore degli *Inni sacri* di Manzoni,⁵⁷ o Manuel de Montoliu, traduttore della *Vita nuova* di Dante nel 1903⁵⁸ e studioso dei rapporti tra Risorgimento e *Renaixença*.

Il bilancio di Estelrich prosegue poi sull'altro versante, quello degli «Amics de Catalunya», allo scopo di constatare la reciprocità di tali dimostrazioni di amicizia e quindi la loro efficacia e validità come strumento di propaganda catalana all'estero. Questa volta Estelrich compone il quadro dei contatti italiani di *Expansió Catalana* secondo una disposizione gerarchica che mette in risalto l'adesione di intellettuali di spicco, i quali «si no hi estan de fet, en acte, hi estan en potència». Il primo posto spetta, com'è ovvio, a Benedetto Croce, «el gran filòsof», per aver istituito l'insegnamento di catalano nell'Università di Napoli; segue poi Farinelli, «el gran professor», di cui è citato uno stralcio della lettera in risposta all'invio del discorso di Morera:

e l'assicuro che prendo viva parte alle idee e speranze che esprime al programma di vita che espone, perché la sua nazione si svolga con la dovuta indipendenza e prosperità

darrera part del seu sistema filosòfic» (*Correu estranger. Bibliografia italiana*, «La Veu de Catalunya», 14-III-1918).

⁵⁶. *Floretes de Sant Francesc*, Barcelona, Lluís Gili, 1909. Carner partecipò accanto ad altri poeti alla famosa gara del sonetto del 1912, cimentandosi a tradurre anche lui alcuni sonetti della *Vita Nuova* (cfr. Maria Angels Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, pp. 231-232).

⁵⁷. Come preciserò in un altro capitolo, ne ho notizia indiretta pur non essendo riuscita a rintracciare tali versioni.

⁵⁸. Dant Allighieri, *La Vida Nova*, traducció i prefaci de Manuel de Montoliu, Barcelona, Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1903.

fuori delle strette in cui per l'incuria dei regnanti minaccia di soffocare.

Compare poi nell'elenco Gabriele D'Annunzio, «el gran poeta-patriota», che

invitava el nostre poble a adherir a la Lliga de Fiume i manifestava la seva devoció per questa nobile nazione cui diritti sono tanto irreconosciuti dall'Ispagna e dall'Europa intera.

Effettivamente, per conto del comandante D'Annunzio, il capo dell'Ufficio Relazioni Estere della Città di Fiume, Leone Kochnitzkis, aveva mandato una lettera, datata il 14 aprile 1920, a un tale Ricart J. Tayà a Trieste (che l'aveva poi recapitata a Estelrich) in cui si invitava una rappresentazione catalana a partecipare a una riunione preparatoria della Lega di Fiume prevista per gli inizi di Maggio. La lettera, conservata presso l'Arxiu Estelrich in traduzione catalana da un probabile originale francese, contiene appunto la frase che abbiamo trovato citata poi in italiano da Estelrich (in una sua versione, cioè, come si deduce dagli errori che presenta): «El Comandant d'Annunzio es considerará molt honrat de veurer prop d'ell, el dia d'aquesta Reunió representants del noble poble català, del cual els drets mes sagrats son tant injustament irreconeguts per España i per Europa entera». I rapporti di Expansió Catalana, quindi, si limitarono a questi scambi di carattere politico con il comando militare stabilito a Fiume, presso il quale Estelrich fece arrivare l'adesione della Catalogna, offrendo inoltre la propria disponibilità per instaurare eventuali relazioni economiche tra Fiume e i porti catalani, come si deduce dalla risposta del colonnello Mario Sani della segreteria generale del comando di Fiume, datata il 1° settembre 1920: «Il est donc de

très grande importance que des relations commerciales suivies soient établies entre Fiume et les ports catalans, et nous espérons bien que dans l'intérêt de la Cause commune, Votre délégalion pourra nous apporter des propositions concrètes à ce sujet». ⁵⁹

Dopo D'Annunzio, l'articolo cita ancora un altro nome illustre, quello di Giovanni Papini, «el gran esperit tumultuós i ardent», annoverato tra gli amici della Catalogna in quanto direttore della collana «Biblioteca di coltura dell'Anima» dell'editore Carabba, che aveva incluso nei libri da pubblicare gli *Elogis* di Maragall in traduzione di Giannini.⁶⁰ Per questo motivo, anche a lui arrivò il discorso di Morera i Galícia, giacché Estelrich riferisce che Papini, evidentemente nella lettera di risposta:

ens augurava che i suoi sforzi e quelli dei suoi amici possano davvero creare una nuova fraternità fra il popolo Catalano e l'Italiano, che tante memorie e glorie hanno in comune, e farò quanto posso per far conoscere nei nostri periodici la sua generosa iniziativa.

Dopo aver richiamato anche l'operato di Diego Ruiz, insediatosi ormai in pianta stabile in Emilia Romagna, la lista delle personalità di riguardo si chiude con

G. A. Borgese, l'illustre crític, i Guido Mazzoni, actualment senador, excels diplomata espiritual, que ens

⁵⁹. Arxiu Estelrich.

⁶⁰. L'idea di tradurre Maragall era partita da Estelrich che aveva consigliato in tal senso Giannini sin dai loro primi scambi epistolari. Giannini aveva accolto favorevolmente il suggerimento ed essendo riuscito a trovare l'editore si diede da fare per portare a termine la traduzione, mentre Estelrich si preoccupò di sbrigare tutte le pratiche relative ai diritti d'autore presso gli eredi. Tutto sembrava risolto, stando al carteggio conservato presso l'Arxiu Estelrich, tuttavia gli *Elogis* italiani di Maragall, non so per quali ragioni, non videro mai la luce.

assegurava del grandissimo interesse che in me, come in altri amici e ammiratori della Catalogna, avrebbe suscitato l'impresa... Anche nel Senato io ebbi, non è molto, a richiamare l'attenzione del Governo e dell'opinione pubblica... Nella penisola iberica a noi Italiani importa principalmente l'amore dei fratelli catalani.⁶¹

Naturalmente Estelrich non tralascia di menzionare nessuno degli altri critici e studiosi con cui era in contatto e che, pur essendo meno famosi se non sconosciuti fuori dall'ambito locale, costituivano il più importante sostegno all'opera di divulgazione della cultura catalana in Italia. Tutti figurano nella lista degli Amics de Catalunya: Ramiro Ortiz, «napolità, professor a la Universitat de Bucarest i autor en llengua rumanesa d'un estudi sobre Maragall»,⁶² Eugenio Mele, «doctíssim hispanista», Emanuele Portal, «traductor de Verdaguer»,⁶³ Cesare de Lollis, identificato con un laconico «de la Universitat de Roma», Giuseppe Ravegnani, «poeta i crític», Luisa Graziani, «estudiosa de la nostra renaixença», Giorgio Pitacco, professore triestino di cui viene riportato il passo di una sua lettera dove assicura di impegnarsi nello studio dei rapporti linguistici e letterari tra Italia e Catalogna. Un posto a parte è concesso all'unico docente di lingua e letteratura catalana in Italia, Alfredo

⁶¹. Guido Mazzoni, già presidente dell'Accademia della Crusca e autore di numerosi saggi danteschi, fu contattato in occasione del discorso di Morera probabilmente mediante Giannini, cui era legato da un antico rapporto di amicizia (cfr. G. Gavagnin e M. Forasté, *Alfredo Giannini...*, cit., p. 288).

⁶². Di lontana ascendenza spagnola, l'abruzzese Ramiro Ortiz, già allievo di Francesco D'Ovidio, poi docente di Filologia Romanza presso l'Università di Padova dal 1933, insegnò per lungo tempo Lingua e Letteratura italiana presso l'Università di Bucarest. Tra la sua bibliografia, specializzata soprattutto in studi dei rapporti letterari italo-romeni, figura anche uno saggio intitolato *Leopardi e la Spagna*, pubblicato a Bucarest nel 1923, cioè negli anni in cui era in contatto con Estelrich (Cfr. Mircea Popescu, *Ramiro Ortiz*, in *Letteratura Italiana. I Critici*, IV, Milano, Marzorati, 1970, pp. 3029-3040).

⁶³. Si tratta del volume *L'Atlantide*, poema catalano di M. Giacinto Verdaguer, trad. e introduzione di E. Portal, Lanciano, Carabba, 1917.

Giannini, dedito a un incessante lavoro di critico e traduttore, «coneixedor perfecte de la nostra llengua, traductor de la Víctor Català i ara, inèditament encar, del Maragall, dels nostres lírics, del tractat de literatura de Nicolau d'Olwer, ¿què en diríem? Prepara més traduccions, i antologies, i diccionaris...».

Dopo aver reso conto di questa fervente attività di critici, letterati e professori,⁶⁴ Estelrich ribadisce l'utilità di questo tipo di studi e di scambi intellettuali, e lo fa ponendo l'accento sull'importanza delle scuole di pensiero d'ambito filosofico, politico e storico —non si dimentichi che l'articolo figurava in una rivista di netta impronta politica— formatesi nelle diverse epoche in Italia, perché le ritiene un prezioso punto di riferimento per una realtà, come quella catalana, profondamente affine per spirito e temperamento a quella italiana. Oltre a passare in rassegna filosofi e saggisti ben noti a tutti, Estelrich chiama in causa anche molti altri pensatori che dovevano certamente risultare poco familiari ai più, dimostrando una ragguardevole conoscenza della tradizione filosofica e politica italiana del Risorgimento:

El Vico, el Machiavelli, els humanistes, són magnífica disciplina, fonaments de cultura. I àdhuc no cal anar tan lluny. No pot dir-se que fos deprimida l'Itàlia que tenia abans del ressorgiment un Gioberti i un Rosmini, filòsofs;

⁶⁴. Nei numeri seguenti del «Butlletí de les Joventuts Nacionalistes» furono pubblicati altri articoli informativi sui diversi contributi di catalanistica italiana, studi, recensioni, traduzioni o altro, con ampie citazioni degli originali: *Les lletres catalanes a Itàlia*, II, n. 7 (aprile 1921), pp. 8-11 e *Les lletres i la política catalana a Itàlia*, II, n. 8 (maggio 1921), pp. 11-14. Altri due furono dedicati monograficamente a Croce (J. Farran i Mayoral, *El Croce i Catalunya*, I, n. 3 [dicembre 1920], pp. 8-12, articolo questo di stampo diverso, perché Farran i Mayoral intendeva avvicinare il lettore ai principali concetti del sistema filosofico crociano, proponendo una sintesi di una sua serie di studi sulle trattazioni della *Filosofia dello Spirito* già richiamati in precedenza) e a Farinelli (*La cultura catalana a Itàlia*, II, n. 13 [ottobre 1921], pp. 11-12, in cui si riportava un brano tradotto dal saggio del critico torinese *Scienza e vita nella Spagna contemporanea* apparso su «Nuova Antologia»).

i bon historiadors en el Ferrari, l'Amari i el Vannucci... ¿Per ventura no eren filologia ben científica molts escrits del Leopardi, del Foscolo, del Mai? ¿I no eren també crítica -veritable crítica- els assaigs del De Sanctis, del Cattaneo, del Hugo Foscolo?

Fascinats pel nordisme pertorbador hem anat a cercar a Treitzche les lleis que governen la sort dels pobles que tan bé havia definit Giuseppe Ferrari. Adhuc en doctrina nacionalista, els nostres directors obeïen més a les inspiracions germàniques a base de sentiment racial i imperialisme dominador, que no a la sana ideologia d'un Mazzini. Llegiem Mommsen quan Carlo Cattaneo havia ja trobada l'art d'evocar les èpoques mortes de la història. I així també en filosofia, en plàstica, en crítica...

Il messaggio lanciato in chiusura è che la cultura italiana doveva diventare nella sua globalità, temporale e tematica, un mondo a cui attingere proficuamente maestri ed esempi, perché «dels antics i dels moderns, en tots els ordres, hi ha noms que culminen, de l'Alighieri al Miquel Angel, del Vinci al Leopardi, del Poliziano al Foscolo, del Galilei al Manzoni...», e a tal fine Estelrich ritiene necessaria una vera e propria campagna del libro italiano in Catalogna, «glavi breu i segur, com el de Roma».⁶⁵

⁶⁵. Ibidem. Come si è già accennato in un'altra nota, dalla piattaforma di Expansió Catalana Estelrich, che era in contatto con svariate case editrici italiane, si adoperò per acquistare intere collane di classici italiani. Occorre tuttavia non dimenticare che, tra le altre motivazioni, la campagna del libro italiano rispondeva alla strategia di propaganda catalana all'estero, perché, ad esempio, rafforzava i vincoli con editori italiani e potenziava le possibilità di penetrazione nel mondo editoriale italiano del libro catalano. In ogni caso, quelle di Estelrich non erano solo promesse demagogiche: allo scopo di mettere in atto il proprio progetto egli si mise in contatto con Angelo F. Formiggini, editore dell'importante rivista bibliografica «L'Italia che scrive» e fondatore di un organismo omologo a quello di Expansió Catalana, cioè l'I.P.C.I., l'Istituto per la propaganda della cultura italiana (poi Fondazione Leonardo, trasformatasi nel «Leonardo» diretto da Prezzolini nel 1925 in seguito all'isolamento di Formiggini durante il fascismo), e gli fece pervenire il suo articolo del «Butlletí». A Formiggini, si legge nel rapporto della primavera del 1921, «plau-li moltíssim la nostra idea de traduir els llibres italians més significatius al català. No's decideix però a senyalar-los personalment i per això farà un referendum entre els crítics literaris italians, per tal que'l resultat sia ben autoritzat i segur. Bo i esperant les conclusions del referendum, que no

Alla fine, dunque, Estelrich, pur assumendo quell'immagine classico-rinascimentale dell'Italia messa in circolazione di recente prima da Aragay e Riba e poi da Morera i Galícia, preferisce rifuggire un taglio troppo specifico e circoscritto all'epoca tre-cinquecentesca, insistendo su una prospettiva capace di abbracciare tutta la letteratura e la cultura italiana, in lungo e in largo, perché niente e nessuno sia tagliato fuori da un'attività di scambi intellettuali che deve arricchirsi di tutti gli sforzi possibili. Entro la medesima visione si articolava pure il discorso svolto un anno prima nell'articolo *Itàlia i Catalunya* apparso sull'almanacco de «La Revista». Le affinità spirituali tra i due popoli proiettatesi in un gioco di influenze reciproche nell'età umanistica erano ravvisate da Estelrich anche nel parallelismo storico-culturale tra Risorgimento e *Renaixença*, donde la pertinenza e l'opportunità di favorire nuovi scambi con l'Italia contemporanea.⁶⁶ Non quella «banalment fervorosa, buidament entusiasta» oppure «ociosa, atòmicament individualista» quale potrebbe essere la «generació dels deixebles de D'Annunzio», bensì quella «humanista i idealista [...] que exigeix als escriptors, no sols el sentit

podrà esser ràpides, es posa a la nostra disposició per a facilitar prop dels Editors els permissos d'edició i tot quan se'n derivi. Entenent-se també que per a totes les edicions que ell ha editat donarà totes les facilitats. Agraeix el nostre interès per l'Institut de Propaganda de la Cultura Italiana que ell ha creat. Comuniquem al nostre amic que esperem amb ansia el resultat del referendum el qual esperem trobarà acollida excel·lent en les nostres col·leccions editorials» (*Expansió Catalana. Tasca dels mesos de març i d'abril* [1921], pp. 9-10. Arxiu Estelrich). E ancora, nel rapporto successivo si informa che Formiggini «que edita el Butlletí *L'Italia che scrive* s'ha ocupat en eli amb molta insistència de les activitats italianistes de Catalunya. A petició d'aquest senyor, hem donat facilitats i informes per a la introducció del llibre italià a Espanya» (*Expansió Catalana. Tasca realitzada des de maig a setembre (estiu 1921)*, p. 21. Arxiu Estelrich).

⁶⁶. Cfr. J. Estelrich, *Itàlia i Catalunya. Reflexions diverses*, «Almanac de la Revista», 1919, pp. 233-236.

poètic, però també el crític, i el filosòfic, i el científic»⁶⁷ e che trova in Croce e nel suo magistero il massimo esponente e il più efficace esempio. L'allargamento di orizzonti operato da Estelrich (non solo in senso temporale, ché la sua specola osservativa si apre ad ambiti solitamente trascurati, in particolare al pensiero politico e filosofico moderno) non toglie, però, che l'impalcatura teorica su cui si regge il discorso propagandistico dell'ufficio di *Expansió Catalana* si nutre di quell'idea, sviluppatasi lungo i primi due decenni del secolo e rinvigoritasi negli anni del tardo Noucentisme, secondo la quale la solidarietà italo-catalana affonda le sue radici nelle affinità e nella compenetrazione manifestatesi tra le due culture in epoca umanistica e che solo nel rinnovo di quei vincoli spirituali è possibile per la Catalogna il pieno recupero della propria personalità storica e della propria tradizione letteraria.

Non a caso Estelrich sceglierà come emblema di questo gemellaggio la figura del Chariteo, su cui, in vista della stampa in edizione anastatica dell'edizione princeps del suo canzoniere,⁶⁸ pubblicherà nel 1921 un articolo intitolato significativamente *Itàlia i Catalunya*.⁶⁹ Ancora una volta il suo discorso è messo in stretta connessione con la conferenza di Aragay:

⁶⁷. Ibidem, pp. 237-238.

⁶⁸. Il progetto non venne portato a termine. Estelrich ne annunciò (marzo-aprile 1921) la preparazione ai suoi diversi corrispondenti italiani, tra cui Erasmo Percopo, che era stato il biografo e l'editore del Chariteo nei due volumi da lui curati *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo* (Napoli 1892).

⁶⁹. J. Estelrich, *Itàlia i Catalunya*. Benet Garret, «La Revista», VII, n. 129-130 (1-16 febbraio 1921), pp. 50-53. L'articolo è dedicato «als amics de Nàpols, Benedetto Croce, Alfredo Giannini, Eugenio Mele, Luisa Graziani, Ramiro Ortiz». Per la sua stesura Estelrich ricorrerà soprattutto alla biografia del Percopo.

La imatge geogràfica de l'aliança espiritual italo-catalana la simbolitzava aquest pur artista patriota que és Josep Aragay en l'arca de la nostra Mallorca nadiua, vera arca d'aliança surant sobre la mar llatina entre les dues ribes sagrades.

Ara, si volguéssim cercar per a aquesta aliança una imatge, no plàstica sinó literària, humanament personal i vivent en la història, Benet Garret s'entrega plenament a Itàlia, tot servant el seu patriotisme primer.⁷⁰

Insiste poi sulla prossimità, anche linguistica, tra Italia e Catalogna, che, diversamente da quanto succede in rapporto ad altre aree culturali, rende possibile fenomeni letterari come quello del Chariteo:

Ell és, per ventura, l'únic català que hagi reeixit bellament i absolutament en llengua estrangera. Boscà, en parla castellana, no fa, ni de molt, tan completa figura al seu costat. Assajos posteriors, repetits, en castellà i francès, palesen, en aquest punt, la nostra dificultat d'assimilar-nos. Diríem, davant tals exemples, que el nostre geni literari només ha pogut acceptar, entre les vestidures de fora, la italiana. Bé és veritat que regeixen ambdues llengües quasi idèntiques normes internes i ben semblants plasmacions exteriors.⁷¹

Dunque, il Chariteo diventa anche un'ulteriore argomentazione a favore della tesi che è meglio italianizzarsi che castiglianizzarsi, la quale sottende in forma implicita o esplicita molti dei discorsi di impronta nazionalistica finora analizzati, da Ors ad Aragay, da Carbonell a Morera i Galícia.

Ma il dato decisamente più illuminante dell'importanza attribuita dalla politica culturale di Expansió Catalana all'immagine classico-rinascimentale dell'Italia è fornito

⁷⁰. Ibidem.

⁷¹. Ibidem.

dall'impegno con cui Estelrich organizzò le molteplici attività in onore a Dante susseguitesesi nel corso del 1921 e prolungatesi in taluni casi anche negli anni seguenti. In tal senso, il centenario dantesco, attorno al quale convergerà un interesse e un entusiasmo inusitati, letteralmente dilaganti, giacché ne furono coinvolti una folta schiera di letterati, storici, eruditi, poeti o giornalisti, diventerà il momento culminante del clima filoitaliano maturato in questi anni.

PARTE SECONDA

Traduzione e divulgazione dei classici italiani

1. Il centenario di Dante: discorsi, studi, polemiche e traduzioni

1.1. Cronaca degli atti commemorativi

Il cumulo di aspettative che Estelrich e Morera i Galícia avevano creato intorno al centenario dantesco nel corso della seconda metà del 1920 era destinato a trovare una risposta massiccia nelle attività commemorative che si succedessero senza sosta da gennaio a dicembre mobilitando un vero e proprio esercito di letterati, traduttori, studiosi, scrittori e giornalisti di ogni età e di ogni fede. L'omaggio collettivo che la cultura catalana tributò a Dante superò per intensità e per estensione ogni ragionevole previsione, raggiungendo dimensioni insolite, non uguagliate a mio avviso da nessun altro autore straniero o catalano.¹ Neanche dalle iniziative che segnarono il settimo centenario di Ramon Llull, debitamente celebrato nel 1933, o, nello stesso anno, il primo centenario dell'*Oda a la Pàtria* di Aribau, per riferirci a due eventi di particolare trascendenza sia letteraria che ideologica. Per rendersi conto della portata di questa straordinaria partecipazione basti

¹. Nel fare il bilancio degli studi sul dantismo catalano pubblicati in occasione del centenario Ramon d'Alòs constata innanzitutto l'«inusitada solemnitat» con cui la Catalogna aveva partecipato alle commemorazioni dantesche «tants foren els actes que s'hi organitzaren i tantes les publicacions que commemoraren aquell esdeveniment. Del nostre temps, no recordem cap altre centenari que hagi tingut a casa nostra una celebració més intensa» (*VIè Centenari de la mort de Dant Alighieri. 1321-1921*, «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans», 1921-1926, p. 370).

pensare ad alcune cifre.² Tredici diversi traduttori, tra quelli da me contattati almeno, si cimentarono con i versi della *Commedia* o delle *Rime*: Joaquim Ruyra, Miquel Costa i Llobera, Josep Lleonart, Josep Carner, Antoni Rubió i Lluch, Llorenç de Balanzó, Narcís Verdaguer i Callís, Antoni d'Espona, Josep Franquesa i Gomis, Antoni Bulbena, Josep M. Rovira Artigas, Francesc Matheu e Juli Vila Ortiz;³ mentre ben sei riviste, considerando solo Barcellona,⁴ destinarono un numero monografico al tema, accogliendo oltre alla varietà di traduzioni un ragguardevole fascio di studi e di discorsi: «La Revista» a gennaio (ma molti altri fascicoli dell'anno presenteranno collaborazioni dello stesso tema, con l'esplicita intenzione di prolungare l'omaggio

². Sulle attività svolte in Catalogna nel corso del centenario furono pubblicate alcune rassegne che ripercorrono, ciascuna dalla propria prospettiva, le pubblicazioni di maggior interesse scientifico. Oltre a quella di Ramon d'Alòs citata nella nota precedente, vanno ricordate quelle di Alfredo Giannini, *Dante in Catalogna*, «Fantasma», VI, n. 81 (maggio 1921), pp. 12-13, e *La fortuna di Dante in Ispagna*, «L'Italia che scrive», 1921, di cui gli ultimi paragrafi riguardano la Catalogna e sono riportati su «La Veu de Catalunya», 3-III-1922, da cui ho potuto consultarli; e quelle di Mario Casella, *Dante in Catalogna*, «Bullettino della Società Dantesca italiana», n.s., XXVIII (1921), pp. 60-66; *Dante in Catalogna*, in «Studi Danteschi», VI (1921), pp. 146-150. Quanto alla bibliografia moderna, va segnalato il panorama tracciato per le letterature della Spagna e dell'America centro-meridionale da Joaquín Arce, *La bibliografía hispánica sobre Dante y España entre dos centenarios (1921-1965)*, in *Dante nel mondo*, a cura di Vittore Branca e Ettore Caccia, Firenze, Olschki, 1965, pp. 407-431, dove sono raccolti alcuni dati relativi all'area catalana. Di carattere divulgativo e fondato su uno spoglio parziale e impreciso che ignora la bibliografia fin qui citata è l'articolo: A. Camps, *El sisè centenari de la mort de Dante a Catalunya*, «Revista de Catalunya», n. 128 (aprile 1998), pp. 141-152.

³. Nella maggior parte dei casi si tratta di esercizi di traduzione occasionali circoscritti a un canto o a un sonetto, più o meno interessanti a seconda della statura del traduttore. Tra essi si potrebbero mettere in risalto Carner, Ruyra o Costa i Llobera. In alcuni casi, però, si tratta di traduttori che avevano intrapreso un lavoro organico e sistematico sul testo della *Commedia*, come per Verdaguer i Callís e Antoni d'Espona (morti poco prima del 1920) o per il Marquès de Balanzó, un lavoro le cui vicende editoriali ebbero uno sviluppo diverso. Ne ripareremo in modo più dettagliato nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

⁴. Tra le riviste di provincia ne ho potuto rinvenire, grazie al riferimento bibliografico riportato da Casella, una che pure allestì nel 1921 un numero speciale dedicato a Dante: «Penedès» (III, n. 8, ottobre 1921).

per dargli maggiore incisività);⁵ in aprile, «Catalana» di Francesc Matheu,⁶ i cui collaboratori diedero un contributo essenziale anche alla preparazione del supplemento letterario che il quotidiano «El Correo Catalán» dedicò a Dante il 17 novembre;⁷ «L'Idea» in agosto-settembre, con un omaggio più modesto inserito in quest'ultimo numero della sua breve vita;⁸ «D'ací d'allà» in ottobre, corredando i testi, secondo la propria linea tipografica, con numerose illustrazioni appartenenti alla tradizione iconografica di Dante e della *Commedia*;⁹ infine, i «Quaderns d'Estudi» e gli «Estudios Franciscanos» nell'ultimo trimestre dell'anno, con un corposo volume ciascuno che supera abbondantemente le cento pagine.¹⁰ Tutt'altro che irrilevanti

⁵. «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921). La nota finale apposta dalla redazione dopo le 28 pagine integralmente dedicate a Dante è più che significativa: «La Revista no clou aquí el seu comentari al Dant. Manquen les col·laboracions de Carles Riba i J. Farran i Mayoral, junt amb documents i aportacions d'Artur Farinelli, Benedetto Croce i Carles Maurras, i altres, que seran publicats durant l'any. L'exemplaritat del centenari no pot ésser limitada a un moment, a una Comissió o a una festa. L'any jubilar de 1921 és, tot ell, dedicat a l'Alighieri».

⁶. «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), pp. 385-420.

⁷. Il supplemento include traduzioni in castigliano, studi critici di carattere divulgativo e anche un componimento originale di Alfons Fernandez-Burgas, *Beatriu dorm*. Tra i quotidiani, va segnalato anche il numero speciale de «La Veu de Catalunya» del 14-IX-1921 con un supplemento di quattro pagine dedicate al centenario.

⁸. «L'Idea», II, n. 12 (agosto-settembre 1921). Va aggiunto che anche un altro numero di questa rivista aveva accolto un articolo commemorativo di Dante (II, n. 5-6 [1 gennaio 1921]).

⁹. «D'ací d'allà», VIII, n. 10 (ottobre 1921), pp. 724-743. Vi troviamo riproduzioni di dipinti di Giotto, Botticelli, Henry Holliday, Ary Scheffer e A. Feurbach, di sculture di Jeroni Suñol e di Carpeaux, di illustrazioni di Gustave Doré, F. Scaramuzza e di O. Greiner, oltre alle foto dei luoghi danteschi, dal mausoleo di Ravenna alle chiese e i palazzi fiorentini.

¹⁰. «Quaderns d'Estudi», XIII, n. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 273-400 (il volume è recensito su «La Veu de Catalunya» dell'8-II-1922 da J. Lleonart che sottolinea il carattere pedagogico cui è informato, giacché intende proporsi come un vero e proprio «curset de Dant»); «Estudios Franciscanos», XV, n. 173-174-175 (n. straordinario di ottobre-dicembre 1921), pp. 1-173. Analogamente, anche la rivista dell'Abadia di Montserrat *Vida Cristiana*

furono poi le manifestazioni pubbliche, in particolare le conferenze organizzate da diversi enti e istituzioni.¹¹ I dati che ho potuto racimolare a partire dalle informazioni fornite dai quotidiani consultati sono più che eloquenti se si pensa che vanno relativizzati quantitativamente dato che questi interventi a carattere verbale spesso non vengono stampati e quindi, non lasciando testimonianze facilmente reperibili, si sottraggono alle ricostruzioni storiche. La prima conferenza dell'anno è quella tenuta da Josep Carner presso la sala di lettura del Centre Excursionista de Catalunya il 2 febbraio e organizzata dall'Associació Catalana d'Estudiants. Intitolata *La commemoració del Dant*, vi si svolgeva «un estudi del caràcter de l'obra del Dant i de les relacions que ha tingut amb el moviment literari de Catalunya», secondo quanto è riassunto dalla stampa.¹² In aprile, l'Ateneu Barcelonés fu sede della conferenza organizzata dalla Società Nazionale Italiana Dante Alighieri e affidata ad

allestì per l'occasione un monografico (n. 62, novembre 1921).

¹¹. Di carattere aneddoticico ma non meno illustrativo della portata dell'evento è la lunga polemica che si protrasse per tutto il 1921 in seguito alla decisione della Società Dante Alighieri di Barcellona di installare nel parco di Montjuïc un monumento a Dante. Oggetto di discussione furono due questioni. Innanzitutto la scelta dell'opera, dato che non fu gradito il ripensamento delle autorità italiane che, dopo aver accordato con letterati e personalità catalane di far riprodurre in bronzo la scultura del 1864 del catalano Geroni Suñol raffigurante il poeta seduto e pensativo, finirono per accettare dal governo italiano una riproduzione della statua che Zocchi aveva fatto pochi anni prima per la città di Trento (cfr. *La glorificación del Dante. Lo que dice el presidente de la Sociedad Dante Alighieri*, «La Publicidad», 30-III-1921 e la risposta contundente di Nicolau d'Olwer pubblicata l'indomani). La statua di Zocchi fu collocata, e vi continua a essere ancora oggi, nel novembre del 1921 (cfr. *Inauguración del monumento al Dante*, «La Publicidad», 13-XI-1921). Sull'altra questione, che riguardava l'opportunità o meno di installare una statua di Dante nei giardini della città, «La Publicidad» indisse un'inchiesta alla quale parteciparono, tra gli altri, intellettuali come López-Picó, Salvat-Papasseit, Bofill i Mates e Joan Estelrich.

¹². Conferència d'En Carner, «La Veu de Catalunya», 3-II-1921. Il testo non venne mai riprodotto nella pagina letteraria del giornale come prometteva lo stesso articolo.

Alfons Maseras, che affrontò una lettura del pensiero politico di Dante cercando punti di aggancio o possibili confronti con preoccupazioni attuali come il rapporto tra nazionalismo e internazionalismo.¹³ Pochi giorni dopo, il 22 aprile, era la volta di Lluís Nicolau d'Olwer, che tenne la sua conferenza, dedicata a tracciare un quadro generale di tutta l'opera dantesca in rapporto alla sua epoca, presso «l'escola del carrer d'Asturias», dove presumo avesse sede l'Istituto Magistero.¹⁴ Altro conferenziere di prestigio fu lo studioso di filosofia Pere Bordoy-Torrents, che il 12 dicembre presso la sala di lettura dell'Editorial Políglota dissertò su un tema monografico di carattere erudito riguardante le fonti virgiliane di Dante e il confronto tra la prospettiva filosofica del poeta classico e quella del poeta italiano.¹⁵ Ancora, il 21 febbraio 1922, Manuel de Montoliu pronunciò, presso la sede di Acció Popular e in presenza delle autorità italiane, la conferenza *El Dant com a ciutadà del món*, in cui si soffermava sulle idee e sui sentimenti politici di Dante.¹⁶ Infine, dopo più di un anno di intensa e diversificata attività di studio e di divulgazione della figura e dell'opera dantesca, una manifestazione rivestita di carattere ufficiale suggellava in modo solenne e trionfale la chiusura di questa lunga sfilza di commemorazioni. L'iniziativa fu promossa

¹³. Il testo della conferenza, ampiamente riassunto in un articolo de «La Publicidad» (*El nacionalismo de Dante*, 19-IV-1921), fu pubblicato qualche mese dopo: Alfons Maseras, *El Nacionalisme i l'Internacionalisme del Dant*, «Quaderns d'Estudi», XIII, n. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 382-398.

¹⁴. La conferenza, rimasta inedita, è riassunta nella cronaca *Conferència d'En Nicolau d'Olwer*, «La Veu de Catalunya», 24-IV-1921.

¹⁵. La notizia è riportata dalla stampa: *A l'Editorial Políglota. Dant i Virgili*, «La Veu de Catalunya», 13-XII-1921. Il testo della conferenza fu pubblicato poco dopo: Pere M. Bordoy-Torrents, *El nexce de Dant amb Virgili*, «Quaderns d'Estudi», XIII, n. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 367-381.

¹⁶. Una sintesi della conferenza è fornita dall'articolo «*El Dant com a ciutadà del món*», «La Veu de Catalunya», 25-II-1922.

e realizzata dal gruppo degli «Amics de la Poesia», un'associazione fondata appena un anno prima da Carner che organizzava letture poetiche destinate a un pubblico seletto e raffinato.¹⁷ Questa volta non si trattava certo di una serata intima e raccolta, ma di una delle più solenni e memorabili feste letterarie dei quindici anni di attività dell'associazione: la sede prescelta fu l'immenso e sontuoso salone delle Assemblee del Palazzo della Generalitat e a presiedere la cerimonia fu chiamato addirittura il presidente della Mancomunitat, Josep M. Puig i Cadafalch. Le cronache dei giornali coincidono nel sottolineare l'eccezionalità dello scenario e della situazione:

Ahir al vespre es va celebrar la sessió que Els Amics de la Poesia dedicaven al poeta més gran del cristianisme, Dante Alighieri. [...] La celebrada ahir completa d'una manera magnífica aquest cicle [di atti commemorativi] a casa nostra. [...] L'aspecte de la festa era realment magnífic; la gran sala dels Consells, sumptuosa, no podia encabir més gent, i la gent vessava portes enfora. Tota la Catalunya nova, artista, potent, estudiosa i intel·lectual, tota la Catalunya de l'esperit i aquella altra Catalunya gentil de les nostres dames, hi era, congregada sota l'advocació del Dant.¹⁸

¹⁷. Nella pagine disperse del diario di gioventù di Marià Manent si legge nel brano datato 23 gennaio 1920: «Avui en Carner, en Carles Soldevila, en Ramon Sunyer, en Bofill i Ferro, en Sitjà i jo ens hem reunit al "Royal". En Carner ha anunciat la constitució d'una societat d'Amics de la Poesia, que tindria per objecte acostar el petit món elegant de Barcelona a les manifestacions més fines del nostre món intel·lectual. Donarà una o dues lectures mensuals i publicarà anualment l'"Almanac de Barcelona"» (M. Manent, *A flor d'oblit*, Barcelona, Ed. 62, 1986, pp. 49-50). Cfr. anche A. Galí, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*. XI. *Biblioteques populars i moviment literari*, Barcelona, Fundació A.G., 1984, pp. 105-106 ed E. Bou, *La poesia postsimbolista*, in Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, IX, Barcelona, Ariel, 1987, p. 217. Come si vedrà in altri capitoli, la poesia italiana sarà più volte ossequiata nelle serate organizzate dal gruppo.

¹⁸. *Catalunya i el Dant*. *Els Amics de la Poesia*, «La Veu de Catalunya», 18-II-1922. Dello stesso tono è l'articolo *Fiesta de homenaje al Dante*, «La Publicidad», 19-II-1922.

Il programma prevedeva tre spettacoli: un commento letterario, una lettura poetica e un'interpretazione musicale. La festa iniziò con un commento del poeta Ventura Gassol sulla *Vita nuova*, seguito dalla lettura eseguita da Adrià Gual di alcuni brani del testo dantesco nella versione di inizio secolo di Manuel de Montoliu. Infine, il momento culminante arrivò quando la cantante Concepción Badia, accompagnata dall'arpista Maria Antonia Cortinas, interpretò una composizione originale del musicista Felip Pedrell. Il pezzo era stato scritto «sobre el soneto I de la "Vita Nuova", tomando por base musical una de las cantigas más hermosas de Alfonso el Sabio», e fu accolto con grandi ovazioni; inoltre fu distribuita «una copia impresa de la referida producción del maestro Pedrell y unas cuartillas de este ilustre músico enalteciendo la memoria del Dante».¹⁹ L'evento ebbe una tale risonanza che un mese dopo, nella pagina letteraria de «La Veu», Josep Lleonart lo rimemora come un'esperienza esaltante e straordinaria, anzi ne dà una descrizione che si adatta, piuttosto che a una festa letteraria, a una cerimonia mistica, capace di evocare nella sala lo spirito di Beatrice e l'anima di Dante:

Aleshores un poeta jove ens feu escoltar el poder de Beatriu: i ella anava prenent esperit a la sala. [...]

Divinament arrecerada sota el gran tapís de la sala, Minerva, dels ulls guiadors, serens i assenyats [...] amiga i discreta envers Beatriu rediviva, semblava que la fités en els ulls. I l'una no devia envejar de l'altra el poder.

Sota l'enteixinat regi, entremig del tapís i el brocat, a la lluisor dels escutells, planava en un íntim plor d'agraïment l'ànima del gran poeta. I no enyorava Florència.²⁰

¹⁹. *Fiesta de homenaje al Dante*, «La Publicidad», 19-II-1922.

²⁰. J. Lleonart, *Dant Alighieri en el Palau de la Generalitat*, «LA Veu de Catalunya», 15-III-1922.

Con questa festa celebrata in grande pompa in presenza delle più alte autorità, aperta non solo agli ambienti intellettuali ma a tutti i ceti alti della società catalana, si dimostrava ancora una volta che il centenario dantesco significava per la Catalogna qualcosa in più, qualcosa di veramente importante, perché vi si poteva proiettare e specchiare la propria diversità e specificità culturale, tanto da compensare gli sforzi richiesti per realizzare questa lunga e fitta sequela di attività commemorative in una comunità tutto sommato modesta demograficamente e in parte ancora indaffarata a strutturare e a consolidare l'impalcatura della propria vita culturale.

1.2. Costanti ideologiche e culturali delle commemorazioni centenarie

1.2.1. Dantismo catalano e nazionalismo culturale

Accanto alle manifestazioni fin qui riassunte, merita un particolare rilievo il lavoro svolto da Antoni Rubió i Lluch, il quale dedicò le lezioni del corso superiore della cattedra di letteratura catalana dell'Institut d'Estudis Catalans dell'anno 1920-1921 alla lettura e al commento della *Commedia*. Il corso si svolse con una periodicità settimanale dal 4 ottobre 1920 fino al 30 giugno 1921 davanti a un gruppo di 26 allievi, accresciuto rispetto al solito perché da quell'anno fu frequentato, oltre che dagli iscritti nel quadro degli Estudis Universitaris Catalans, anche dalle studentesse dell'Escola Superior de Bibliotecàries. La scelta di Rubió i Lluch rappresentava la risposta operativa più immediata alla proposta lanciata da Morera i Galícia, come si intuisce dai termini in cui viene giustificata nel rapporto da lui stesso preparato e pubblicato sulla rivista degli Estudis

Universitaris Catalans.²¹ Mentre il corso elementare tenuto dal figlio Jordi Rubió i Balaguer costituiva un'introduzione allo studio della letteratura catalana dalle origini all'epoca della *Decadència*, cioè al Cinquecento, le lezioni del giovedì

tingueren caràcter d'especialització monogràfica i aquest curs foren consagrades, amb ocasió del Centenari del Dant, a l'estudi de la *Divina Comèdia* i de la versió catalana de la mateixa per l'Andreu Febrer, com introducció a l'estudi de la influència del Dant a la literatura catalana.²²

Il rapporto, molto dettagliato in merito alla didattica del corso, ci ragguaglia sul programma e sul metodo seguito nello svolgimento delle lezioni. Dopo due conferenze introduttive sulla fortuna di Dante in Catalogna dalla traduzione di Febrer fino alla ripresa degli studi eruditi nell'Ottocento in cui spiccano i saggi di critica dantesca di Milà i Fontanals, si procede alla lettura e al commento dell'opera nel modo seguente:

Tots els dissabtes a partir des dels primers de desembre fins a mitjans de maig, es consagrà una part de la lliçó a la lectura d'un cant de la traducció d'En Febrer, en el text publicat per En Vidal i Valenciano en 1878. [...] En l'estudi analític de cada cant dels llegits, es feren notar els italianismes en què tant abunda, a la vegada que l'exactitud i coneixença amb què fou feta. Fou encarregat de la lectura d'En Febrer l'avantatjat alumne Sr. M. Olivar, així com del text italià l'asciençat dantòleg En Ramon d'Alós, el qual substituí encara el professor, malalt o absent, en quatre conferències que

²¹. Cfr. nella sezione *Ressenyes de càtedres. Literatura Catalana* degli «Estudis Universitaris Catalans» (1926) quella relativa al corso 1920-1921 firmata da A[ntoni] R[ubió] y Ll[uch] (pp. 220-225). È da questo testo che traggio tutte le notizie relative al corso. Va aggiunto che contemporaneamente allo svolgimento del corso, Rubió i Lluch diede anche un ciclo di 13 conferenze sulle prime due cantiche della *Commedia* all'Institut de Cultura de la Dona (cfr. R. d'Alós-Moner, *VIè Centenari de la mort de Dant Alighieri. 1321-1921*, cit., p. 370).

²². Ibidem, p. 220.

consagrà respectivament, a l'estudi de l'obra d'En Pascal De la pena dels damnats, de fort caient dantesco, i al comentari del cant dels simoníacs en l'Infern.²³

Il corso, quindi, contò anche sulla valida collaborazione di un filologo esperto come d'Alòs in veste di lettore del testo italiano accanto al lettore del testo di Febrer, il giovane allievo ventenne Marçal Olivar, che di lì a poco avrebbe iniziato un'intensa attività di traduttore di classici latini e di editore di testi catalani antichi. Rubió i Lluç era consapevole che l'impostazione del corso costituiva una novità in terra ispanica e non si lascia sfuggire l'occasione per sottolineare il suo carattere sperimentale, in quanto si offriva per la prima volta un vero e proprio ciclo di *Lecturae Dantis*, avvenimento non comune fuori d'Italia:²⁴

Aquestes conferències foren com un modestíssim assaig de *Lectura Dantis* mai intentat a Espanya que sapiguem, per al qual, si tingué en compte el professor la consulta de les obres més notables de la moderna dantologia, no es cregué obligat a apurar la matèria, ni lligat per més norma que el seu albir o allò que les necessitats de les ensenyances li imposaren.²⁵

Nello stesso tempo, quindi, Rubió i Lluç precisa che, al di qua di ogni pretesa di ricerca originale, il corso ha una finalità divulgativa, il che nulla toglie alla sua chiara

²³. Ibidem, p. 223.

²⁴. Qualche esperienza in tal senso fu, per esempio, tentata in Belgio da un cenacolo letterario degli anni Trenta, ma si trattava di *Lecturae Dantis* di livello molto modesto a causa soprattutto della «mediocre conoscenza della lingua» (Robert O. J. Van Nuffel, *Dante in Belgio dal 1921 ad oggi*, in *Dante nel mondo*, a cura di Vittore Branca e Ettore Caccia, Firenze, Olschki, 1965, p. 21). Non mi risultano, invece, iniziative analoghe in ambito spagnolo.

²⁵. A.R. i Ll., *Ressenyes de càtedres*, cit., p. 223.

impostazione filologica e accademica. In sostanza, vi si intende fornire agli allievi gli strumenti fondamentali di approccio al poema dantesco, al cui scopo le letture erano opportunamente corredate da un commento critico e da lezioni di carattere introduttivo sia all'autore e all'epoca storica che alla struttura e ai temi dell'opera. Per motivi di tempo, furono oggetto di studio solo i canti I, III, V, XIII, XVII, XIX, XXIII, XXVI e XXX dell'*Inferno* e il I, II e IV del *Purgatorio*. Inoltre, stando al temario specificato nel rapporto, furono dedicate alcune lezioni anche a una breve rassegna di storia della critica dantesca e alle diverse prospettive degli indirizzi più recenti, tra la scuola storica, superamento della tradizionale lettura filosofico-didattica, e quella idealistica.²⁶ Nel rapporto è descritto in modo schematico anche il commento svolto per ciascun canto.²⁷ Il dato più interessante da sottolineare è la tendenza a inserire nel discorso esegetico sulla *Commedia*, coerentemente con gli obiettivi perseguiti,²⁸ riflessioni di tipo comparativo con la letteratura spagnola e catalana o osservazioni storiche relative al proprio mondo culturale. Si vedano alcuni significativi esempi:

²⁶. Lo schema di queste lezioni sulla critica dantesca è il seguente: «La crítica i la Divina Comèdia. - Incomprensió general d'aquesta obra. - Dificultats que presenta la seva intel·ligència. - Parts d'ella més assequibles. - Exclusivisme i apriorismes de la crítica retòrica, didascàlica i erudita. - Necessitat de la crítica històrica i filològica. - Preferència de la crítica estètica, o de l'obra en funció de bellesa pura.» (Ibidem, p. 224).

²⁷. Da tali schemi sono soppressi, però, «els comentaris de caràcter estètic que foren els predominants, els quals saltaven al compàs de la lectura o de la recitació viva». (Ibidem, p. 225).

²⁸. Così riassunti: «En llur exposició fugirem de tota elucubració transcendental i de minúcies d'erudició, i sols tractarem d'aclarir els passatges més obscurs, o d'aprofitar aquells de caràcter més personal i històric, o que oferissin algun punt de contacte amb idees o fets literaris nostrats» (Ibidem, p. 224).

XIV. (sic)²⁹ Cant de Pere delle Vigne. — Record d'aquest personatge en la cancelleria de Jaume II. — La representació històrica i literària d'aquest personatge. — Les simpaties del Dant per l'Imperi. — La idea de l'Imperi en el Blanquerna de Ramon Llull.

[...]

XXVI. Cant d'Ulisses. — Glorificació de l'amor de la ciència. — L'Ulisses del Dant i el d'Homer. — Fermesa de son caràcter. — L'al·legoria de la sirena en el Dant, Fr. Luis de Leon i Milà i Fontanals.

[...]

II. Cant de Casella. —Glorificació de la música. — El sentiment de la música en el Dant i en Fr. Luis de León.³⁰ — Casella i Salinas.

VI. Cant de Sordello. — Anagnórisi del trobador i de Virgili. — Famosa invectiva contra Itàlia i Florència. Cesarisme del Dant. — Diferència entre el seu gibelinisme i el de Muntaner. La idea de l'imperi universal dominant en l'època: l'acte de consagració de la Seu d'Urgell. — Paral·lel de l'invectiva del Dant i l'oda a Itàlia del Petrarca.³¹

Insomma, proprio come si era auspicato Morera i Galícia, il testo dantesco fu affrontato come una privilegiata porta d'accesso al mondo medievale catalano, dalla lingua e la cultura di Andreu Febrer alle idee politiche di Llull e di Muntaner, per riprendere solo qualche spunto emerso nel rapporto, ma si può immaginare su questa base quanto protagonismo dovesse essere attribuito in tutte le lezioni al metodo comparativo.

In realtà, uno dei motivi che resero fortemente sentito questo anniversario dantesco risiede a mio avviso proprio

²⁹. Si tratta ovviamente del canto XIII, numerato nel rapporto per errore come XIV.

³⁰. Su questo tema pubblicò un articolo: Rubió i Lluch, *El sentiment poètic de la música en el Dant i en Fra Lluís de León (Fragment)*, suplemento letterario di «El Correo Catalán», 17-XI-1921, pp. 3-4, poi apparso con lo stesso titolo ma in versione integra, alcuni anni dopo in una miscellanea: *Miscelânea de Estudos em honra de D. Carolina Micháelis de Vasconcellos*, Coimbra, 1930.

³¹. Ibidem, pp. 224-225.

nell'aver intravisto la possibilità di illuminare attraverso Dante le glorie del passato umanistico catalano. Era innanzitutto una questione di orgoglio nazionale: i catalani potevano vantare non solo nella penisola iberica, ma addirittura in tutta Europa, un primato che li riscattava dai lunghi secoli d'ombra da cui cercavano di uscire. Il primato della prima traduzione europea in versi della *Commedia* era fin troppo importante per non evocarlo con tutti gli onori dovuti in questa circostanza adatta a proiettarlo internazionalmente. Joaquín Arce, nel suo censimento bibliografico sul dantismo ispanico nel Novecento, pur essendo in possesso di una minima parte dei materiali prodotti in Catalogna intorno a questo sesto centenario e basandosi in questo caso soprattutto su articoli posteriori, rileva non senza stupore il grande interesse suscitato dalla traduzione di Febrer «que contrasta con la carencia, entre los dos centenarios, de una publicación en torno a la más antigua traducción castellana, la de Enrique de Villena, todavía inédita».³² Non si dimentichi che la versione di Febrer, prima della moderna edizione critica iniziata da Anna Maria Gallina negli anni settanta, contava su quella curata nell'Ottocento da un discepolo di Milà i Fontanals, cioè Vidal i Valenciano, la quale aveva reso possibile le *Lecturae Dantis* di Rubió. Tuttavia, questo interesse per l'opera di Febrer, «un dels monuments més gloriosos de nostra llengua» essendo «la primera, millor i més fidel versió completa en vulgar i en tercines, feta a Europa abans del romanticisme» secondo l'elogio che ne fa Rubió ma che riemerge come un gradito ritornello in molti articoli dell'epoca,³³ non sorprende affatto

³². Joaquín Arce, *La bibliografía hispánica...*, cit., p. 410.

³³. Sull'esaltazione di questo primato è incentrato l'articolo-dedica con cui si apre il monografico di «Catalana», che pone quindi l'omaggio della rivista sotto l'insegna della traduzione di Febrer: «Mort l'altíssim poeta, Barcelona era la primera ciutat del món, cobejosa d'hostatjar al Dant, com ho feya Ravenna in vita./ Un Agutzir del Rey N'Anfòs, l'Andréu Febrer, poeta y

se si pensa allo sviluppo, da un'ottica di rivendicazione nazionale, della storiografia letteraria catalana dei primi decenni del secolo, come si è già visto nel capitolo precedente. Sta di fatto che in occasione del centenario del 1921, oltre ad essere decantata, la versione di Febrer fu anche antologicamente riprodotta su alcune riviste: su «Catalana» viene pubblicato il primo canto dell'*Inferno*, presentato da una nota introduttiva di Josep Franquesa i Gomis dove traccia un rapido e preciso, anche se non originale, itinerario della fortuna di Dante in Catalogna,³⁴ e su «La Revista» appare il canto V del *Purgatorio*, chiosato da Ramon d'Alòs e preceduto da un suo breve ma valido studio sul testo,³⁵ di cui oltretutto reclama con vigore una nuova edizione critica su basi filologiche più sofisticate rispetto a quelle più rudimentali di Vidal i Valenciano.³⁶ In realtà, a quanto dichiara lui stesso, d'Alòs ci stava già lavorando, come conferma del resto il fatto che il canto pubblicato si ispira a un preciso progetto filologico volto a risolvere criticamente le oscillazioni grafiche del

llettraferit [...] solemnement, y en nom de tot Catalunya, reb l'esperit del Dant en rims catalans» (Jaume Barrera, *Les dues ciutats hospitalaries del Dant*, «Catalana», IV, n. 102 [15 settembre 1921], pp. 385-386).

³⁴. *Del Infern. Cant I*, trad. di Andreu Febrer, «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), pp. 391-395, e Josep Franquesa y Gomis, *Nota sobre la Commedia del Dant a Catalunya*, ibidem, pp. 387-390.

³⁵. *Purgatori. Cant V*, trad. di Andreu Febrer, testo critico e presentazione (*De la primitiva traducció catalana de la "Divina Comèdia"*) a cura di R. d'Alòs, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 13-16.

³⁶. Sul lavoro di quest'ultimo d'Alòs scrive una ragionata critica volta a censurare le numerose integrazioni da lui fatte sul manoscritto mutilo dell'Escorial, che sembrano obbedire ad aspirazioni poetiche piuttosto che a criteri filologici (cfr. *En Gaietà Vidal i Valenciano traductor català del Dant*, «Penedès», III, n. 8 [ottobre 1921], pp. 361-363).

manoscritto.³⁷ Tuttavia, le ricerche avviate in quegli anni, in assenza di un sostegno economico, non approdarono alla tanto auspicata edizione critica né allora né in seguito.³⁸

Naturalmente, la versione di Febrer costituiva solo la punta dell'iceberg, perché la fortuna di Dante in Catalogna si riflette, come proprio allora si cominciava a ricostruire, nell'opera di molti autori quattrocenteschi.³⁹ In tal senso, la storia del dantismo catalano consentiva di valorizzare

³⁷. Così ne spiega le ragioni: «Avui però, en altra època i amb altra crítica textual, [l'edició de Vidal] resulta deficient tant per les errades paleogràfiques que s'hi observen com per la incomprensió freqüent del català antic i de l'italià. Demés, l'ortografia del Ms. és barbara i desigual en extrem. Cal doncs unificar-la en lo possible, respectant, naturalment, el llenguatge d'En Febrer, anotant al peu de plana els canvis que s'hi puguin introduir, omplir omissions, refer versos quan convindrà i tant com tot això redactar algunes notes històriques o d'altre caràcter». Sembra, anzi, che il lavoro fosse abbastanza avanzato se è vero che d'Alòs avesse cercato di portarlo a termine per l'anno del centenario: «Veus aquí el millor monument que la nostra generació catalana pot aixecar al gran poeta, monument que hauríem volgut poder terminar aquest any del VI Centenari de la seva mort, la qual cosa no ha estat factible donada la feina que suposa, entretinguda i delicada tant que no l'hauria empresa sense la certesa que no em mancarà la guia i adjutori del meu estimat mestre senyor Rubió i Lluch, hereu, entre nosaltres, d'En Milà, en la comprensió i en la fruició estètica del *Poema sacro*» (Ibidem, p. 13).

³⁸. Di nuovo alcuni anni dopo, quando era già cominciata la pubblicazione della traduzione medievale catalana del *Decamerone*, la questione era riproposta da un articolo di Ferran i Mayoral: «No fa gaires dies que poguérem parlar-ne amb el nostre dilecte amic d'Alòs. La publicació d'aquella traducció magnífica no és cosa tan fàcil com hauria semblat anys enrera a mant erudit nostre; caldria esmerçar-hi molt de temps. Caldrien algunes despes: per anar a copiar el manuscrit de l'Escorial, o bé per a treure'n una bona còpia fotogràfica per a fer-ne una edició completa i a l'abast de tothom [...]. Tot això podria solucionar-se, i no cal dir de quina manera.

Insistim, doncs, que és ja hora de tenir una edició completa, en un sol volum, ben corregida i anotada, a l'abast del lector corrent, de la traducció de «La Divina Comèdia» per Andreu Febrer.» (J.F. i M., *La traducció de la «Divina Comèdia» per Andreu Febrer*, «La Veu de Catalunya», 27-XII-1928). Ma la richiesta più che esplicita di una sovvenzione istituzionale o privata era destinata a restare inesaudita.

³⁹. Il rinvio è ai due contributi classici sul tema: Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, 1904 e Arturo Farinelli, *Dante in Spagna*, in *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, F.lli Bocca, 1922, pp. 31-195, volume in cui è rifiuto il suo precedente saggio *Appunti su Dante in Ispagna nell'Età Media*, «Giornale storico della letteratura italiana», n. 8 (1905), pp. 1-104.

la fioritura letteraria dei secoli aurei e al tempo stesso spingeva gli studi filologici locali verso territori non ancora sufficientemente esplorati. Le pubblicazioni più interessanti dal punto di vista scientifico catalizzate dal centenario del 1921 sono senza dubbio quelle riguardanti lo studio dei rapporti storico-culturali italo-catalani, siano esse incentrate sul problema della ricezione dell'opera dantesca siano invece tese a cogliere l'immagine da questa proiettata di determinati personaggi e circostanze storiche vincolate alla Catalogna dell'epoca. A tale ambito va ricondotto, per esempio, l'interesse suscitato da un manoscritto contenente la traduzione anonima catalana del commento al *Purgatorio* di Cristoforo Landino, la cui datazione e identificazione giunse a conclusione proprio in questo clima. Era stato Torres Amat a segnalare per primo l'esistenza del manoscritto presso la Biblioteca Universitaria di Barcellona, ma ne aveva descritto erroneamente il contenuto pensando che si trattasse di un commento originale catalano all'*Inferno* risalente al XVII secolo. Sulla sua scorta Vidal i Valenciano vi si era riferito come ai *Comentaris dels cànichs y estancies del Infern del poeta Dante Alighieri*. Sarà poi Soler i Palet, in una conferenza del 1919, a recuperare l'informazione, osservando inoltre che nel manoscritto si conserva una nota che fa allusione ai canti del *Purgatorio*.⁴⁰ Successivamente, Miquel

⁴⁰. La conferenza fu tenuta il 9 febbraio 1919 alla Real Academia de Buenas Letras e pubblicata poi nel quadro delle commemorazioni centenarie: Joseph Soler y Palet, *L'obra del Dant a Catalunya*, «Catalana», IV, n. 92 (15 aprile 1921), pp. 145-157. Va detto che Soler i Palet si limita a fornire nuovi particolari descrittivi del ms. senza avanzare nessuna ipotesi: «sots la signatura 21, 3, 17, hi hà dins d'aytal Biblioteca aqueix interessant y crech que inèdit Manuscrit, "de un cèlebre autor català" segons ab lletra posterior se fa constar a la primera pàgina. En un paper solt d'aquesta matexa lletra s'anota per dues vegades lo següent: "Jesus/ Cantichs de Purgatori/ XXXIII/ Dividits per Ternaris"./ Al susdit manuscrit de les darrerries del sigle XV, glosari d'alguns cants de la Divina Comedia, hi manca algun full al començament, conté alguna afegidura del XVII, y acaba ab aquestes paraules: "Fi de la segona cantica de Dan Alighieri, poeta famosissim"» (p. 157).

i Planas, sulla base di una più attenta ricognizione del testo, oltre a confermare che si tratta di un commento al *Purgatorio*, si accorge che il testo non è originale ma che ci si trova con tutta probabilità davanti a una traduzione di uno dei diversi commenti prodotti in Italia sulla *Commedia*.⁴¹ A partire da queste indicazioni, Ramon d'Alòs indaga più a fondo e identifica il testo come una versione letterale del commento al *Purgatorio* del Landino, datandolo intorno alla fine del Quattrocento.⁴² L'interessante articolo di d'Alòs si sofferma poi a tracciare una succinta ma densa sintesi della storia della fortuna di Landino in Catalogna.

In questo stesso filone di studi storico-documentari va annoverato un altro importante contributo di Ramon d'Alòs riguardante il *Tractat de las penas particulars de Infern* del minorita catalano Joan Pasqual, un manoscritto rimasto fino ad allora ignorato e che, approfittando di questo clima di studi danteschi, viene riportato alla luce da d'Alòs che ne cura l'edizione di alcuni capitoli per la rivista «Quaderns d'Estudi» e individua la fonte principale cui sarebbe ispirato il trattato nel commento latino alla *Commedia* del figlio di Dante, Pietro Alighieri.⁴³ Il saggio di d'Alòs, che costituisce ancora oggi

⁴¹. Cfr. Miquel y Planas, *Nota sobre un manuscrit dantesch*, «El Correo Catalán», supplemento letterario straordinario del 17-XI-1921, pp. 8-9. L'articolo è corredato da riproduzioni anastatiche del ms.

⁴². Cfr. Ramon d'Alòs, *Nota sobre un manuscrit dantesch*, «Estudios Franciscanos», XV, n. 173-174-175 (ottobre-dicembre 1921) pp. 391-393. A quanto mi risulta non esistono a tutt'oggi ulteriori studi sulla questione. Martí de Riquer (*Canals i altres traduccions de clàssics i renaixentistes*, in Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, III, Barcelona, Ariel, 1984, p. 142), rinvia all'articolo di d'Alòs, mentre il recente saggio di Josep M. Nadal e Modest Prats (*Història de la llengua catalana. 2. El segle XV*, Barcelona, Ed. 62, 1996, p. 131) si limita a segnalare l'esistenza dell'anonima versione.

⁴³. Cfr. R. d'Alòs, *Fra Joan Pasqual, comentarista del Dant*, «Quaderns d'Estudis», XIII, n. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 308-346 (il testo di Pasqual alle pp. 324-346). Si ricordi, inoltre, che nel corso di Rubió i Lluch

l'unico punto di riferimento critico sul tema, intende soprattutto apportare nuovi elementi di studio alla storia del dantismo catalano attraverso un testo che, pur essendo «un comentari dantesco ben poc original», è tuttavia «un dels més vells que s'han escrit fora d'Itàlia»⁴⁴ e conferma, per tanto, la rapida penetrazione in Catalogna de «les alenades vivificadores del Dant» e dell'«humanisme italià primerenc».⁴⁵ Un'altra testimonianza del dantismo catalano, le *Sentències catòliques del diví poeta Dant* di Jaume Ferrer de Blanes, già edite nel 1545, furono anch'esse ricordate in diverse occasioni nel corso del centenario; in particolare ne pubblicò un brano il supplemento in omaggio a Dante del quotidiano «El Correo Catalán»,⁴⁶ mentre l'anno seguente la Biblioteca de Catalunya, in collaborazione con la Fundació Concepció Rabell i Civils, Vídua Romaguera, riprodusse la stampa del 1545 in edizione anastatica.⁴⁷ La recensione che ne fece d'Alòs per l'Anuari dell'Institut d'Estudis Catalans rappresenta un primo tentativo di approccio critico al testo, ingiustamente ignorato dalla

su Dante, d'Alòs lo sostituì dando due lezioni su quest'opera di Pasqual. Ramon d'Alòs, che aveva studiato per due anni a Roma tra il 1909 e il 1911, aveva frequenti contatti con l'Italia che lo mantenevano aggiornato sulla più recente critica italiana. In un articolo sui preparativi catalani per il centenario, Giannini menziona tra l'altro il suo incontro a Napoli con d'Alòs che gli mostrò appunto il materiale relativo al trattato di Joan Pasqual già pronto per la stampa (cfr. A. Giannini, *Il Centenario Dantesco in Ispagna*, «Il Tempo», Napoli, 7-X-1920, parzialmente tradotto su «La Publicidad» del 23-X-1920).

⁴⁴. Ibidem, p. 320.

⁴⁵. Ibidem, p. 309.

⁴⁶. *De Jaime Ferrer de Blanes: Fragmento del libro "Sentencias católicas del diví poeta Dant florentí compiladas per lo prudentíssim Mossen Jaume Ferrer de Blanes"*, secondo la trascrizione di A. Vidal i Valenciano, «El Correo Catalán», 17-XI-1921, pp. 7-8.

⁴⁷. *Sentencias Catholicas del Diví, Poeta Dant Florentí, compilades per lo prudentíssim mossen Jaume Ferrer de Blanes*, Barcelona, Casa de la Caritat, 1922.

storiografia attuale.⁴⁸

Alcuni articoli si soffermano poi su quei personaggi o quelle situazioni del poema dantesco appartenenti a vicende storiche catalane, allo scopo principale di giustificare o magari di contrastare l'immagine edificante o denigrante ad essi riservata. Ferran Soldevila commenta il giudizio di Dante sui re catalani, Pietro III d'Aragona e i figli Alfonso, Giacomo e Federico, dall'elogio tributato al primo alle aspre parole usate per gli ultimi due.⁴⁹ Nicolau d'Olwer, dal canto suo, torna sul famoso verso del *Paradiso* (VIII, 77) che stigmatizza negativamente la Catalogna per rettificare la lettura che alcuni anni addietro, nel 1913, ne aveva fatto Federic Rahola in un articolo apparso su «La Revista».⁵⁰ Diversamente dall'opinione di quest'ultimo, che aveva voluto interpretare l'aspro giudizio dantesco come un'allusione a Federico III di Sicilia, Nicolau d'Olwer, in linea con la tradizione esegetica italiana, ritiene che al di là dei riferimenti a personaggi concreti, «L'avara povertà di Catalogna, però, està dit d'una manera que [...] sembra que visi sencer el nostre poble».⁵¹

Infine, alcuni studi si propongono di fornire una visione d'insieme della fortuna di Dante in Catalogna, tra cui il più esteso e nutrito, anche se a tratti prolisso e impreciso, è

⁴⁸. La recensione è contenuta nella già citata rassegna *VIè Centenari de la mort de Dant Alighieri*, pp. 371-372.

⁴⁹. Cfr. F. Soldevila, *Pere II en el Purgatori Dantesc*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921.

⁵⁰ Cfr. Ll. Nicolau d'Olwer, "L'avara povertà", «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 20-21. L'articolo di Rahola *Comentaris a un vers famós del Dant*, «Il·lustració catalana», XI, n. 508 (2 marzo 1913), è riproposto in traduzione spagnola di L.C.Viada y Lluç nel supplemento letterario straordinario de «El Correo Catalán» (17-XI-1921): F. Rahola, *Un verso famoso: La avara pobreza de Cataluña*.

⁵¹. Ll. Nicolau d'Olwer, "L'avara povertà", cit., p. 21.

quello già menzionato di Soler i Palet su *L'obra del Dante a Catalunya*.⁵² Egli si avvale in primo luogo del saggio di Sanvisenti, raccogliendo poi altre informazioni disperse e apportando in taluni casi dati originali, come si è già visto a proposito della traduzione anonima del Landino. In particolare, Soler i Palet trascrive un documento notariale inedito del 1458 riguardante la proposta fatta al «mestre Johan de Pisa argenter» di lasciare la sua attuale occupazione in Aragona presso il «bisbe de terra nova» per andare, dietro ricompensa in oro, a «legir lo Dant al fill del molt egregi comte de prades»,⁵³ fornendo così le prime notizie intorno alla figura di Giovanni da Pisa, lettore di Dante.⁵⁴

Presenta un certo interesse dal punto di vista ideologico lo schema del dantismo catalano tracciato da Rubió i Lluch nel rapporto del corso agli *Estudis Universitaris Catalans*, non tanto per l'accento posto sull'importanza dell'influenza italiana nella letteratura catalana umanistica, di cui si è già parlato, quanto per il nesso che vi si stabilisce tra *Renaixença catalana* e ripresa degli studi danteschi nell'Ottocento. Viene messo in evidenza ancora una volta il ruolo predominante svolto da Barcellona nel panorama spagnolo e, al tempo stesso, rivendicata l'importanza dell'opera compiuta al riguardo dal suo maestro, Milà i Fontanals:

⁵². Di carattere divulgativo è invece la nota già citata di Joseph Franquesa i Gomis, *La comedia del Dant a Catalunya*.

⁵³. Soler i Palet, *op. cit.*, p. 154. Non avendo ricevuto la ricompensa pattuita, Giovanni da Pisa reclama, però, che gli sia dato l'oro promesso e gli siano resi «los libres ab los quals vos puga legir si ho volreu, servant los pactes e promeses».

⁵⁴. In seguito è stato rinvenuto, in rapporto a tali letture, un manoscritto dell'*Inferno* chiosato in catalano. Cfr. Martí de Riquer, *Fragments de un manuscrito del "Inferno" de Dante con glosas en catalán*, «Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens», Münster, XXI, 1963, pp. 250-253 e Pere Bohigas, *Un manuscrit dantesc copiat a Catalunya*, «Estudis Romànics», IX (1961), p. 2.

En Milà és el primer i més important dels moderns dantòlegs espanyols, i sos estudis de la Divina Comèdia, publicats en 1853, que coincidiren gairebé amb els de De Sanctis, precedits d'altres judicis, assaigs, traduccions que porten les dates de 1842, 44, 49 i 57, són lo més notable que fins al dia hagi produït la crítica dantesca a Espanya. La influència d'En Milà s'és deixada sentir en el treball del seu deixeble C. Vidal i Valenciano [...]. Per últim Barcelona ha estat el centre editorial més actiu del dantisme espanyol, com ho proven, limitant-nos a la Comèdia, les traduccions d'Aranda, Rossell, Puigbó i Carulla.⁵⁵

Lo spessore storico del dantismo catalano diventa motivo di vanto nazionale che molti non esitano a evocare e che emerge costantemente negli scritti prodotti durante il centenario. Sicché ci si impegna per ritrovare nella contemporaneità un rinnovamento di quello spirito favorevole a Dante e alla cultura italiana che aveva segnato i secoli aurei della letteratura catalana, quasi una sorta di continuazione di quell'atteggiamento che rende specifica la Catalogna rispetto alla Spagna. Ed è questo il senso delle parole che abbiamo appena riportato di Rubió i Lluch su Milà i Fontanals.⁵⁶ Nella stessa ottica vanno

⁵⁵. Rubió i Lluch, *Ressenyes de càtedres*, cit., p. 223. L'antologia commemorativa di traduzioni in spagnolo della *Commedia* preparata per il supplemento letterario straordinario del «Correo Catalán» del 17-XI-1921 include, nella cinquina di frammenti scelti, i versi di tre dei traduttori ottocenteschi menzionati da Rubió i Lluch: *Traductores castellanos de la "D.C."*: D. Enrique de Villena (*Inf I*); D. Cayetano Rosell (*Par XXXI*, versione in prosa), José M. Carulla (*Inf V*); Conde Cheste (*Purg III*); Manuel Aranda Sanjuan (*Inf XIII*).

⁵⁶. Sulla scorta di Rubió i Lluch anche d'Alòs sottolineerà il ruolo pionieristico di Milà i Fontanals nella storia del dantismo moderno catalano. Tra la selva di pubblicazioni commemorative del centenario, scrive, «no manquen, però, treballs ben apreciables que vénen a reanudar la tradició de Milà i Fontanals, primer dantista de la renaixença catalana» (R. d'Alòs-Moner, *VIè Centenari de la mort de Dant Alighieri...*, cit., p. 370). Colpito da questo interesse suscitato da Dante in area catalana, anche Mario Casella finiva con l'accostare il dantismo moderno con quello umanistico: «Si direbbe fatale che la voce di Dante echeggi in Catalogna ogni volta che la forza dinamica di questa piccola nazione s'affermi in una tensione di opere e in uno slancio di desideri verso l'avvenire» (cit. in Giannini, *La fortuna di*

interpretate anche le seguenti affermazioni di Rupert M. de Manresa, il quale, dopo aver lamentato il desolante disinteresse della critica spagnola moderna nei confronti di Dante, fatte salve poche eccezioni tra cui spicca il contributo di Milà i Fontanals:

A la nostra península Ibèrica, passat d'algunes comptades versions, d'una valor molt discutible i sense cap estudi ni anotació que deixi sentir una modalitat especial en la intel·ligència, no hi ha treballs, en cap de les tres llengües principals literàries, que palesin l'afició i l'estima del gran poema. Malgrat que entre nosaltres Milà i Fontanals dóna la nota més sàvia, més profunda, més justa possible relativament a l'esperit, a la intel·ligència i a les derivants del gran èpic. Fora d'En Milà, i d'unes disperses observacions de Menéndez i Pelayo, sols es pot citar amb honor l'estudi de la Comtessa de Pardo Bazán⁵⁷

individua nel clima catalano con cui è accolto il centenario un nuovo vitale fermento destinato a riscattare questo ritardo storico e a non smentire il retaggio di cultura dantista della propria tradizione:

És avui que a la nostra terra grana abundantament el culte real que sempre ha tingut entre els esperits selectes catalans; i de les festes del Centenari és més que possible, és gairebé cert que en surti un aplec de versions i d'estudis en català del gran poema, que, tot fent honor a la forta cultura dels nostres mestres i dels nostres poetes, siguin un exemple i un estímul a les generacions joves per a no deixar mai de les mans un mestre, en l'art del qual hi tempraren el nostre fort, flexible i harmoniós idioma els nostres immortals models.⁵⁸

Dante..., cit.)

⁵⁷. P. Rupert M. de Manresa, *La filosofia de la «Divina Comèdia»*, «Quaderns d'Estudis», XIII, n. 49 (ottobre-dicembre 1921), p. 290.

⁵⁸. Ibidem.

Nel solco dei modelli umanistici, quindi, l'attuale cultura catalana rivolge nuovamente lo sguardo verso l'opera dantesca a conferma di un fecondo gemellaggio storico che appare conseguenza naturale di una profonda affinità linguistica e spirituale esistente da tempi remoti. Il presente tende la mano al passato e proietta nel futuro questo vincolo culturale cui sono legate le glorie passate. Si noti, per esempio, il tono patriottico di questa cronaca di redazione delle celebrazioni centenarie:

una de les Nacions, una de les literatures que més aviat s'integraren i s'identificaren amb l'esperit poètic del Dant, fou sens dubte Catalunya, i és la llengua Catalana una de les millors, per no dir la millor de totes, que s'acomoden a la divina expressió del diví poeta. Difícilment de cap altra producció poètica humana podria fer-se una producció essencialment catalana: la llengua del Dant i la llengua de Catalunya són immillorables com a material poètic de primera qualitat, podriem dir que són les dues llengües poètiques per excel·lència d'avui en dia. Per això a Catalunya la celebració del Sisè Centenari ha tingut tan vasta i colpidora eficiència, perquè Dant ens el sentim com a poeta plenament nostre, i ens adscrivim a la seva glòria com a glòria dels nostres capdavaners del segle d'or.⁵⁹

La propaganda di Estelrich e il discorso di Morera i Galícia risultano in tal modo amplificati come in una grande cassa di risonanza attraverso il coro di voci che esalta il significato in chiave nazionalistica di questa rinnovata fede in Dante.

⁵⁹. X., *Crònica catalana*, «D'ací d'allà», VIII, n. 10 (ottobre 21), p. 796.

1.2.2. La dimensione filosofico-religiosa e le letture storico-politiche

Accanto alla spinta ideologica che stimolò negli ambienti eruditi l'affanno di ricerca sulla storia della fortuna di Dante in Catalogna nonché esperimenti di lezioni di letteratura comparata, ce ne fu un'altra che agì vigorosamente a favore di una vera e propria glorificazione di Dante e della *Commedia*. Le implicazioni religiose del poema dantesco rendevano, infatti, particolarmente ricettivo e sollecito il mondo cattolico e gli intellettuali più impegnati sotto questo profilo. Per esempio, Ramon Rucabado dalle pagine de «La Revista», lamentando la poca diffusione a livello popolare dei contenuti del poema dantesco nel loro valore di guida morale e cristiana lancia un invito a confezionare, a scopo pedagogico, un compendio della *Commedia* da una prospettiva di piena ortodossia cattolica:

Per què no es fa un compendi cristià de *La Divina Comèdia*, si hi ha qui en fa compendis laics —tan estúpids com ho seria un compendi laic de la Bíblia? Catalunya, que aporta a l'homenatge l'ofrena poc banal de tres versions recents [...], hauria d'ésser la qui elaborés aquesta Summa popular de la D. C., segons l'ànima catòlica del seu benaurat autor. Llavors començaria a ésser *ben conegut* aquí el pensament del Dant.⁶⁰

Ed è proprio la volontà di approfondimento e divulgazione dell'insegnamento spirituale dell'opera di Dante a spingere una rivista di carattere confessionale come gli «Estudios Franciscanos» ad allestire un numero straordinario, affiancando la commemorazione dantesca a quella del settimo centenario della

⁶⁰. R. Rucabado, *L'obra del Dant, mal coneguda*, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), p. 4.

fondazione del Terzo Ordine Francescano cui è destinata la seconda parte del volume. Se Miquel d'Esplugues segnalava, nella presentazione, l'importanza di Dante in quanto creatore di una delle lingue romanze e soprattutto autore dell'unico poema «dignament i integralment cristià»,⁶¹ Rupert M. de Manresa, in un lungo saggio di taglio divulgativo che, quasi in risposta all'idea di compendio cristiano suggerita da Rucabado, percorre il testo della *Commedia* alla ricerca dei suoi significati morali, definisce questo come «el veritable poema del dogma catòlic, l'epopèia, única possible, del catolicisme, com a doctrina».⁶² Animato dalle medesime intenzioni, Rupert de Manresa scrive poi un articolo per la rivista del Consell Pedagògic volto ad analizzare la filosofia scolastica e tomistica cui si rifà il poema di Dante,⁶³ tema trattato anche in una collaborazione di Lluís Viada i Lluch al «Correo Catalán».⁶⁴ Di impronta religiosa sono anche i contributi della rivista montserratina *Vida Cristiana*, come *Les fòrmules litúrgiques en la "Divina Comèdia"* di Serra i Esturí, e la riflessione di Modest de Mieras intorno alla dottrina dantesca sulla visione beatifica,⁶⁵ come pure sono ispirati a un deciso impegno cattolico i diversi contributi di Pere Bordoy-Torrents, studioso di filosofia e soprattutto dell'opera di Virgilio, che affronta la lettura della *Commedia*

⁶¹. P. Miquel d'Esplugues, *El nostre extraordinari*, «Estudios Franciscanos», XV, n. 173-174-175 (ottobre-dicembre 1921), p. 246.

⁶². P. Rupert M. de Manresa, *Dant Alighieri*, «Estudios Franciscanos», XV, n. 173-174-175 (ottobre-dicembre 1921), p. 260.

⁶³. F. Rupert M. de Manresa, *La filosofia...*, cit.

⁶⁴. Cfr. Lluís C. Viada y Lluch, *Sant Tomas de Aquino en la «Divina Comedia» de Dant Alighieri*, supplemento letterario di «El Correo Catalán», 17-XI-1921, pp. 9-10.

⁶⁵. Cfr. P. Modest de Mieras, *Doctrina de Dant sobre la visió beatífica*, «Estudios Franciscanos», XV, n. 173-174-175 (ottobre-dicembre 1921), pp. 380-390.

dal punto di vista del raffronto rispetto a determinati motivi o immagini tra il poema dantesco e l'*Eneide*.⁶⁶ In particolare, nella conferenza pubblicata sui «Quaderns d'Estudis», spostandosi costantemente dall'individuazione delle fonti virgiliane all'analisi per le dissimiglianze tra i due testi dovute al diverso impianto filosofico su cui sono costruiti, Bordoy-Torrents giunge alla conclusione che Dante, pur rinvenendo nell'*Eneide* alcuni perni fondamentali della sua opera, «es va allunyant, a poc a poc, de Virgili bastint a la llum de la teologia cristiana i de la història una obra absolutament novella».⁶⁷

Questo cospicuo gruppo di scritti di natura filosofico-morale provenienti dal settore ecclesiastico o da letterati di forte militanza cattolica sono contributi in complesso, quando non superficiali o confusi, poco originali sul piano scientifico e metodologicamente antiquati, in quanto perpetuano la linea esegetica legata alla prosopopea del Dante cattolico da tempo superata e accantonata dal dantismo storico-filologico e dalla critica estetica e stilistica. Pur tuttavia sono significativi del clima che si diffuse intorno al centenario e che volle celebrare in Dante un emblema della cristianità. In perfetta sintonia con tale atteggiamento, l'intervento di Carner, posto come premessa al monografico dei «Quaderns d'Estudis», introduce un'altra possibile lettura, in chiave noucentistica, della commemorazione dantesca, il cui interesse risiede esclusivamente nelle sue implicazioni ideologiche valicando il nullo valore che

⁶⁶. Cfr. Pere M. Bordoy-Torrents, *Dant Alighieri*, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 5-9; id., *El tumult de Polidor i la punició de Pere «delle Vigne»*, «Estudios Franciscanos», XV, n. 173-174-175 (ottobre-dicembre 1921), pp. 361-374; id., *L'exemplarisme del Dant*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921; id., *El nexa de Dant amb Virgili*, cit. (testo di una conferenza tenuta presso l'Editorial Políglota il 13-XII-1921).

⁶⁷. *El nexa del Dant amb Virgili*, cit., p. 379.

ha sul piano della critica dantesca.⁶⁸ Partendo dalla constatazione, da una parte, della forte rappresentatività storica e nazionale attribuita in Italia all'avvenimento, essendo celebrato per la prima volta da un'Italia politicamente unita, e, dall'altra, della sua enorme risonanza universale, essendo capitato «en ple renovellament, en tot el món, de l'espirtualisme cristià, sageta d'or que renaixerà eternament en el flanc de la humanitat»,⁶⁹ Carner intende cogliere quei motivi specifici che lo rendono altrettanto importante per i catalani, sul piano collettivo e nazionale. Con una metafora che applica alla letteratura l'evoluzione del ciclo naturale, similmente a quella da lui impiegata per descrivere tre città rappresentative del Rinascimento italiano,⁷⁰ Carner ritiene che, in rapporto alla triade romantica dei classici, Dante costituisca quindi un momento di culminazione dell'espressione letteraria:

Homer és el crepuscle matutí de la civilització.
Shakespeare n'és la posta sumptuosa. Dant n'és el migdia.⁷¹

Il che non significa che si tratti di valori inesorabilmente legati a determinate scadenze temporali, perché nello spirito «la mesura del temps no té res a veure amb les vulgars taules cronològiques». Sicché, la fase che caratterizza l'attuale

⁶⁸. J. Carner, *Dant Alighieri per als catalans*, «Quaderns d'Estudis», XIII, n. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 273-275, ora in J. Carner, *El reialme de la poesia*, a cura de Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona, Ed. 62, 1986, pp. 156-157, da cui provengono le mie citazioni.

⁶⁹. Ibidem, p. 156.

⁷⁰. Mi riferisco alla lettera a Bofill i Mates, riportata nella prima parte della tesi, del 26 ottobre 1922, nella quale si rappresenta «l'ascensió i davallada del Renaixement» nelle tre città di «Pisa, la poncella, Florència, la flor, Roma, el vast esfullament».

⁷¹. *El reialme...*, cit., p. 156.

letteratura catalana presenta, a suo parere, d'altronde condiviso negli ambienti noucentistici, numerosi punti di contatto con le condizioni in cui maturò l'opera di Dante:

Avui existeixen poetes castellans anteriors a Homer. I nosaltres, en canvi, tenim la fortuna d'ésser, diríem, contemporanis del Dant. Estem, com ell, en la confluència d'un classicisme ètnic i un cristianisme espontani. En l'encontre d'una llengua nova amb un incipient amor dels antic. En el contrast d'una obstinació patriòtica amb una aspiració universal de cultura i de justícia. La Itàlia, filla del Dant, es troba més enllà d'ell: nosaltres el sentim, actual, en les seves ales i les seves urpes.⁷²

Anzitutto, occorre osservare che per Carner la grandezza di Dante è il risultato dell'incontro di due precisi elementi, il cristianesimo e il classicismo, idea che ribadisce con vigore in chiusura:

essent el cristianisme a la moral com el classicisme a la literatura, la llur coincidència determina un apogeu de l'esperit humà.⁷³

In tal senso, il suo discorso riprende quell'immagine classico-rinascimentale dell'Italia operante nella cultura catalana di quegli anni e, arricchendola di una forte carica spirituale, la circoscrive all'opera dantesca. A questo punto ne rinviene la peculiare attualità nell'ottica della poesia catalana, la quale si muove tra aspirazioni classicistiche e ricerca di una lingua letteraria nuova e moderna. Giova precisare che, pur trattandosi di uno scritto di circostanza, la riflessione di Carner non era affatto occasionale. Anzi, essa può

⁷². Ibidem.

⁷³. Ibidem, p. 157.

essere interpretata come corollario di un'idea formulata alcuni anni prima (in un contesto del tutto alieno a Dante) inerente l'affinità fra la nuova lingua poetica catalana e la lingua poetica italiana del Trecento. Infatti, nel prologo alla traduzione di Morera e Galícia di *Venere e Adone* di Shakespeare, Carner osserva a proposito della lingua della commedia inglese:

si *Venus i Adonis* no hagués sonat en la més delitosa, en la més alada musicalitat anglesa, cap idioma sinó el que fou del Dant i l'Ariost hauria pogut evocar-ne la festa inoblidable. Doncs, la poesia catalana qui finà mirant l'encís d'Itàlia, tindrà exactament una coqueteria de Bella Dorment que es desvetlla si diu, en una dolçor i una sensualitat com a italianes, els prodigis de *Venus i Adonis*: la nostra poesia té avui una frescor, una plasticitat, jovenívoles, no minvades per cap retòrica (per cap, s'entén, que li sigui pròpia), que recorden tant l'italià trescentista! Versos hi ha en el noble català d'ara (com aquell traduït del Petrarca per En Costa i Llobera, que fa: *Quan ella els ulls amoroseta gira...*) que, en venir-nos a la memòria, gairebé no sabem si són catalans o italians: millor els diríem *indistints*. Sense recórrer al neologisme ni al *pastiche*, hi ha una italianitat inefables en els rims de Clementina Arderiu, per dir un sol nom de la jove poesia.⁷⁴

Alla nozione di classicismo appariva ricondotto il problema della ricerca tanto di una lingua poetica moderna quanto di una letterarietà linguistica che fosse al tempo stesso elegante, fresca e brillante. Tale preoccupazione, avvertita con forza e urgenza da Carner, riaffiora così in questo scritto a proposito di Dante. In realtà, già nella conferenza commemorativa da lui tenuta a febbraio nel Centre Excursionista de Catalunya e a cui ho fatto riferimento all'inizio di questo capitolo, Carner doveva aver toccato fundamentalmente la questione del ritorno al

⁷⁴. Prologo a W. Shakespeare, *Venus i Adonis*, Barcelona, Publicacions de «La Revista», 1917, pp. 9-12, ora in J. Carner, *El reialme...*, cit., pp. 140-142 (citazione p. 141).

classicismo come misura stilistica ideale della poesia attuale. Come si è già accennato, della conferenza non venne pubblicato il testo e la cronaca si limitò a darne l'argomento svolto: «un estudi del caràcter de l'obra del Dant i de les relacions que ha tingut amb el moviment literari de Catalunya».⁷⁵ Tuttavia, J. V. Foix ci fornisce un'indicazione più precisa del suo contenuto nell'informare l'amico Obiols che «En Carner va donar una conferència la primera part de la qual va ésser el meu article glossat. Adhuc els mateixos mots, àdhuc els mateixos noms. Fou una felicitat coincidència».⁷⁶ Il commento malizioso di Foix insinua che Carner si ispirasse, o meglio plagiasse, in gran parte il suo articolo apparso su «Monitor» pochi giorni prima della conferenza,⁷⁷ articolo in cui tra l'altro Foix consacrava Carner e Riba come i due maggiori modelli stilistici della poesia catalana contemporanea. Di là della questione del plagio, importa qui rilevare che Carner aveva lungamente discusso in quell'occasione sul tema del classicismo in rapporto a Dante e al momento attuale della letteratura catalana, giacché il famoso articolo di Foix, *Algunes consideracions preliminars*, era incentrato appunto sul problema del ritorno al classicismo e del rapporto da un lato con la cultura rinascimentale e quella greco-latina e dall'altro con i movimenti di avanguardia.

Sicché Dante, che da non pochi era identificato come la

⁷⁵. Conferència d'En Carner, «La Veu de Catalunya», 3-II-1921.

⁷⁶. Corrispondència Foix-Obiols, cit., p. 243. La lettera è datata 16 febbraio 1921.

⁷⁷. Si tratta dell'articolo, già analizzato in precedenza, intitolato *Algunes consideracions preliminars* («Monitor», n. 1 [gennaio 1921]), apparso alla fine di gennaio, come annuncia lo stesso Foix a Obiols in una lettera del 31 gennaio: «Ha sortit Monitor. [...] Al Continental no es parla fa dos dies de res més» (Corrispondència Foix-Obiols, cit., p. 235).

porta d'ingresso nel Rinascimento,⁷⁸ è posto anche da Carner come un autore esemplare e vivo per la prospettiva classicistica della letteratura catalana attuale, proprio come aveva suggerito Morera i Galícia.⁷⁹ Ma in Dante Carner apprezza anche la statura morale dell'uomo, l'impegno etico e politico che contraddistingue la sua vita e che si riflette nelle sue opere, l'intensità e il coraggio con cui vive e sente le contraddizioni o le lotte del suo tempo, il suo dibattersi tra le ali e gli artigli, come scriveva nel passo su riportato. In tal senso, Carner vorrebbe che Dante fosse letto dai giovani scrittori in quanto modello di letteratura vibrante ed emotiva, capace di scuotere e fortificare lo spirito e di liberarlo dai sentimenti meschini, vorrebbe che «el Dant, personalment, es constituís en el nostre Catedràtic de Passió», perché Dante «és un condensador de la passió italiana, com Homer és un condensador de la gràcia grega».⁸⁰ E per passione s'intende l'esperienza civile e morale maturata in un groviglio di «compassions i complicitats, d'amors i de venjances». Ancora una volta non si tratta di una riflessione occasionale, ma di un'opinione assunta in modo durevole. Infatti,

⁷⁸. Ho già trattato l'argomento a proposito di Riba. Tuttavia, si vedano anche altre affermazioni al riguardo come questa di Bordoy-Torrents: «Cal ara examinar un altre aspecte de l'exemplarisme del Dant, o sigui la seva centració perfecta relativament a la visió de la integritat dels problemes humans./ En aquest punt Dant ha d'ésser considerat no tan sols com l'esperit més vivificant del Renaixement ben entès, sinó que també com la llum ideadora de tota restauració cultural» (*L'exemplarisme del Dant*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921). Anche Rubió i Lluch stabiliva un rapporto di continuità tra Dante e il Rinascimento, probabilmente per la presenza di Virgilio e quindi del richiamo diretto alla cultura classica nella *Commedia*, come si intuisce nello schema della prima lezione del corso: «Cant de la selva obscura. -Les tres feres. -Aparició de Virgili. -Importància d'aquest personatge en l'obra, en sentit al·legòric, i principals episodis en que intervé. -El Dant primer precursor del Renaixement» (*Ressenyes de càtedres*, cit., p. 224).

⁷⁹. Il richiamo alla proposta di Morera i Galícia è esplicito: «Si algun dia hom creés alguna càtedra dantesca a Barcelona, ella influiria sortosament en la penetració de la nostra arqueologia literària i en el guiatge de la nostra literatura juvençana» (*El reialme...*, cit., p. 156).

⁸⁰. Ibidem, p. 157.

quasi due anni dopo Carner alluderà nuovamente alle coordinate politiche in cui si sviluppa il pensiero di Dante in termini affini, quando scriverà, nella lettera già ricordata a Bofill i Mates dell'ottobre del 1922: «Tindrem, mentrestant, certes converses preparatòries [...] sobre la passió italiana, i aquestes coses antitètiques i complementàries que són (en llenguatge dantesco) la Creu i l'Aguila».⁸¹ D'altronde, quest'angolo visuale da cui Carner osserva Dante si spiega anche perché in quel periodo, in cui lavorava presso il Consolato di Genova, fu attirato dallo studio della storia politica italiana, in particolare dal processo risorgimentale. Frutto di questo interesse è il ciclo di cinque conferenze, patrocinato dalla Comissió d'Educació General della Mancomunitat e intitolato *La tercera Itàlia*, che diede presso la Sala de Sessions della Diputació nel marzo del 1922,⁸² ma che aveva cominciato a preparare già nel gennaio del 1921.⁸³

⁸¹. *Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates*, cit., p. 132.

⁸². Le conferenze, tenute dal 23 al 28 marzo, svolgevano il seguente programma: *La llei política-geogràfica de la Itàlia*; *Tres Cèsars: Juli Cèsar, Cèsar Borja i Napoleó*; *El triangle de la unitat italiana: Mazzini, Cavour, Garibaldi*; *La unitat i la diversitat*; *La gestació del demà* (cfr. la nota di redazione che le annuncia *En Josep Carner a Barcelona*, «*La Veu de Catalunya*», 23-III-1922).

⁸³. In una lettera datata il 13 gennaio 1921, all'inizio quindi del suo soggiorno italiano, comunica a Bofill i Mates di aver cominciato a leggere «Mazzini, Garibaldi, etc.» (*Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates*, cit., p. 113), in vista delle conferenze e, in una missiva posteriore, risalente ai primi mesi del 1921, gli proponeva un abbozzo di programma: «Prospera la iniciativa del curset *Elaboració de la independència italiana?* Podria tenir IV o V lliçons./ I. Llei geogràfico-històrica de la Itàlia./ II. La fe i els sobressalts./ III. (que es pot desdoblar) L'ideòleg, el revoluc., el polític: Mazzini, Garibaldi, Cavour./ IV. La raça vella i l'Estat nou. La lluna de mel de l'unitat. Les projeccions italianes en l'Europa nova». (*Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates*. II, a cura de Jaume Medina, in *Epistolari de Josep Carner*, a cura de A. Manent i J. Medina, II, Barcelona, Curial, 1995, pp. 51-52). Nel dicembre del 1922, inoltre, Carner scriverà per «*La Veu*» una serie di articoli, firmati con lo pseudonimo Bellafila e pubblicati nei giorni 26, 27, 28 e 29, dedicati alla figura di Giovanni Giolitti, del quale tradurrà, per lo stesso giornale, anche alcuni aforismi politici (cfr. G. Giolitti, *Aforismes polítics*, «*La Veu de*

Che le implicazioni politiche della vita e dell'opera di Dante non passassero inosservate in un clima culturale pervaso da preoccupazioni di rivendicazione nazionale non sorprende affatto. La dedica posta in apertura del monografico de «La Revista» pone in risalto proprio la lettura patriottica di un Dante fondatore di una lingua nazionale,⁸⁴ motivo richiamato anche da López-Picó nei suoi due articoli di circostanza.⁸⁵ Sul pensiero politico di Dante è imperniata tanto la conferenza già menzionata di Montoliu del febbraio del 1922,⁸⁶ quanto quella tenuta da Nicolau d'Olwer, il quale insiste sia sull'impegno politico di Dante che sulla trascendenza della sua scelta

Catalunya», 3-I-1923, firmata dallo pseudonimo Bellafila).

⁸⁴. Così vi si legge: «Sota l'advocació de Dant Alighieri que obirà més enllà de la servitud i la discòrdia una gran Itàlia que d'una llengua ignorada per la pedanteria en feu el material del més geomètric i humà dels cants els amics de La Revista posen la tasca de l'any jubilar de MCMXXI que veu en Catalunya engruna de Roma dolors i voluntats i esperances semblants» («La Revista», VII, n. 127 [1 gennaio 1921], p. 1).

⁸⁵. Cfr. J.M. López-Picó, *Moralitat del centenari*, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), p. 2, e *En el dia del Centenari*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921: «Aquest és el batec immortal de la Divina Comèdia: Creació d'una llengua. Certitud d'una pàtria. Estructura d'una fe».

⁸⁶. Il discorso di Montoliu sembra riecheggiare in molti punti la conferenza, di cui parlerò tra poco, di Alfons Maseras, stando almeno alla sintesi che ne pubblica la «Veu»: «prenent peu en un cant de la Divina Comèdia, i valent-se de passatges dels tractats doctrinals del Dant, va estudiar les idees i els sentiments polítics d'aquest. Florència i l'Imperi Romà foren els dos ideals polítics del gran poeta./ L'amor a la pàtria el va concentrar en la seva ciutat nadiua. L'Imperi Romà fou l'ideal en què ell es va manifestar internacional i cosmopolita./ Itàlia no tenia per a ell el valor de pàtria pròpiament dita; la veia com l'hereva indiscutible de l'Imperi Romà. Per ell fou la llengua italiana la principal i potser l'única nota de la unitat d'Itàlia./ El Dant fou un patriota pel cor i el sentiment; el seu cosmopolitisme, en canvi, fou de natura cerebral, especulativa i utòpica. [...] Per a demostrar aquesta faisó de sentir la pàtria, el conferenciant va il·lustrar amb oportuns comentaris un dels cants de l'Infern dantesco./ La conclusió fou que Dant era patriota i cosmopolita alhora, però una i altra cosa d'una faisó molt distinta de l'actual sentit que es dona a aquestes paraules» («El Dant com a ciutadà del món», «La Veu de Catalunya», 25-II-1922).

linguística nella prospettiva nazionale italiana.⁸⁷ Analoghe considerazioni valgono per la lettura politicamente interessata che ne fa Alfons Maseras nella sua conferenza, dove si sforza di misurare, pur nella consapevolezza del divario storico ma non senza inevitabili forzature, la concezione dantesca con le nozioni moderne di nazionalismo, internazionalismo, patriottismo e cosmopolitismo, allo scopo di cogliere, al di là della relatività storica del suo pensiero, dei valori assoluti assimilabili da una prospettiva attuale. Maseras parte in primo luogo dal principio romantico del nesso tra lingua e nazione per affermare che se «Dant no té el concepte de nacionalitat, ni ell podia crear el concepte d'allò que la natura no havia acabat encara d'arrodonir», come affermava Farinelli, tuttavia già possiede chiaramente «la visió d'una Itàlia única, unida per un llaç indestructible: el llenguatge»,⁸⁸ e qui Maseras allega l'autorità foscoliana con una citazione dal *Discorso sul testo della Divina Commedia*, di una lettura, cioè, nettamente improntata a istanze risorgimentali. Ne consegue che bisogna considerare «l'Alighieri, malgrat el seu localisme estret, com el primer nacionalitzador de la Itàlia»,⁸⁹ in quanto si propone

⁸⁷. Questo è il riassunto che ne dà la stampa: «Començà el conferenciant fent una resumida i clara biografia del Dant, exposant les lluites polítiques que agitaven Florència i la Itàlia entera. Parlà seguidament dels caràcters de la lírica dantesca, i de l'obra cabdal del poeta, la Divina Comèdia. Insistí sobre el caràcter universal d'aquesta obra, vibrant tota ella de les lluites i passions polítiques de l'època i del lloc, particularment de Florència, però ja prou apartada de la lluita, perquè el poeta, com investit d'una missió superior, pogués fer igualment justícia a guelfos i gibel·lins. Parlà seguidament de les obres menors del Dant, filosòfiques i polítiques, insistint particularment en la defensa dantesca de la llengua nativa. Allò que donà [...] al Dant la consciència fins segles més tard no adquirides dels límits propis i naturals de la nació italiana, fou l'amor a la seva llengua nativa. Els límits d'Itàlia són els límits de la llengua que parla Itàlia» (*Conferència d'En Nicolau d'Olwer, «La Veu de Catalunya», 24-IV-1921*).

⁸⁸. A. Maseras, *El Nacionalisme...*, cit., p. 385.

⁸⁹. *Ibidem*, p. 386.

di unificare la lingua letteraria e trasformarla in uno strumento spirituale comune. Dopo aver apportato le prove dell'italianità pura e integrale di Dante citando diverse sue allusioni (dalla *Commedia*, dal *Convivio* e dal *De vulgari eloquentia*) alla delimitazione territoriale d'Italia, dalla Sicilia alla costa dalmata la cui rivendicazione era ancora ben viva, Maseras si sofferma sul sentimento utopico di universalismo rintracciato nel suo credo politico così com'è esposto nel *De monarchia*. Ispirandosi alla lettura che ne fa un utopista italiano di fine Ottocento, Stefano Ignudi, il quale vedeva in Dante un precursore del cosmopolitismo moderno,⁹⁰ Maseras conclude che l'utopia dantesca, fondata sulla distinzione funzionale dei poteri tra Chiesa e Impero, pur essendo lontana da ogni moderna teoria internazionalista, prelude a un vivo sentimento di universalismo.

Sull'orizzonte culturale del tardo *Noucentisme* convergono e si mescolano, come si è visto finora, approcci alla figura e all'opera di Dante motivati da alcune preoccupazioni costanti nel panorama dell'epoca. Da un lato, il processo di creazione di una storiografia letteraria nazionale favorisce un primo e importante sforzo di ricerca per una storia del dantismo catalano, allo scopo di mostrare la sua specificità in ambito iberico secondo una prospettiva coerente con quell'ideale classicistico che prediligeva una lettura di Dante tutto proteso in avanti verso la nuova temperie che segnò l'inizio dell'Umanesimo. Dall'altro, le istanze nazionalistiche avvertite e propagandate con intensità crescente in quel periodo (fenomeno che del resto trovava riscontro nel clima politico europeo degli anni Venti) propiziavano la consacrazione del Dante patriota, sia in quanto creatore della lingua letteraria italiana che in quanto modello

⁹⁰. Maseras cita ripetutamente un suo scritto del 1899 intitolato *Il sistema politico di Dante Alighieri* (cfr. *El nacionalisme...*, cit., p. 393 e 397).

d'integrità e fermezza politica. Infine, al decisivo rilancio di Dante in questa fervente atmosfera contribuì in modo contundente la componente religiosa, la cui valorizzazione, valicando gli ambiti strettamente confessionali, era promossa da ampi settori intellettuali della società catalana in cui dominavano orientamenti culturali di segno conservatore e cattolico. Le ripercussioni sul centenario dantesco di queste tre costanti, classicismo, cattolicesimo e nazionalismo, furono determinanti in primo luogo per la grande risonanza che esso ebbe a ogni livello, erudito, ufficiale, giornalistico e popolare, in secondo luogo perché diventò preponderante lo studio, la divulgazione e la traduzione della *Commedia*, come si è visto a proposito del ciclo di lezioni di Rubió i LLuch, dei saggi di Ramón d'Alòs⁹¹ o degli scritti dedicati ad aspetti filosofico-morali.

1.2.3. Spunti critici d'ambito letterario e stilistico

Un breve capitoletto meritano, infine, quegli articoli, in gran parte di taglio spiccatamente divulgativo, incentrati su altri temi connessi al poema dantesco, come quello, francamente deviante e inaccettabile sul piano critico («un fumoso enigma» lo definisce Casella), di Francesc Pujols sulla forza stilistica

⁹¹. Ai saggi d'interesse filologico e storico-documentario cui si è già fatto riferimento, si può aggiungere anche un suo articolo a carattere divulgativo sulla struttura e l'ordinamento morale delle tre cantiche: R. d'Alòs, *Topografia i distribució de les ànimes en l'altre món segons la Divina Comèdia*, «D'ací d'allà», VIII, n. 10 (ottobre 21), pp. 734-743. Per gli schemi dei tre regni riprodotti nei grafici, d'Alòs si serve delle indicazioni del dantista americano Charles A. Grandgent e del critico italiano Manfredi Porena. Ancora, come contributo all'inserto su Dante de «La Veu de Catalunya», d'Alòs preparò una nota critica molto documentata e aggiornata intorno a questioni d'iconografia dantesca: R. d'Alòs, *Del retrat del Dant*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921.

della *Commedia*⁹² o quelli di Josep M. Capdevila, volti a sottolineare l'intensa forza plastica delle rappresentazioni dantesche in quanto strumento di grande efficacia pedagogica.⁹³ Occorre avvertire che l'insistenza di Capdevila sulla plasticità delle descrizioni della *Commedia* trae spunto essenzialmente dalla lettura delle pagine del De Sanctis, malgrado vi siano raccolti anche altri suggerimenti, come le riflessioni di Goethe al riguardo, esplicitamente evocate. Si pensi, del resto, che il saggio desanctisiano su Dante contenuto nella *Storia della letteratura* fu tradotto in quell'anno dallo stesso Capdevila e pubblicato in volume,⁹⁴ il che costituisce un'ulteriore testimonianza, da affiancare a quelle già ricordate a proposito di Carles Riba, sulla fortuna del critico italiano tra gli intellettuali catalani negli anni Venti, come mette in risalto a ragione la recensione che ne fa «La Revista».⁹⁵ In realtà, la

⁹². F. Pujols, *L'estil del Dant*, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 16-17. L'espressione di Casella proviene da *Dante in Catalogna*, «Bullettino della Società Dantesca italiana», n.s., XXVIII (1921), p. 62.

⁹³. J.M. Capdevila, *Les arts plàstiques en «La Divina Comèdia»*, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921 e *Bellacqua*, «La Veu de Catalunya», 8-II-1922. I due scritti furono ristampati nella raccolta: J.M. Capdevila, *Poetes i crítics*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1925, rispettivamente pp. 282-291 e pp. 277-282.

⁹⁴. Francesc de Sanctis, *Crítica de la Divina Comèdia*, traducció de Josep M. Capdevila, Barcelona, Editorial Catalana («Enciclopèdia Catalana», 28), 1921. Un frammento della traduzione era apparso in giugno su «La Revista» (VII, n. 138 [16 giugno 1921], pp. 183-184. Oltre al De Sanctis, «La Revista» pubblicò anche alcune altre traduzioni da saggi di critica dantesca: un brano tratto dal discorso pronunciato a Ravenna da Croce (*El centenari del Dant*, trad. di M. Solà Ferrer, n. 131 [1 marzo], pp. 73-75); uno dal saggio di Enrico Thovez [grafiato per errore Thorez], *Il Pastore, il gregge e la zampogna* (*Les puces del Dant*, n. 132 [16 marzo 1921], pp. 90-91); un altro tratto dagli *Scritti danteschi* di Alessandro D'Ancona e tradotto da Tomàs Garcés (n. 137 [1 giugno 1921], p. 174) e, infine, un frammento dal libro di Charles Maurras, *Le conseil de Dante* (*Beatriu*, trad. di M. Solà Ferrer, n. 129-130 [1-16 febbraio 1921], pp. 61-63).

⁹⁵. «La vulgarització nostrada del De Sanctis, de la doctrina del qual, gràcies a Déu, s'és peixada la més selecta tria de les darreres promocions, respon al desig de grandesa i de veritat de les joventuts catalanes. En aquest sentit podem dir que el traductor i l'editor contribueixen a una obra de

penetrazione di De Sanctis in Catalogna si deve proprio a Riba prima e a Capdevila poi, i quali non solo ne assimilarono l'insegnamento metodologico, ma ne diffusero il pensiero da piattaforme, quali i quotidiani, di larga circolazione.⁹⁶ Capdevila pubblicò, due anni dopo l'escolì ribiano cui si è alluso in precedenza, il suo primo scritto su De Sanctis,⁹⁷ esaltando con ammirazione la statura morale dell'autore della *Storia della letteratura italiana*. Ne seguirono poi altri due, a commento di alcune celebri pagine desanctisiane, rispettivamente su Schiller e su Guicciardini.⁹⁸

formació moral i social del nostre poble, de les més interessants que avui es poden realitzar» (D.J., *Els llibres*, «La Revista», VII, n. 149-150 [1-16 dicembre 1921], p. 370).

⁹⁶. Un interessante articolo di Joan Puig i Ferrer (De Sanctis i Catalunya, «La Publicitat», 8-X-1927), definisce il fenomeno della penetrazione di De Sanctis in Catalogna in termini di improvvisa scoperta, avvenuta per effetto di una curiosa coincidenza di interessi in questo scorcio iniziale degli anni Venti. E riporta al riguardo la testimonianza di un amico, di cui riproduco alcuni stralci che mi sembrano molto illuminanti sulla cronologia del fenomeno e su come era percepito: «—Uns anys enrera —em diu— mingü de nosaltres, els de la meva generació ni els de la generació que ens precedí, manifestà conèixer de Sanctis. Jo confesso que no en sabia res. La primera referència d'ell la vaig tenir per un escriptor francès que en feia un gran elogi [...]. —Això —afegeix l'amic— desvetllà la meva curiositat i vaig fer-me trametre les obres del crític italià. D'antuvi m'arribaren tres volums de "Saggi critici", que vaig devorar en pocs dies. Però la "Història", la gran "Història de la literatura italiana" no acabava de venir mai. Figura't la meva sorpresa quan un capvespre la vaig veure exposada a l'aparador d'una de les nostres llibreries estrangeres [...]. —Entusiasmà amb aquest gran italià —diu el meu amic— no vai tenir repòs fins que em vaig procurar l'estudi sobre Leopardi, les lliçons d'història de la literatura italiana en el segle dinové, escollides i prologades per Croce [...]. Mentre feia aquestes lectures, vet ací que apareix a "La Veu de Catalunya" un article de Jordi Marc sobre de Sanctis, lucidíssim i sòlid com tot el que ell fa. Poc temps després una casa castellana editava els estudis de de Sanctis sobre la "Divina Comèdia". I a no trigar, Josep Maria Capdevila parlava de l'escriptor italià a la mateixa "Veu" i publicava en català i comentava els estudis esmentats».

⁹⁷. Cfr. J.M. Capdevila, *Francesco De Sanctis*, «La Publicidad», 5-II-1921, poi riprodotto con poche varianti in *Poetes i crítics*, cit., pp. 261-265.

⁹⁸. Cfr. J.M. Capdevila, *Una pàgina de Francesc de Sanctis. L'individualisme*, «La Veu de Catalunya», 14-II-1922, poi riprodotto in *Poetes i crítics*, cit., pp. 266-270 e «L'uomo de Guicciardini», stampato nella stessa raccolta, pp. 270-273.

Tornando al tema della plasticità in Dante, occorre dire che Capdevila non trae le sue prove dalla galleria di personaggi dell'*Inferno*, come fa il critico italiano,⁹⁹ ma dalle scene del *Purgatorio*, da Bellacqua al canto degli umili e dei superbi. Al di là di queste divergenze di natura formale, se ne rilevano altre sostanziali: Capdevila prende esplicitamente le distanze dal giudizio di De Sanctis sulla *Commedia* perché dissente su alcune importanti implicazioni ideologiche del suo saggio. Motivo di tale dissenso è che, pur nutrendo una sincera ammirazione per la sua figura e la sua opera, Capdevila non è disposto ad accettare fino in fondo la posizione critica di De Sanctis, sorretta sí da un profondo sentimento etico ma improntata a un atteggiamento chiaramente laico, risoluta a «liberare il terreno della critica [dantesca] da ogni preoccupazione storica e filosofica, teologica e morale, politica e allegorica e così via»,¹⁰⁰ cogliendo la poesia nel suo valore puramente artistico e respingendo ogni possibile lettura della scienza e della filosofia come poesia. Capdevila, invece, insiste sull'imprescindibile funzione didattica che contiene il poema e che non può mai essere disgiunta dalla funzione artistica:

Dant volia fer una obra didàctica –diuen– i li sortí una obra artística. [...] Dant, tal vegada, no distingia tant com els seus crítics: volia fer una obra artística i a la vegada una obra didàctica. L'art servia la intel·ligència; i per això l'art havia d'ésser útil. [...] L'art no havia de servir el pensament, sinó tal o tal

⁹⁹. Si ricordi come terminava De Sanctis il suo commento all'*Inferno*: «Queste grandi figure, là sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici» (*Storia della letteratura...*, cit., I, p. 233).

¹⁰⁰. Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ed. a cura di A. Balduino, IV/2, Milano, Vallardi, 1981, p. 792.

pensament, aquell que fos veritat. Per les apariències de les coses havia de suggerir i gairebé mostrar les veritats eternes: conduir-hi.¹⁰¹

Se questa polemica intende colpire una generica critica moderna e coinvolge probabilmente la critica idealistica a cui Capdevila doveva guardare con sospetto proprio perché essa distingueva rigorosamente il momento fantastico da quello riflessivo, nelle pagine introduttive alla traduzione del saggio di De Sanctis, il discorso sarà molto più diretto nei confronti del critico italiano. Dopo aver affermato in nota che la sua critica della *Commedia* «malgrat de les errors que hi hagin, és profunda i bella»,¹⁰² Capdevila si preoccupava di delucidare il lettore su questi "errori" interpretativi:

De Sanctis, dins la seva *Storia* té una ombra d'incomprensió per la Comèdia del Dant: no comprèn que pel Dant la religió catòlica, l'Església romana, era una cosa vivent. S'imagina, a moments, com si li fos estada una creença vana, un estímul, un pretext per escriure tercines, de vegades nocius a la perfecció estètica de l'obra. El cristianisme seria una institució contrària a l'art, i Dant, artista, en romandria, en certa manera, fora. [...]¹⁰³

S'ha dit molt que la Divina Comèdia era bella malgrat de la Teologia. Però lleveu de la Divina Comèdia la Teologia i la filosofia escolàstica, lleveu-ne Florència, lleveu-ne Roma, i, penseu que després hi restarà la poesia pura?¹⁰⁴

¹⁰¹. J.M. Capdevila, *Poetes i crítics*, cit., pp. 283-284.

¹⁰². Ed aggiunge: «La seguí en bona part En Costa i Llobera en la seva conferència "Dant Alighieri i la seva obra"», conferenza che dovette realizzarsi nel corso del centenario, ma della quale non ho altre notizie. L'introduzione di Capdevila fu poi ristampata in *Poetes i crítics*, cit., pp. 273-275, da cui provengono le mie citazioni.

¹⁰³. Il rapporto tra filosofia e poesia qui contestato è affrontato da De Sanctis nei primi 13 paragrafi del suo capitolo sulla *Commedia*.

¹⁰⁴. J.M. Capdevila, *Poetes i crítics*, cit., pp. 273-274.

E concludeva con un deciso richiamo ai valori filosofici e teologici del poema dantesco attraverso una citazione dall'enciclica di Benedetto XV pronunciata in occasione del centenario.¹⁰⁵

L'interesse precipuo per la *Commedia* riscontrato nei diversi materiali fin qui analizzati e confermato, come vedremo, dai molteplici saggi di versione di singoli canti o dell'intero poema, caratterizza questa seconda fase del dantismo novecentesco, rilanciato dalle celebrazioni centenarie. Non bisogna dimenticare, infatti, che a cavallo dei due secoli, in seno al movimento modernista, era maturato un entusiasmo e una devota ammirazione per la poesia dantesca dietro l'influsso di Rossetti e del preraffaellitismo.¹⁰⁶ Allora, però, il culto per Dante ruotava fondamentalmente intorno alla sua fase stilnovistica tanto che il testo che si trasformò in una sorta di breviario di quella generazione fu quello della *Vita Nuova*, da cui difficilmente appariva dissociata la *Commedia*. A questi precedenti, si possono considerare legati anche alcuni contributi apparsi in occasione del centenario, nella misura in cui i loro autori manifestano una chiara continuità con il dantismo sviluppatosi in epoca modernista, come accade in fondo con la partecipazione di un poeta come Adrià Gual, in veste di commentatore della *Vita nuova*, alla serata di gala organizzata

¹⁰⁵. Il testo dell'enciclica era stato pubblicato parzialmente da «La Revista» (VII, n. 142 [16 agosto 1921], pp. 255-256) e interamente dagli «Estudios Franciscanos» (XV, n. 173-174-175 [n. straordinario di ottobre-dicembre 1921], pp. 397-413).

¹⁰⁶. Il rinvio è al saggio di M. A. Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya*, cit.

dagli Amics de la Poesia.¹⁰⁷ Spiccano, in particolare, i due articoli scritti da Manuel de Montoliu, che era stato autore della nota traduzione de *La vida nova* all'inizio del secolo e che ora ripropone un argomento perfettamente ricollegabile a quel clima, cioè l'interpretazione allegorico-simbolica di Beatrice.¹⁰⁸ Precorsa da Foscolo, sviluppata da Rossetti e, sul finire del secolo, rinnovata nel neo-allegorismo mistico di Pascoli, questa lettura era stata fonte di accese e lunghe polemiche che avevano segnato il dantismo ottocentesco. Manuel de Montoliu, formatosi come poeta e critico in ambiente modernista, aveva vissuto pienamente questo culto del Dante stilnovista e aveva fatto proprie alcune asserzioni della teoria rossettiana. In sostanziale continuità con il suo prologo alla traduzione del 1903, egli considera ancora nel 1921 innegabile la presenza di un senso occulto nella *Vita nuova* e trascrive, a conferma dell'esistenza di una sorta di società segreta formata dai poeti di quel tempo, il famoso passo dei Fedeli d'amore (*Vita Nuova*, XIV, 14),¹⁰⁹ già interpretato da Rossetti nel suo *Ragionamento sulla Beatrice di Dante* (1842) come riferimento a

¹⁰⁷. Anche il poeta simbolista Jeroni Zanné, la cui opera è ricca di suggestioni dantesche, scrisse per l'occasione un articolo commemorativo, *Al marge del sisé centenari del Dant*, pubblicato sulla rivista di Buenos Aires «Ressorgiment» (VI, n. 58 [1921], pp. 924-926), città dove viveva ormai appartato dalla vita letteraria catalana. Ampii stralci dell'articolo, fitto di rivendicazioni ideologico-letterarie di matrice modernista, furono riprodotti su «La Revista», p. 229. Ancora, sul Dante stilnovista è il breve commento di Josep Lleonart al sonetto *Guido, vorrei che tu, e Lapo ed io*, pubblicato su «L'idea», II, n. 5-6 (1 gennaio 1921), p. 88.

¹⁰⁸. Cfr. M. de Montoliu, *L'al·legoria en l'obra del Dant*, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 17-20, e *Beatriu*, «D'ací d'allà», VIII, n. 10 (ottobre 21), pp. 730-732.

¹⁰⁹. Le citazioni dal testo dantesco non seguono letteralmente la versione catalana che ne aveva fatto lui stesso nel 1903, ma presentano una nuova veste linguisticamente aggiornata e stilisticamente riveduta. Va detto, inoltre, che nell'esemplare de *La vida nova* posseduto da Montoliu e attualmente conservato presso la Biblioteca dell'Università di Barcellona, si legge la seguente annotazione autografa del traduttore in margine al brano in questione: «Prova de l'existència d'una especie de secta secreta baix el nom de fidels d'amor».

una setta iniziatica e massonica.¹¹⁰ La conclusione di Montoliu non dà adito a ripensamenti:

No hi ha dubte: es tracta d'una comunitat de poetes que's proposen els uns als altres els misteris de llur religió per ajudar-se naturalment en la llur comprensió i esclariment.¹¹¹

Tuttavia Montoliu si era mostrato sin dall'inizio riluttante ad accettare fino in fondo la lettura esoterica di Rossetti, contrastandola nel prologo citato con la visione antiallegorica di Carlyle. Tale riluttanza si trasforma in deciso e argomentato rifiuto in questi scritti del 1921, quando la critica dantesca di Montoliu, il quale è già da tempo evoluto verso posizioni più conservatrici,¹¹² può avvalersi di ulteriori strumenti di analisi antirossettiani. In particolare, Montoliu riprende esplicitamente la linea esegetica della scuola cattolica francese ottocentesca,¹¹³ la quale punta su una ricostruzione morale e filosofica del mondo di Dante. Così, richiamandosi all'autorità di Ozanam, il più importante studioso di tale scuola, del quale doveva probabilmente conoscere il suo saggio *Dante et la philosophie catholique au XIIIe siècle* (1839), può affermare con determinazione a proposito della natura simbolica di Beatrice che

cal reconèixer, com diu Ozanam, en aquesta Beatriu l'al·legoria de la ciència que ensenya a amar, a esperar i

¹¹⁰. Cfr. A. Vallone, *Storia della critica...*, cit., p. 755.

¹¹¹. M. de Montoliu, *L'al·legoria en l'obra del Dant*, cit., p. 18.

¹¹². Cfr. Joan-Lluís Marfany, *Assagistes i periodistes*, in Riquer/Comas/Molas, *Història de la literatura catalana*, VIII, Barcelona, Ariel, 1986, p. 180.

¹¹³. Sull'apporto di Ozanam e della sua scuola al dantismo francese, cfr. A. Vallone, *Storia della critica...*, cit., pp. 761-762.

a creure; les ensenyances de la qual convergeixen totes a la idea de Crist considerat alternadament en cada una ses dues natures.¹¹⁴

Come pure debitrice a Ozanam è, a mio avviso, l'idea di svolgimento ed evoluzione che configura il corpus dantesco come un percorso ascendente distinto in fasi che conducono al testo che ne è la *Summa*:

Beatriu és, segons el meu criteri, realitat i símbol alhora. Però aquest símbol no fou creat d'un cop i com per miracle en l'esperit del Dant. Al contrari, fou un producte espiritual en constant evolució que transformant-se per graus va anar adquirint successivament distintes representacions i elevant-se cada cop més en sa significació fins assolir el cim transcendental de la seva ascensió gloriosa.¹¹⁵

Altrove, citerà a commento della *Vita nuova* un'affermazione di un altro rappresentante di quella scuola italianista della Sorbona, cioè A.-F. Villemain, autore di un *Cours de littérature au moyen-âge* (1830) che contiene un ampio capitolo su Dante.¹¹⁶

Infine, un altro punto di riferimento critico che consente a Montoliu di difendere l'interpretazione allegorica al margine della teoria rossettiana è costituito dalla *Storia della letteratura antica e moderna* di Frederich Schlegel, cui attinge il concetto che il linguaggio allegorico non caratterizza solo le culture antiche, ma è un elemento proprio della civiltà medievale ed è comune sia a Dante che alla poesia cavalleresca.

¹¹⁴. M. de Montoliu, *L'allegoria en l'obra del Dant*, cit., p. 19.

¹¹⁵. Ibidem, pp. 19-20.

¹¹⁶. «D'aquesta primera obra diu Villemain que en ella es pot reconèixer i preveure l'home que més tard farà el Paradís, el Purgatori i l'Infern» (M. de Montoliu, *Beatriu*, «D'ací d'allà», VIII, n. 10 [ottobre 21], p. 730).

Sicché, dopo aver ancorato la sua lettura allegorica di Beatrice a un'interpretazione storico-filosofica che si ricollega all'insegnamento dei dantisti francesi dell'Ottocento e agli studi di Schlegel, Montoliu conclude prendendo decisamente le distanze dalla critica esoterica:

Hi ha qui pretén que el Dant s'ha limitat en la *Vita Nuova* a narrar exclusivament els seus amors humans idealitzats sense cap intenció al·legòrica; n'hi ha d'altres que sostenen que el Dant s'entretingué tota la vida, dintre la seva torre d'ivori, a combinar logogrifs i acròstics, com si s'hagués volgut donar el gust de veure els seus successors trencant-se el cap cercant la clau dels seus enigmes. Uns i altres van ben errats i no tenen la recta comprensió de la suprema harmonia entre l'ideal i la realitat, entre l'art i la vida, pedra fonamental de l'obra del geni creador.¹¹⁷

Un'immagine, quest'ultima, di origine romantica e idealistica, che era già stata espressa in termini analoghi nel prologo del 1903, dove Montoliu, a questo proposito, chiamava in causa Goethe, nell'individuare nel testo dantesco come «questa meravigliosa fusió de lo real am lo ideal, aquesta identificació de l'Art i de la Vida, aquest poder de transformar lo individual en universal i de saber veure lo més sumblim, es a dir, "el gran secret", com diu Goethe, al fons de la cosa més insignificant». Le annotazioni e le chiose autografe apposte, come si è accennato, sul suo esemplare della traduzione, confermano appunto la ricerca di Montoliu di prove testuali di questo carattere universale del significato simbolico riposto in Beatrice.¹¹⁸

¹¹⁷. M. de Montoliu, *L'al·legoria en l'obra del Dant*, cit., p. 20.

¹¹⁸. Per esempio, i quattro pensieri che assalgono il poeta dopo la *Ballata*, i' voi (XIII, 2-6), sono così chiosati da Montoliu: «1er La purificació. 2° Proves de l'iniciat al nou amor. 3er Comprensió de la seva universalitat y renuncia al goig individual. 4° Comprensió de la essència divina de la persona estimada», e aggiungeva in calce: «Fixis be sobre això».

In definitiva, la lettura che Montoliu fa di Beatrice e dell'opera di Dante in occasione del centenario, sebbene arricchita di nuovi strumenti critici, affonda le sue radici in quella delineata nel prologo del 1903 e manifesta, quindi, le preoccupazioni che aveva contrassegnato il dantismo simbolista, vale a dire le coordinate entro cui interpretare l'allegoria e il simbolismo dei testi danteschi.

1.3. La traduzione della *Commedia*: dall'iniziativa personale al mecenatismo culturale

Il dilagante entusiasmo con cui furono accolte le celebrazioni centenarie ebbe significative ripercussioni sull'attività traduttoria dei testi danteschi, e soprattutto della *Commedia*, di quello, cioè, che era considerato il testo classico e universale per eccellenza. L'esibizione del prestigioso dantismo medievale, emblematizzato dalla versione di Febrer, metteva a nudo le altrettanto profonde lacune del passato più recente; infatti, malgrado il tentativo compiuto da Rubió i Lluch di illuminare la ripresa ottocentesca degli studi danteschi in Catalogna a opera della scuola critica sorta attorno a Milà i Fontanals, le uniche traduzioni moderne che poteva annoverare a onore e gloria del contributo editoriale di Barcellona erano le traduzioni castigliane di Manuel Aranda, di Cayetano Rosell o di José M. Carulla.¹¹⁹ Niente di simile era stato fatto in catalano, in una tradizione linguistico-letteraria che anzi aveva

perque sembla indicar el pas de la influencia part. de B. sobre ell á la seva infl. universal deguda á que emana segurament una idea superior».

¹¹⁹. Mi riferisco allo schema storiografico, già commentato nel paragrafo precedente, tracciato da Rubió i Lluch, *Ressenyes de càtedres*, cit., p. 223.

bisogno di aggiornare le proprie traduzioni dei classici, primo fra tutti la *Commedia*, proprio per irrobustire il suo ancora incerto stato di salute. In realtà, potremmo leggere in questa chiave lo sforzo adoperato da più di due generazioni catalane, e protrattosi per circa un ventennio, per riuscire a produrre una versione moderna del poema dantesco, degna di essere affiancata a quella medievale. Ogni epoca culturale sente la necessità di tradurre nuovamente i testi che considera classici, perché le traduzioni, per quanto pregevoli e valide, hanno data di scadenza riguardo alla loro funzione servile e risentono inesorabilmente dell'invecchiamento (non solo linguistico) che le colpisce, frapponendo così tra il lettore e l'originale un duplice filtro. Ma questo aggiornamento, indice anche della forza espansiva e del grado di autonomia di un determinato movimento culturale, si verifica in modo molto diversificato e richiede sempre un notevole impegno collettivo. La società catalana fu in grado di cominciare a rispondere a tale esigenza solo a partire dal primo Novecento, intensificando i propri sforzi soprattutto negli anni Venti e Trenta, quando l'attività traduttoria assunse un certo carattere di sistematicità e si svolse in taluni casi come un progetto a grande scala sorretto da una politica di mecenatismo culturale, come nel caso della Fundació Bernat Metge e in quello della traduzione della *Commedia* di Josep M. de Sagarra. Quest'ultima costituiva in certo qual modo il coronamento di una serie di iniziative individuali che alcuni letterati formati nella seconda metà dell'Ottocento avevano intrapreso, con risultati parziali, almeno due decenni prima, cioè negli anni immediatamente precedenti e seguenti il centenario dantesco. In questo periodo, infatti, ci furono ben tre tentativi di traduzione integrale della *Commedia*, compiuti da Narcís Verdager i Callís, da Antoni d'Espona e da Llorenç de Balanzó, oltre alle svariate versioni frammentarie apparse sui periodici con finalità

commemorativa, di singoli canti del poema¹²⁰ o di versi della Vita Nuova¹²¹ e delle Rime¹²².

Politico e giurista di professione, letterato della *Renaixença*, parente del più noto poeta dell'*Atlàntida*, Verdaguer i Callís cominciò ad attendere alla sua versione dantesca nel secondo decennio del secolo, già in vista del centenario del '21,¹²³ e vi si dedicò con costanza strappando il tempo alla sua

¹²⁰. In particolare, prescindendo dai frammenti appartenenti alle traduzioni di questi tre letterati, furono pubblicate le seguenti versioni di canti della *Commedia*: *Infern. Cant I*, trad. di Joaquim Ruyra, «Quaderns d'estudi», núm. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 347-352; *Del Infern. Cant V*, trad. e note di Joseph Franquesa y Gomis, «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), pp. 400-407; *Del Purgatori. Cant VI*, trad. e note di Antoni Rubió y Lluch, «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), pp. 409-413; *Paradís. Cant XXXI. Oració de sant Bernat a Maria (començ del cant XXXIII)* [vv. 1-21], trad. e note di M. Costa i Llobera, «Quaderns d'estudi», núm. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 359-366, poi riprodotti in M. Costa i Llobera, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1947 (pp. 259-264 della ristampa del 1994); il frammento del canto XXXIII venne riprodotto anche in «Almanac de les Lletres», 1922, e in «Catalana», V, n. 110 (15 gennaio 1922), p. 5; *Del Paradís. Cant XXXIII* [vv. 124-145], trad. di Francesc Matheu, «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), p. 420.

Riguardo al profilo dei traduttori, va detto che sono del tutto assenti le giovani leve e che predominano gli intellettuali provenienti da settori cattolici-conservatori o dell'Ottocento o del primo Novecento.

¹²¹. Si tratta dei seguenti contributi: *Sonet III* [VIII, 4-6], trad. di J. Ruyra, «La Revista», VII, n. 134 (16 aprile 1921), p. 120; *De la vida nova. IX* [la trad. include anche il sonetto contenuto nel capitolo], trad. e nota biografica di Dante di J.M. Rovira Artigas, «L'Idèa», II, n. 12 (agosto-settembre 1921), pp. 216-217; *Morte villana, di pietà nemica* [X, 8-11], trad. di Vila Ortiz, «D'ací d'allà», VIII, n. 10 (ottobre 1921), p. 733; *Oh, pelegrins que consirant anau* [XL, 9-10], trad. di F. Matheu, «El Correo Catalán», 17-XI-1921.

¹²². Si tratta dei seguenti versi: *Del "Canzoniere" de Dant Alighieri: Nelle man vostre, o gentil donna mia; Madonna, quel signor che voi portate; Guido, vorrei che tu e Lapo ed io; Dagli occhi della mia donna si muove* [Rime, 19, 11, 9 e 18], trad. di Josep Lleontart, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 27-28; *Sonets XXX i XXXII del "Canzoniere"* [Rime, 33 e 9], trad. di Josep Carner (datati: Gènova, settembre 1921), «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921.

¹²³. Nell'edizione postuma della traduzione (*La Divina Comèdia de Dant Alighieri posada en català per Narcís Verdaguer i Callís*, Barcelona, Altés, 1921, 2 voll. [rispettivamente *Infern* e *Purgatori*]) si legge: «Començada a la vila de Canet de Mar pel mes d'agost de l'any 1912 en anunciar la societat

intensa attività politica.¹²⁴ La morte, però, lo colse poco dopo aver allestito la seconda cantica, nel 1918. Parallelemente, la stessa iniziativa fu intrapresa da un altro cittadino di Vic, l'avvocato Antoni d'Espona i Nuix, appartenente al medesimo ambiente letterario di Narcís Verdager: furono entrambi membri del cenacolo letterario di quella località e fondatori nel 1867 dell'istituzione più vincolata all'attività poetica che da essa derivò, l'Esbart de Vic.¹²⁵ Sembra quindi evidente che una tale gemella esperienza di traduzione non sia affatto casuale, ma derivi piuttosto da uno spirito comune, da incontri e scambi avvenuti in seno a un determinato ambito culturale, quello del *vigatanisme*, caratterizzato come noto da orientamenti conservatori e cattolici radicali, un ambito in cui a suscitare la curiosità per Dante agivano motivazioni ideologiche ma anche sollecitazioni pedagogiche e scolastiche derivanti dalle attività

dantina de Florència, per a l'any 1921, les grans festes del centenari de la mort de Dant Alighieri, fou interrompuda aquesta versió, acabat el "Purgatori" a Barcelona el 20 de març de 1918».

Sul rapporto tra il progetto del traduttore e il centenario, osserva Ramon d'Alòs nella sua recensione all'opera: «Fou En Verdager i Callís el primer que en la nostra terra s'adonà que Catalunya havia de prendre part en el sisè Centenari, i a això va ésser consagrada principalment, en els seus darrers anys de vida mortal, l'activitat d'aquell polític eminent...» («Quaderns d'estudi», XIV, n. 53 [ottobre-dicembre 1922], p. 380).

¹²⁴. Così lo ricorda anni dopo Manuel Brunet: «Home polític, fundador de LA VEU DE CATALUNYA, el senyor Verdager i Callís conreava mig clandestinament el seu jardí literari. Tota la vida recordaré que un dia d'eleccions generals, el senyor Verdager, va passar-se la tarda tot sol a la secretaria de "Catalunya Vella". Com que jo era el secretari del Comité electoral, vaig haver d'entrar a fer-li una consulta. El vaig trobar a la taula de la secretaria entre dues espelmes muntades sobre unes ampolles, perquè els diumenges a la tarda no hi havia llum a la ciutat. Tenia un llibre i uns papers al davant. Ja podeu comptar la meva sorpresa en veure que a quarts de quatre de la tarda d'un diumenge d'eleccions, el candidat s'entretenia a traduir la "Divina Comèdia". "No ho digueu a ningú -em va dir-. M'interessa més això que la política". Potser per això va perdre aquelles segones eleccions». (*Una bona notícia*, «La Veu de Catalunya, 16-VI-1935).

¹²⁵. Sulle attività culturali del gruppo di Vic, cfr. Maties Ramisa, *Els orígens del catalanisme conservador i «La Veu del Montserrat» 1878-1900*, Vic, Eumo, 1985, pp. 59-71.

e dagli studi consuetudinari del Seminario di Vic.

In questo clima oltremodo ricettivo nei confronti di una poesia vincolata a tematiche religiose, Antoni d'Espona fu spinto a tradurre, oltre alla *Commedia*, anche altre opere altrettanto impegnative, quali i poemi epici di Tasso e di Camões, ma, rimaste tutte con ogni probabilità incomplete, le sue traduzioni furono conosciute solo in modo parziale. Per quel che ci riguarda, alcuni frammenti di canti danteschi apparvero postumi su riviste (Antoni d'Espona era morto, infatti, nel 1917, un anno prima di Narcís Verdager) in occasione del centenario.¹²⁶ Anteriormente, stando alla testimonianza di un suo più giovane concittadino, Manuel Brunet, la traduzione di d'Espona aveva avuto una certa circolazione negli ambienti più vicini a lui: ne erano stati pubblicati diversi canti su un periodico di diffusione locale, la «Gazeta de Vich», e inoltre lo stesso traduttore ne aveva fatto letture pubbliche tra i poeti dell'Esbart di Vic.¹²⁷

La *Divina Comèdia* di Verdager i Callís, invece, quantunque tronca, fu data alle stampe, postuma, nel 1921,¹²⁸ in un'accurata edizione, se non illustrata e con commenti propri come avrebbe voluto il traduttore, almeno accompagnata, sempre

¹²⁶. Eccone l'elenco: *Inf*, XXI [vv. 1-24], «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), p. 408; *Par*, XXXIII [vv. 1-21], «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), p. 418, riprodotto anche in «El Correo Catalán», 17-XI-1921; *Purg*, XXIX, «Quaderns d'estudi», núm. 49 (ottobre-dicembre 1921), pp. 353-358.

¹²⁷. Cfr. M. Brunet, *Una bona notícia*, «La Veu de Catalunya», 16-VI-1935: «En els darrers temps de l'Esbart, sempre que s'anava a la Font del Desmai, el senyor Espona llegia la traducció d'un cant de la "Divina Comèdia"».

¹²⁸. La stampa fu terminata, in realtà nell'estate del 1922, come lascia supporre la data delle diverse recensioni. In precedenza, erano apparsi alcuni canti su riviste e quotidiani: *Inf*, I, «La Veu de Catalunya», 12-IV-1918 [mancano per errore tipografico gli ultimi quattro versi]; *Purg*, XXIII, «La Revista», III, n. 62 (16 aprile 1918), pp. 119-120; *Inf*, III, «La Revista», VII, n. 127 (1 gennaio 1921), pp. 9-11; *Purg*, XXX, «Catalana», IV, n. 102 (15 settembre 1921), pp. 414-418; *Purg*, VII, «La Veu de Catalunya», 14-IX-1921; *Inf*, I, «Catalana», V, n. 123 (31 luglio 1922) pp. 335-338.

secondo la sua volontà, dal testo originale a pie' di pagina.¹²⁹ I due volumi si presentavano oltretutto in un'elegante veste tipografica, «d'una distinció poques vegades assolida en estampacions del nostre país», a detta di d'Alòs, che sottolinea al riguardo:

el paper fet a posta amb filigrana especial dels exemplars en paper de fil, l'estampació clara, neta, amb feliç combinació de tipus, d'espaiats, de marges, deguda a la perícia de l'Altés, mestre impressor; de l'artista En Josep Obiols, que ha curat la part artística de l'obra i a qui es deu el boix del primer volum, i, més que res, de la mà curosa i devota de D^a Francesca Bonnemaïson, vídua de l'excels traductor.¹³⁰

Il costo e il lavoro editoriale richiesti da simili volumi sembrerebbero sproporzionati nei confronti di un testo non finito e per di più poeticamente modesto (in endecasillabi sciolti e in un catalano la cui patina ottocentesca era nettamente percepibile), ma si spiegano perché esso fu valutato non tanto per le sue qualità intrinseche quanto per il significato esterno che assumeva in quel clima assetato di classicismo (Dante rispondeva egregiamente a tale ideale, come si è visto) e impregnato di fermenti nazionalistici, un significato programmaticamente sintetizzato nel verso dantesco posto come lemma dal traduttore, «mostrò ciò che potea la lingua nostra» (*Purg*, VII, 17). Tale valore politico-culturale era apprezzato in modo unanime: per López-Picó, Verdaguer i Callís «mostra la capacitat del català renaixent per recrear la inspiració del

¹²⁹. Si tratta della versione di cui si era servito (e di cui però non figurano gli estremi), preferita a giusta ragione, secondo d'Alòs, a «una altra de més moderna, encara que fos més depurada, perquè hom s'hauria trobat, de vegades, que els dos textos no s'avenien per complet» (*ibidem*, p. 381).

¹³⁰. *Ibidem*.

florentí» e «ha vençut la por que teníem de ser realment estrangers davant d'altres assaigs de traducció catalana, com la del Febrer»,¹³¹ mentre d'Alòs non esita a definire il testo «una monjoia gloriosa de la nostra literatura contemporània» e il lavoro dell'editore «obra patriòtica». Ed è anche per questo che la critica si mostrò più che benevola cercando di reinterpretare in chiave positiva, non senza esagerazioni fuor di luogo, i limiti del testo. Se Tomàs Garcés osserva che «el vers, en perdre la rima, ha guanyat una austeritat apassionada»,¹³² Francesc Pujols amplifica retoricamente il giudizio sottolineando prima che l'endecasillabo sciolto possiede «la ventaja de no forzar el concepto y de facilitar la versión directa de lo que dice el original» e poi arrivando ad affermare addirittura che la scelta del metro ha il merito di rendere più vivamente plastici gli scenari danteschi:

El colorido de la rima tercética italiana, pasado al claro-oscuro del endecasílabo libre, da una impresión de un grabado que reproduce exactamente un cuadro de color, y Cataluña puede vanagloriarse de poseer la reproducción más fuerte que se pueda de la idea del poeta italiano.¹³³

Con maggior prudenza e oculatezza d'Alòs, piuttosto che

¹³¹. J.M. Lòpez-Picó, "La Divina Comèdia" de Dant Alighieri posada en catala per Narcís Verdaguer i Callís, «La Revista», VIII, n. 163-164 (1-16 luglio 1922), pp. 154-155. Lo stesso Lòpez-Picó, in un'altra recensione all'opera, osserva, a proposito della varietà tonale del linguaggio usato da Verdaguer i Callís, che essa è un'ulteriore prova della «capacitat, més que literària cultural ja, de la maduresa de la nostra llengua, que subtiliza diferenciacions tan agudes com són les del to del guiatge que mena el Dant pels camins de la desolació i del to de la companyia che li fa costat pels camins de l'esperança» (Comentari a la Divina Comèdia de Dant Alighieri, posada en català per Narcís Verdaguer i Callís, «La Veu de Catalunya», 5-X-1922).

¹³². Ship-boy, *Un homenatge català al Dant*, «La Publicitat», 16-IX-1922.

¹³³. Francisco Pujols, *La Divina Comèdia, de Dant, puesta en catalán por N. Verdaguer y Callís*, «La Publicidad», 2-VIII-1922.

elogiare le dubbie virtù di un metro adottato in fondo come ripiego, misura i pregi della traduzione in rapporto alle non poche difficoltà che essa comportava, tanto sul piano interpretativo quanto soprattutto su quello della distanza linguistica, di gran lunga accresciuta in confronto a quella che separava dalla lingua di Dante il catalano di Febrer, «barreja de català vell i de provençal molt acostada a l'italià antic».¹³⁴ Proprio per questo, d'Alòs individua, in un giudizio a mio avviso ponderato e rispettoso, nell'«admirable» fedeltà all'originale la «característica primera» della versione verdagueriana.¹³⁵ Diversamente, una recensione apparsa su una rivista inglese e riprodotta su «La Veu de Catalunya» metteva in risalto senza reticenze il divario tra l'eccellente opera di Febrer e la nuova versione, in una critica sproporzionata sul versante negativo che insiste sull'eccessiva libertà del traduttore, non corroborata affatto, però, dall'esempio addotto.¹³⁶ In linea con d'Alòs appare anche il ragionato elogio di Mario Casella, che apprezza per l'appunto il riuscito intento di fedeltà di Verdaguer i Callís:

È una traduzione in endecasillabi sciolti, che s'attiene strettamente al testo e nel numero dei versi e nell'andamento del periodo, quasi direi una traduzione

¹³⁴. R. d'Alòs, *La Divina Comèdia...*, art. cit., p. 381.

¹³⁵. Riflessione analoga era stata fatta anche da un altro recensore, Just Clarós: «per facilitar-se la fidelitat de la versió, transigí entre la terzina italiana y la prosa y adoptà'l vers blanch que li permeté traduhir ralla per ralla, prescindint de la rima però conservant la noblesa del ritme» («Catalana», V, n. 123 [31 luglio 1922], p. 344).

¹³⁶. Cfr. *La Divina Comèdia en català*, «La Veu de Catalunya», 6-X-1922, specialmente il seguente passo: «La traducció de Febrer, que si no anem errats és l'únic intent en català en "terza rima", és en conjunt extraordinàriament fidel a l'original. En l'actual experiment, el metre adoptat és d'endecasíl·labs no rimats, i la versió, de línia a línia, resulta bastant lliure./ Com a mostra es pot cotejar el discurs d'Ulissi (*sic*) als seus amics del cant vint i sis de l'"Infern"».

interlineare, ma in una prosa numerosa dove senti spesso echeggiare la cadenza della frase, il ritmo e la spezzatura del verso dell'originale: aderenza al pensiero di Dante mediante una scelta accurata di vocaboli, con trasposizioni che non forzino eccessivamente la sintassi normale del discorso parlato: insomma una traduzione di un uomo di gusto che conosce bene il suo testo, sente la poesia dantesca e si sforza continuamente di adeguarsi ad essa.¹³⁷

Laddove i limiti erano ravvisati fondamentalmente nella rinuncia alla rima che oltre a rendere la versione «grigia e monotona» sottraeva, anzi stravolgeva una componente essenziale al testo, in quanto la sua mancanza

dà al poema un carattere di solennità epica non consono alla *Divina Commedia*, dove l'elemento lirico predominante spesso prorompe. La terza rima con la sua incatenatura che continuamente si smaglia per ribadirsi in se stessa, è qualcosa di più intimo che una semplice attrazione sonora.

Comunque, pur prescindendo dalle modeste qualità poetiche del lavoro verdagueriano, restava il fatto che la sua traduzione, essendo incompleta, era in fondo un atto mancato, che non riusciva a colmare quel vuoto come tutti avrebbero desiderato. Restava, insomma, la sensazione che, per quanto nobile ed eroico, il tentativo che proveniva dal gruppo di Vic fosse fallito. Si pensi che un paio di anni dopo la pubblicazione dell'opera di Verdager i Callís, un lettore della «Publicitat» chiedeva in una lettera al direttore se non fosse possibile «trobar qualche poeta que amb una mica de bona voluntat i major sacrifici» portasse a termine il lavoro interrotto, richiesta che può sembrare ingenua e stravagante se non la si mette in rapporto alle aspettative create dalle commemorazioni centenarie. La verità è che a questa

¹³⁷. Mario Casella, *Dante in Catalogna*, «Bulettno della Società Dantesca italiana», n.s., XXVIII (1921), p. 60.

sorta di inserzione "cercasi poeta volenteroso" ci fu anche chi rispose offrendo addirittura un prodotto già terminato. Si trattava di Llorenç de Balanzó, meglio noto tra i letterati dell'epoca come il marquès de Balanzó, autore di alcuni testi teatrali, di un libro di poesia mistica e di diverse opere di tema religioso e di intenzioni apologetiche. Il marquès di Balanzó, dunque, rispondeva al lettore annunciandogli che la sua traduzione integra della *Commedia* era in procinto di uscire e presentandola in questi termini:

Crec haver-me de sentir al·ludit, enc que involuntàriament, per part del preguntaire, i dir que, poeta o no, acabo d'estampar tota "La Divina Comèdia"; per tant: Infern, Purgatori i Paradís.

La meva traducció, bona o no tant, és feta en rima, en tercines endecasíl·labes, i en prosa. Prosa tal qual, en l'Infern i gran part del Purgatori; rítmica, a partir dels darrers cants d'aquesta Càntiga; de faisó que els darrers cants del Purgatori i tots els del Paradís, poden dir-se en vers rimat i en vers lliure, ja que això ve a ésser la prosa rítmica.

Esperava la tardor per posar a la venda l'obra; no obstant, qui la desitgi, des d'ara la trobarà a la Llibreria Italiana.¹³⁸

La traduzione di Balanzó,¹³⁹ basata per il testo e per le note su quella commentata da Pietro Fraticelli,¹⁴⁰ affiancava, effettivamente, la versione in prosa a quella in rima, ma non aveva altro merito se non quello di essere completa, perché, sul piano letterario, appare francamente scadente, stando almeno a

¹³⁸. *La versió catalana de "La Divina Comèdia"* [sezione *El lector diu...*], «La Publicitat», 8-VIII-1924. Da qui traggio anche il frammento citato sopra della lettera al Direttore di un tale Ramon Furter i Terrida.

¹³⁹. Marquès de Balanzó, *La Divina Comèdia de Dant Alighieri traduhida al català en rima i en prosa*, Barcelona, Tipografia Catòlica Casals, 1923-1924, 3 vol.

¹⁴⁰. Si tratta di un'edizione fiorentina (G. Barbèra, 1914).

una ricognizione sommaria e parziale del testo. Limitandoci al primo canto dell'*Inferno*, si può osservare che riprende spesso letteralmente, salvo qualche minimo aggiornamento morfologico o lessicale, interi versi da quella di Febrer (che riproduco in corsivo negli esempi seguenti):¹⁴¹

Que als altres mènà drèts per cascún call. (18)
qui mena hom dret per cascuna call.
che mena dritto altrui per ogne calle.

Girà-s enrera, a remirar el pàs
Que no deixà jamài persona viva. (26-27)
se regirà a remirar lo pas
qui no lexà jamay persona viva.
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

I, com aquell qui volenter conquista (55)
E axí com cell qui volenter aquista,
E qual è quei che volentieri acquista,

Nondimeno ne conserva, con le rime, italianismi o latinismi:

punt : munt : compunt
punt : junt : compunt
punto : giunto : compunto

August : just : combust
August : just : combust
Augusto : giusto : combusto

oppure termini del catalano antico coincidenti con l'italiano e ormai diventati arcaismi di vecchia data come nella sequenza flum : llum : volum / *flum : lum : volum* / fiume : lume : volume. D'altro canto, la ristrutturazione del verso in base a parole-rima diverse da quelle di Dante e di Febrer non assicura

¹⁴¹. Uso l'edizione a cura di Anna Maria Gallina, Dant Alighieri, *Divina Comèdia. Versió catalana d'Andreu Febrer*, Barcelona, Barcino, 1974, I. Per il testo italiano seguò il testo dell'edizione critica di Giorgio Petrocchi.

risultati più soddisfacenti né sul versante linguistico, ché anzi vengono talora aggiunti ulteriori arcaismi (così l'occitanismo *pertrey*, in rima con *ley* e *rey*, corrispondenti alla sequenza dantesca legge : regge : elegge [125-129], viene sostituito da Balanzó dall' arcaismo, raro oltretutto anche nella lingua antica, *grei*, nel significato di *gregge*, usato altrove nella traduzione di Febrer [*Inf*, XXVIII, 120] nella variante *greia*)¹⁴² né soprattutto su quello contenutistico, le cui innovazioni appaiono totalmente discutibili. Per esempio, attenendoci al medesimo campione esaminato, cioè il primo canto, troviamo la rima *tardi* : *bugiardi*, mantenuta da Febrer mediante il calco *bugiarts*,¹⁴³ rimpiazzata da Balanzó dalla rima *tares* : *ares*, con la conseguente deformazione dell'immagine di Cesare, non neutramente invecchiato ma deturpato dai difetti della vecchiaia: «Nesquí sub Júlio, plè pels anys de tares» (70), che sta per «Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi». Ancor più inattendibili sono i versi relativi all'impressione causata dall'apparizione della lupa, soprattutto poi se confrontati con la fedeltà che dimostra Febrer, assunto tra l'altro in modo esplicito come punto di partenza da Balanzó:

Torbà mon àima i la deixà sospèsa
 Per el temor que eixia de sa vista;
 Tant, que perdí l'impúls de l'escomèsa. (52-54)

aquesta ·m mès tanta de fexuguesa,

¹⁴². Coromines allega un'unica attestazione medievale del termine *grei* tratto dalle *Vides de Sants rosselloneses*, mentre squalifica totalmente la forma usata da Febrer e registrata in precedenza da Alcover nel *Diccionari Català Valencià Balear*: «No ha existit mai el *greia* que posa AlCM (no es tracta d'un text català, sinó italià xampurrat i mal grafiat)» (*Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona, Curial, 1990).

¹⁴³. Per i problemi relativi alla lingua di Febrer, rimetto oltre che all'edizione già citata di Gallina, a Modest Prats, *Per a una valoració de la versió catalana de la "Divina Comèdia" d'Andreu Febrer*, in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, III, 1988, pp. 97-107.

ab la pahor qu· exia de sa vista,
que yo perdí tot l'esper de l'altesa.

questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza.

In definitiva, lo sforzo e l'impegno di Balanzó non poterono sopperire alla mancanza di doti letterarie, sicché la critica, pur salutando con soddisfazione l'evento, non nascose le proprie reticenze sulla qualità linguistica del testo, soprattutto per l'abuso di arcaismi e affettazioni. Tale il senso dell'intervento di Garcés che lamentava «que el pic de rancior encarcerada que agafa inevitablement el vers de la traducció vagi acompanyat d'un fenòmen anàleg en l'ortografia»,¹⁴⁴ ma tale era perfino quello del giudizio apparso su una rivista, quale «Catalana» di Francesc Matheu, che era tutt'altro che un modello di avanguardia e di modernità, specie negli orientamenti linguistici. Il recensore non esitava a definire il linguaggio di Balanzó «espurnat d'arcaïsmes que si en alguns trossos ha fet necessaris la major fidelitat de la traducció, en altres responen a una tendència manifesta del traductor».¹⁴⁵ Solo Manuel de Montoliu preferì astenersi da qualsiasi critica negativa ritenendola inopportuna di fronte a l'«esforç titànic» compiuto dal traduttore per portare a termine un'opera simile, in cui gli sembra al contrario che «sovintegen els encerts».¹⁴⁶

Furono questi i frutti del centenario. Vari esperimenti di

¹⁴⁴. T. Garcés, "La Divina Comèdia", en català, «La Publicitat», 27-XI-1924.

¹⁴⁵. Just Clarós, *Llibres*, «Catalana», VIII, n. 182 (15 gennaio 1925), pp. 15-16.

¹⁴⁶. M. de Montoliu, *Breviari crític. Marquès de Balanzó. La Divina Comèdia de Dante Alighieri traduida al català en rima i en prosa*, «La Veu de Catalunya», 28-XII-1924.

traduzione, frammentaria o integrale, del poema dantesco, ma nessuna versione poetica in grado di soddisfare le aspettative di una cultura che sembrava uscire ormai dalla precarietà e dal dilettantismo e di conseguenza esigeva da intellettuali e scrittori sempre maggior rigore e professionalità. Sarà negli anni Trenta quando, consolidatasi ormai una nuova dimensione del lavoro intellettuale, sempre meno vincolato al volontariato, prese corpo un progetto finanziato di una versione poetica della *Commedia* destinata a diventare canonica nella letteratura catalana contemporanea. Ne fu patrocinatore Francesc Cambó, leader della Lliga Regionalista, collezionista d'arte e moderno mecenate, la cui opera più importante in ambito letterario era stata la creazione negli anni Venti della Fundació Bernat Metge, grazie alla quale quella corrente classicistica che abbiamo visto costantemente protesa verso la cultura rinascimentale italiana, vedeva materializzare le proprie aspirazioni in un'opera magna, qual era la traduzione sistematica di tutti i classici greci e latini, un'opera molto ambiziosa per una comunità modesta come la catalana, ma avviata e affermata presto con grande successo.¹⁴⁷

Tanto in linea con i propri gusti letterari e artistici quanto in funzione di una soppesata strategia politica, le scelte di Cambó mecenate avevano prediletto i classici della letteratura antica (in particolare testi greco-latini ed ebraico-catalani o testi sacri come la Bibbia). Nondimeno, anche la *Commedia* vi si accodava in qualità di classico moderno della cultura cattolica, «obra cabdal de la literatura cristiana», come recitava l'annuncio a caratteri cubitali con cui «La Veu de Catalunya» ne

¹⁴⁷. Sulle attività promosse e sovvenzionate da Cambó negli anni Venti dà un succinto ragguaglio Josep M. Roig Rosich, *La Dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, pp. 594-598.

reclamizzava l'imminente pubblicazione settimanale sulle proprie pagine. In realtà, il patrocinio di Cambó era mantenuto discretamente in ombra e si esercitava attraverso il giornale organo del suo partito, che avrebbe accolto ogni mercoledì, alternativamente, un canto e il commento del traduttore. Secondo questa periodicità, il progetto avrebbe potuto realizzarsi in quattro anni. La formula, oseremmo dire da romanzo d'appendice se non fosse per la diversa collocazione del testo nel giornale,¹⁴⁸ è quanto mai insolita per un'opera così seria e impegnativa come la *Commedia*, ma non va dimenticato che in quell'epoca era più che abituale per i quotidiani inserire poesie, di norma inedite, tra le proprie pagine culturali. È ovvio, però, che altri motivi, legati all'esigenza di continuare a promuovere la cultura catalana da una prospettiva nazionale, giustificavano l'inusitato circuito, come dichiara in modo esplicito Manuel Brunet:

L'empresa potser no té res de periodístic. Segurament un diari d'informació no voldria publicar a cap preu una obra com aquesta. Però un diari patriòtic es pot permetre la il·lusració de fer aquest homenatge a la llengua catalana. Suposem que els nostres lectors compartiran aquesta il·lusració nostra. I també fa una certa emoció donar quatre anys d'actualitat a un tema tan noble.¹⁴⁹

Quanto al traduttore, Cambó volle affidare l'incarico a Josep Maria de Sagarra, conoscitore della letteratura italiana

¹⁴⁸. Ma non mancarono lettori che, data la periodicità settimanale, chiesero che venisse pubblicata in forma di feuilleton, proposta scartata dal giornale soprattutto per motivi tecnici: «Per moltes raons es fa difícil de publicar en aquesta forma uns capítols tan breus com els cants de "La Divina Comèdia". D'altra part, una col·lecció de fulletons no té cap valor si l'obra ha d'ésser publicada després en volum. I faria una certa angúnia veure presentada l'obra del Dant com una novel·la d'aventures» (M. Brunet, *Les col·leccions de diaris*, «La Veu de Catalunya», 3-VII-1935).

¹⁴⁹. Una bona notícia, «La Veu de Catalunya», 16-VI-1935.

di cui aveva già tradotto autori come Leopardi e Pirandello, cugino di un filologo dantista come Ramon d'Alòs, critico teatrale della «Publicitat», ma soprattutto scrittore, drammaturgo e poeta prolifico di grande popolarità, che aveva dimostrato una notevole duttilità muovendosi tra generi diversi e uno straordinario dominio della lingua letteraria. Una scelta felice, secondo il prestigioso critico letterario Manuel de Montoliu, il quale, sebbene legato da vincoli di parentela a Sagarra, non era sempre stato molto indulgente nei suoi confronti, anzi non gli aveva risparmiato una recisa stroncatura, per motivi morali più che letterari, del lungo poema epico *El Comte Arnau*.¹⁵⁰ Redento nella nuova veste di traduttore di Dante, tale frequentazione del genere epico era rivalutata ora come decisivo tirocinio poetico:

Josep M.^a de Sagarra és l'únic d'entre els nostres poetes vivents que reuneix les condicions necessàries per a emprendre amb plena responsabilitat i amb garantia d'èxit una tasca tan ingent i farcida de dificultats com aquesta. Josep M.^a de Sagarra és l'únic, en efecte, dels actuals poetes catalans que hagi mostrat posseir el geni èpic, al costat del líric que és el que domina gairebé exclusivament en la poesia catalana d'avui. Posseeix, ultra això, una facúndia verbal i un sentit innat del factor arquitectònic i monumental de la poesia, absent en molts dels restants poetes d'avui. El poeta que de jove ha escrit aquells dos primers llibres memorables de poemes narratius i el gran poema «El Comte Arnau», que enmig de totes les seves caigudes i equivocacions lamentables representa un esforç èpic, genial per molts conceptes, és indiscutiblement l'únic que es troba en condicions de provar l'atlètic esforç de recrear en vers català el més genial monument de

¹⁵⁰. La dettagliata nota critica apparve, in sei articoli, nell'abituale rubrica di Montoliu su «La Veu de Catalunya», *Breviari crític*, nelle seguenti date: 15, 19 e 26 febbraio, 7 e 15 marzo, 2 aprile 1929.

la poesia epica universal.¹⁵¹

Preceduta da una pomposa pubblicità e da una serie di manifestazioni di supporto e di buon auspicio, la traduzione di Sagarra cominciò a essere pubblicata secondo il ritmo previsto e con una regolarità esemplare. Il primo canto apparve il 3 luglio 1935, seguito dal rispettivo commento il 10 luglio, e così via fino al 15 luglio dell'anno dopo, quando uscì il XXVIII canto dell'*Inferno*, ultimo a vedere la luce sulle pagine de «La Veu de Catalunya».¹⁵² Di lì a pochi giorni, in seguito al rapido incalzare dei drammatici eventi bellici e all'immediata instaurazione in Catalogna di un potere rivoluzionario che assunse di fatto le funzioni di governo della Generalitat, il

¹⁵¹. M. de Montoliu, *Josep M. de Sagarra traductor de la Divina Comèdia, «La Veu de Catalunya»*, 25-VI-1935. I due poemi narrativi cui allude Montoliu sono *Primer llibre de poemes*, che include componimenti come *Joan de l'Os*, e *El mal caçador*.

¹⁵². Ecco le date di pubblicazione dei 28 canti: 3-VII-1935 (I), 17-VII-1935 (II), 31-VII-1935 (III), 14-VIII-1935 (IV), 28-VIII-1935 (V), 11-IX-1935 (VI), 25-IX-1935 (VII), 9-X-1935 (VIII), 23-X-1935 (IX), 6-XI-1935 (X), 20-XI-1935 (XI), 4-XII-1935 (XII), 18-XII-1935 (XIII), 1-I-1936 (XIV), 15-I-1936 (XV), 29-I-1936 (XVI), 12-II-1936 (XVII), 26-II-1936 (XVIII), 11-III-1936 (XIX), 25-III-1936 (XX), 8-IV-1936 (XXI), 22-IV-1936 (XXII), 6-V-1936 (XXIII), 20-V-1936 (XXIV), 3-VI-1936 (XXV), 17-VI-1936 (XXVI), 1-VII-1936 (XXVII), 15-VII-1936 (XXVIII). E quelle dei 27 commenti ai canti: 10-VII-1935 (I), 24-VII-1935 (II), 7-VIII-1935 (III), 21-VIII-1935 (IV), 4-IX-1935 (V), 18-IX-1935 (VI), 2-X-1935 (VII), 16-X-1935 (VIII), 30-X-1935 (IX), 13-XI-1935 (X), 27-XI-1935 (XI), 11-XII-1935 (XII), 25-XII-1935 (XIII), 8-I-1936 (XIV), 22-I-1936 (XV), 5-II-1936 (XVI), 19-II-1936 (XVII), 4-III-1936 (XVIII), 18-III-1936 (XIX), 1-IV-1936 (XX), 15-IV-1936 (XXI), 29-IV-1936 (XXII), 12-V-1936 (XXIII), 27-V-1936 (XXIV), 10-VI-1936 (XXV), 24-VI-1936 (XXVI), 8-VII-1936 (XXVII). Non è facile individuare, in mancanza di indicazioni esplicite da parte del traduttore, la bibliografia di cui si servì per i commenti e l'edizione o le edizioni che consultò e che seguì. Si può aggiungere che una delle varianti di significato testimonia che Sagarra confrontò certamente più di un originale: il verso III, 31 presenta prima la traduzione «I jo que el front premut d'error tenia», poi corretta in «I jo que el front premut de dubte havia». La prima versione presuppone la lezione «E io ch'avea d'error la testa cinta», attualmente accettata, sulla scorta delle argomentazioni di Pézard e Mazzoni, da Natalino Sapegno; la seconda versione, invece, segue la lezione «E io ch'avea d'error la testa cinta», per la quale s'inclina Giorgio Petrocchi. Una ricognizione approfondita della storia delle edizioni dantesche otto-novecentesche potrebbe forse fornire ulteriori dati riguardo ai testi usati da Sagarra.

giornale della Lliga venne espropriato. Malgrado tutto, Sagarra riuscì a terminare la propria traduzione, dandola alle stampe, in tre volumi, nel clima di clandestinità dei primi anni cinquanta.¹⁵³ I 28 canti pubblicati prima della guerra (come pure, è logico supporre, tutti gli altri canti composti successivamente) furono sottoposti a un processo di revisione che a tratti modificava in modo sostanziale la prima stesura di numerosi versi. Per questo motivo, ho ritenuto utile riprodurli in appendice, confrontandoli con il testo della prima edizione in volume. Ad un primo approccio interpretativo di tali varianti vorrei dedicare queste ultime pagine del capitolo, cercando di individuare tendenze o criteri generali a cui esse possono essere ricondotte e prendendo come campione i primi quattro canti.¹⁵⁴

Un primo dato che va messo in evidenza riguarda la diversa incidenza delle correzioni di natura linguistica e stilistica da una parte e delle varianti di contenuto dall'altra: nei confronti di queste ultime, la cui consistenza è tale da provocare il rifacimento di intere terzine, le prime sono quantitativamente

¹⁵³. Essa venne pubblicata prima in una lussuosa edizione da bibliofili, in folio e «sobre papel de fil "guarro", amb la filigrana especial de l'obra» presso la tipografia Joan Sallent di Sabadell (1947, 1949 e 1951), con una tiratura di circa 400 esemplari; subito dopo ne fu allestita una nuova edizione presso l'Editorial Alpha (1950, 1951 e 1952). Joaquín Arce inserisce nel repertorio bibliografico già citato un'edizione parigina del 1941 di cui non ho trovato traccia nelle biblioteche catalane né tantomeno appare menzionata altrove.

¹⁵⁴. In margine alle questioni di cui si tratterà qui di seguito, va rilevato che le varianti offrono oltretutto una chiara prova del fatto che Sagarra doveva consultare più di una edizione del testo dantesco. Almeno in un verso, tra quelli che ho esaminato sistematicamente alla luce dell'originale, la variante del traduttore dipende da una divergenza di lezioni che risale a due diverse tradizioni interpretative. Mi riferisco al verso «E io ch'avea d'error la testa cinta» (III, 31), dove *error* era reso nella prima stesura con *horror* mentre nella seconda è sostituita da *dubte*. In realtà, per questo luogo esistono due lezioni (*error* ed *orror*) che avevano ed hanno autorevoli sostenitori. Attualmente, se Petrocchi preferisce leggere *error* (nel senso di "dubbio"), Sapegno si inclina per *orror*. Naturalmente, per congetturare quali fossero le edizioni e i commenti usati da Sagarra occorrerebbe un'indagine molto più approfondita che esula dai limiti della presente ricerca.

scarse, specie nell'ambito grammaticale, dove si limitano a qualche sporadico ritocco motivato o da esigenze normative, di tipo ortografico, come in *tàbacs* → *tàvecs* (III, 66), e di tipo morfosintattico, come in *els que* → *els qui* (II, 2), *del qual tu n'ets cantor* → *del qual tu ets el cantor* (II, 25), *ningú em creurà* → *ningú no em creu* (II, 33), *Mai hi hagué* → *Mai no fou* [II, 109], *I a Sòcrates jo veia, i a Plató* → *I Sòcrates guaitava jo, i Plató* (IV, 134), oppure dalla predilezione di forme considerate più moderne (*ésser* → *ser* [III, 7]) o più agili (paradigmatica la semplificazione di locuzioni preposizionali: *dins de* → *dintre* [IV, 101] *damunt del* → *damunt el* [IV, 118], ecc.), tutte varianti in ogni caso di carattere istituzionale, per usare la nota terminologia continiana, rintracciabili nella revisione di altri testi sagarriani, quale ad esempio *El Comte Arnau*.¹⁵⁵ Dal punto di vista stilistico, l'intervento correttorio mira tanto a cercare espressioni o andamenti più letterari, più eleganti o più agili, talora espungendo qualche frase dal tono troppo colloquiale (*al cos m'havia tanta por ficada* → *em va deixar la sang tan esverada* [I, 15], *Dir com és ja fa de prou mal dir* → *dir com era, serà feina dura* [I, 4], *fer fugir una por tan forta* → *dissipar temor tan forta* [II, 49], *Brillaven els seus ulls més que l'Estrella* → *Més brillaven-li els ulls que llum d'estrella* [II, 55], *menyspreen* → *desdenyen* [III, 50], *Però no en parlem més* → *Mes deixem-los estar* [III, 51], *al volt dels ulls li roda* → *té a l'entorn dels ulls* [III, 99], *petà de dents* → *cruixí de dents* [III, 101]), quanto a introdurre sinonimi lessicali più confacenti o più precisi (*tant era la meva esma endormiscada* → *tant era desesmat de son pesada* in corrispondenza di *tant'era pien di sonno a quel punto* [I, 11]), *la planera esfera* → *la vulgar renglera* in corrispondenza di *la*

¹⁵⁵. Cfr. l'edizione a cura di Narcís Garolera (Edicions 3 i 4, 1994).

volgare schiera [II, 105], celeste ampit → *graó florit* in corrispondenza di *beato scanno* [II, 112], *Allí sospirs, gemecs i esgüellar, / retrunyien* → *Allí sospirs, gemecs, i l'esgüellar, / ressonaven* [III, 23], *en esguardâ el color* → *copsant-li un color* [IV, 16], *senyera de legisladors* → *el legista piadós* [IV, 57], *Després de conversâ en conversa alada* → *Després de raonar en conversa alada* [IV, 97], *entre tals genis* → *entre tals savis* in corrispondenza di *tra cotanto senno* [IV, 102]).

Ma è soprattutto di fronte ad aspetti sostanziali del testo che le correzioni diventano più profonde e più estese, tanto da comportare spesso l'adeguamento di segmenti contigui al fine di ristabilire gli equilibri metrici. Il problema di fondo risiede nel fatto che la prima stesura tendeva a svincolarsi senza eccessivi scrupoli dalla lettera dell'originale e che la preoccupazione, sopraggiunta in sede di revisione, per raccorciare questa distanza e per ritornare con maggior disciplina al testo dantesco impone spesso una nuova operazione di traslazione di interi versi, nonché la rinuncia di sequenze di rime invalidate dalle correzioni. Va aggiunto, poi, che la questione della fedeltà si pone per Sagarra tanto come rispetto dei contenuti, delle immagini o delle sfumature di significato, quanto come mantenimento della loro distribuzione nei versi. Vale a dire che laddove l'unità del verso era stata franta, in genere con la dilatazione nei versi limitrofi di parte del suo contenuto, le varianti tenderanno a ristrutturare tali rapporti seguendo diligentemente la misura dei versi originali. I campioni analizzati ci forniscono abbondanti prove di questi due tipi di correzioni, tra le quali ne segnaleremo solo alcune a titolo esemplificativo. Le meno complesse sono quelle circoscritte a un unico verso o a un suo segmento senza mutazioni in rima, come

negli esempi che seguono:¹⁵⁶

- a) aquella nit passada a la serena,
amb tanta pena, /
la notte ch' i' passai con tanta pieta. (I, 21)
- b) sinó allò que virtut i amor destil·la,
sinó el que amor, saber i virtut destil·la, /
ma sapienza, amore e virtute, (I, 104)
- c) a la qual jo obeïa de seguit.
tant, que vaig dir-li mana'm! de seguit. /
tal che di comandare io la richiesi. (II, 54)
- d) i li fa horror el que ansiejava tant
i de l' intent primer es va separant, /
sí che dal cominciar tutto si tolle, (II, 39)
- e) Sòrdids llenguatges, agres cantarelles
Llengües diverses, agres cantarelles, /
Diverse lingue, orribili favelle, (III, 25)

cui si potrebbe affiancare un caso di correzione meno felice che contestualizzo riportando insieme al verso interessato anche quello che lo precede:

i tàbacs fibladors com escorpins.
tàvecs
Les picades, de sang llur faç omplien,
Ells la sang en llurs cares encenien, /
da mosconi e da vespe ch' eran ivi.
Elle rigavano lor di sangue il volto, (III, 66-67)

Anche qui le varianti sembrano dovute a una ricerca di

¹⁵⁶. Sono riportate in corpo piccolo e in posizione interlineare le varianti della seconda stesura. Per gli altri criteri seguiti nella trascrizione delle varianti rinvio alla nota esplicativa dell'appendice.

maggior fedeltà, così almeno per la sostituzione del sintagma *Les picades* con il pronome *Ells*. A questo punto, il deficit di sillabe è colmato con altre due varianti consecutive: *cares* per *faç* e *encenien* per *omplien*. Quest'ultima, però, altera in modo discutibile l'immagine dantesca, perché a un volto rigato di sangue sostituisce un volto arrossato ma non bagnato di sangue.

Altrove, invece, le correzioni intaccano la rima, trascinandosi dietro inesorabilmente altri versi come nel caso seguente, in cui punto di partenza è il recupero al v. 48 dell'immagine di una fede capace di sconfiggere ogni dubbio, con la conseguente instaurazione della nuova parola-rima *domina* che costringe a modificare per intero i vv. 44 e 46:

car vaig comprendre quina gent preclara
car la gent de valor l'ull endevina/
suspensa es morfonia en aquell llimb.
que suspesa es morfon_____

— «I digue'm Mestre meu, digue'm encara,
«Mestre i senyor a assabentar-me vine»/
(vaig començar, volent estar ben cert
d'aquella fe que venç donant la cara),
tot error domina: /

però che gente di molto valore
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.
«Dimmi, maestro mio, dimmi, signore»,
comincia' io per voler esser certo
di quella fede che vince ogni errore: (IV, 44-48)

Altrettanto complesse appaiono, infine, quelle correzioni che mirano a una ridistribuzione del contenuto nei versi. Un esempio molto istruttivo è quello che coinvolge la terzina incipitaria, in cui il contenuto del secondo e del terzo verso era stato inizialmente invertito:

Al bell mig de la ruta de la vida,
del camí de nostra vida/
vaig caure, esgarriat del bon camí,

vaig retrobar-me en una selva obscura,/
dins d'una fosca selva espesseïda.
del dreturer vial la passa aixida./

Non occorre molta perizia per accorgersi che le due stesure, separate da una distanza abissale, riflettono due strategie di traduzione completamente opposte, tesa l'una a conservare il nucleo di contenuto in una veste lessicale, sintattica e discorsiva deliberatamente indipendente e nuova (il che comporta peraltro omissioni inaccettabili, quale in questo caso lo stridore, usato dal Singleton come chiave interpretativa, tra la prima persona plurale di *nostra vita* e la prima singolare di *mi ritrovai*), l'altra a rientrare nella diritta via del testo originale per riscriverlo, quasi letteralmente, con scrupolosità e umiltà. Ecco ancora qualche esempio a conferma di questa costante correttoria volta al ripristino dell'unità semantica del verso:

I jo que li responc: -«Oh noble lira!
li dic: «Et requeresc, poeta,/
et requeresc pel Déu que no has sentit
pel Déu que no has comprès i no has sentit,/
»

E io a lui: «Poeta, io ti richieggo
per quello Dio che tu non conoscesti, (I, 130-131)

I com aquell que, quan la pèrdia arriba,
que molt diner conquista,/
després que la riquesa ha amuntegat,
si li arriba la pèrdia d'un plegat,/
»

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face, (I, 55-56)

viltat que a ensenyorir-se s'entreté
la qual a enganyar l'home s'entreté/
molts cops de l'home, i a desdir-se el porta,
i a recular d'una alta empresa el porta,/
presentant-li un miratge mentider.
com amb bèstia de trot ombra sol fer./

la qual molte fiате l'omo ingombra
sí che d'onrata impresa lo rivolve

come falso veder bestia quand'ombra. (II, 46-48)

Visti questi e molti altri passi dei canti analizzati, sottoposti a un analogo processo di revisione, non restano dubbi sull'obiettivo che esso si prefigge e che travalica abbondantemente l'orizzonte dei piccoli ritocchi di lingua o di stile necessari alla fine di un lavoro di tali dimensioni. Anzi, ci troviamo di fronte a una modifica dei criteri iniziali del traduttore, il quale, in un primo momento, doveva aver deliberatamente scartato soluzioni più letterali a favore di una traduzione più innovativa e più personale. Si potrebbe anche azzardare l'ipotesi che lo avesse fatto con l'intenzione prima di impossessarsi di un ritmo, di un tono, di un linguaggio, di una cifra stilistica propri, per poi moderare, a lavoro ultimato, il divario risultante nei confronti dell'originale. Ma ci si inoltrerebbe nel campo delle congetture non suffragate da alcuna prova. Unico indizio potrebbe essere il modo con cui Sagarra etichetta i primi testi che si accinge a pubblicare sul giornale in una sorta di presentazione al lettore apparsa una settimana prima della versione del primo canto, un'etichetta che fa pensare al carattere provvisorio che attribuisce ad essi:

he rebut també lletres d'amics i paraules d'afecte, referents a la traducció de la Divina Comèdia que jo m'he proposat de dur a terme i les primícies de la qual sortiran periòdicament damunt les planes de LA VEU DE CATALUNYA.¹⁵⁷

Una prova, invece, della consapevole scelta, operata dal traduttore con anteriorità alla prima stesura, di prescindere, almeno in parte, dal significante pur di rendere con più

¹⁵⁷. Josep M. de Sagarra, *La meva traducció del Dant*, «La Veu de Catalunya», 25-VI-1935.

immediatezza e chiarezza i nuclei di significato, io la rintraccerei in alcune dichiarazioni programmatiche contenute in questo medesimo articolo:

Naturalment que el Dant, creador d'una llengua, fill de la seva època i de la seva cultura, va a estones revestit d'una capa gòtica gruixudíssima que fa difícil, sense un positiu esforç, d'arribar a palpar el cor autèntic. I aquí rau, precisament, tota la dificultat i tota la responsabilitat de la traducció. [...]

El meu intent no és donar al públic una obra erudita, sinó una obra poètica. Com que la forma de la traducció serà la mateixa de l'original, o sigui la tercina rimada, les dificultats de seguir el text amb una fidelitat escrupolosa són tan enormes, que jo, des d'ara, ja hi renuncio. A més a més, ja he dit que el Dant va vestit a estones d'una capa gòtica o conceptuosa, que el fa obscur, difícil i fins poc saborós per a un paladar modern. Jo li respectaré la capa gòtica, però procuraré alleugerir-la tant com pugui perquè se li vegi el ritme del bategar del pit. Si jo fos un savi, faria del Dant una traducció científica; com que només soc un pobre poeta, intentaré fer una traducció viva i entenedora per a homes de bona voluntat i que si pot ésser canti i es pugui recitar en veu alta, i si tinc sort, em mantingui a estones aquell dring de metall i aquella pompa florejada de l'endecasíl·lab dantesc.

Il testo, oltre a svolgere la funzione di *captatio benevolentia* con la confessione di una rinuncia previa alla *fidelitas escrupolosa*, individua con molta chiarezza due ragioni di possibili infedeltà formali. La prima è che una versione poetica (non erudita, cioè, in termini attuali, non una traduzione di servizio) che voglia mantenere metro e rima non può per forza di cose essere letterale. La seconda è conseguente alla distinzione che fa tra forma e contenuto, cioè tra *capa gòtica* e *cor autèntic*: con la medesima volontà divulgativa e popolareggiante consustanziale all'attività letteraria di Sagarra, il traduttore si preoccuperà di rendere più accessibile

al lettore il *cor autèntic*, denudandolo qualora fosse necessario della *capa gòtica*. Ma presosi qualche libertà di troppo nel corso della traduzione, Sagarra, anni dopo, in un clima culturale dove al catalano era ormai preclusa, specie in ambito letterario, ogni forma di "popolarità" e dove gli intellettuali si ritrovavano segregati nella torre senza avorio della clandestinità, rimise in discussione il criterio iniziale, accorgendosi, forse, che della *capa gòtica* non ci si poteva liberare in modo indolore e che senza di essa il cuore non era più autentico.

2. Il centenario petrarchesco del 1927

2.1. Occitanismo e latinismo nell'omaggio a Petrarca della rivista d'avanguardia «L'Amic de les Arts»

Se il quinto centenario della morte di Petrarca era stato celebrato con grande entusiasmo nel 1874 ad Avignone, in seno al movimento del *felibrige* e in piena febbre di latinismo,¹ cinquant'anni dopo, nella primavera del 1927, una ricorrenza legata al calendario sentimentale del poeta rinnovava, in un clima politico europeo radicalmente mutato, l'occasione di inneggiare alla causa latinista a partire dal valore emblematico dell'esperienza petrarchesca.²

L'evento da celebrare questa volta non era la data anagrafica della vita o della morte del poeta, ma era quello tutto simbolico dell'inizio del suo innamoramento per Laura, datato dallo stesso Petrarca il 6 aprile 1327, un evento in cui si intrecciano significativamente biografia e scrittura. Così, in ossequio allo scenario dell'incontro tra Laura e Petrarca, le sedi prescelte per le attività commemorative diventarono

¹. Cfr. Roger Barthe, *L'idée latine, cit.*, pp. 76-88.

². In un breve panorama storico del movimento del *felibrige* pubblicato qualche anno dopo su «La Revista», Màrius Jouveau menziona sia le feste avignonesi del 1874 che quelle del centenario di Laura come momenti di aggregazione intorno alla corrente latinista: «El contacte amb els catalans, refermat el 1868, i les relacions que [el *felibrige*] va iniciar amb Itàlia durant les festes representades a Avinyó, el 1874, a honor de Petrarca, li donen l'avinentesa de representar un paper internacional brillant. [...] Així mateix he de recordar les relacions cordials entre el Felibrigi i Itàlia, segellades a Arezzo, el 1929, durant les festes a honor de Petrarca» (Màrius Jouveau, *Notes sobre el Felibrigi*, «La Revista», XVIII (1932), luglio-dicembre, p. 96).

Valchiusa e Avignone, dove si allestirono solenni manifestazioni organizzate dalla rivista provenzale *La Feu* e dalla *Société des Amis de Petrarque* di Parigi. Lo sfondo ideologico di questo evento letterario suscitò interesse anche in alcuni settori della cultura catalana, fortemente attratti dall'ideale politico-culturale occitanistico e latinista. Il centenario di Laura forniva loro un'immagine simbolica del nesso Italia-Provenza, e quindi anche del nesso Italia-Provenza-Catalogna, secondo una visione che esalta, nel sogno occitano, il gemellaggio originario di provenzali e catalani. Tale nesso, quindi, si fondava proprio sul mito centrale della poesia petrarchesca: l'amore del poeta umanista aretino per l'avignonese Laura, amore che prende avvio nella chiesa di S. Chiara ad Avignone in una data suggellata negli ultimi versi del sonetto CCXI, «Mille trecento ventisette, a punto/ su l'ora prima, il dí sesto d'aprile,/ nel laberinto intrai, né veggio ond'esca».³

Questa lettura ideologicamente interessata del dato storico-letterario spiega, dunque, il fervore con cui la rivista «*L'Amic de les Arts*», il cui gruppo è decisamente orientato verso posizioni occitanistiche, aderisce al centenario petrarchesco e al quale dedica il numero del 31 marzo 1927. La rivista, come segnala Vinyet Panyella, «es troba en l'origen de l'activisme occitanista de Carbonell [...] i en l'aprofundiment de J.V. Foix en la cultura occitana, sobretot a partir de 1927, en què s'edità el monogràfic occità»⁴, il 31 dicembre (n. 21), cioè nove mesi

³. Se non è indicato altrimenti seguo, per tutte le citazioni dal *Canzoniere*, l'edizione curata da G. Contini: F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1974⁵.

⁴. Vinyet Panyella, *J.V. Foix: 1918 i la idea catalana*, Barcelona, Ed. 62, 1989, p. 48.

dopo l'omaggio a Petrarca.⁵ Al monografico petrarchesco partecipano, con contributi diversi, il direttore Josep Carbonell e i redattori J. V. Foix e Lluís Muntanyà. L'articolo di Carbonell con cui si apre il numero è volto anzitutto a ribadire i vincoli storico-culturali della Catalogna con la Provenza come premessa dell'unione latina, vincoli che trasformano la festa provenzale in festa pancatalana:

viu en nosaltres el convenciment que [...] una i altra terra [la Provenza e la Catalogna] són el primer balbuçeig d'una unitat cultural que el temps amb l'ajuda de Déu i dels homes curarà de cristal·litzar i de consagrar. Ningú, doncs, fora dels mateixos provençals, participarà mai amb més d'amor i d'entusiasme que nosaltres en les joies i els honors de Provença. Ningú, tampoc, prendrà mai una part tan viva ni mirarà amb més d'interés l'esdevenidor d'aquesta bella terra pan-catalana.⁶

Subito dopo, però, individua un motivo di adesione all'omaggio a Petrarca più profondo e più direttamente legato al passato culturale italiano:

Ni ningú en l'ocasió d'ara podrà copsar com nosaltres un nombre de significacions més vives en la vida del poeta i

⁵. D'altronde, Carbonell ricordava perfettamente il ruolo svolto nell'orizzonte politico latinista dalla festa petrarchesca di Avignone del 1874. Anzi, in un articolo di alcuni mesi dopo riguardo ai complessi equilibri politici europei che deve affrontare il latinismo, segnala la funzione strumentale, cioè di attrazione dell'Italia nell'orbita del progetto latinista, affidata a quel centenario: «¿Què diria, què faria Mistral si visqués? Enlestida aquella qüestió prèvia del germanisme, és de creure que la propugnació de l'ideal occità i la reforma federal francesa [...] omplirien la seva vida. I la sort d'Itàlia que amà i volgué atraure al si de la llatinitat activa des del primers moments de la seva unitat independent (festes del Centenari de Petrarca, Avinyó, 1874) no li fóra pas cosa aliena» (J. Carbonell, *Per la cultura occitana*, «L'Amic de les Arts», n. 28 [31 settembre 1928], p. 217).

⁶. J. Carbonell, *Butlletí*, «L'Amic de les Arts», n. 12 (31 marzo 1927), p. 19.

humanista patriota italià del tres-cents.⁷

Si tratta di significati politico-culturali che possono essere colti non solo nel loro valore storico ma soprattutto nel loro valore paradigmatico, come modelli ancora validi di azione intellettuale e politica. Per Carbonell la vita di Petrarca è un illustre esempio del felice connubio tra ideale umanistico e sentimento nazionalistico, tra professione delle lettere e passione politica. Anzi, è l'impegno tenace al servizio delle cause storiche ciò che conferisce a Petrarca la statura di un classico, il carisma di un personaggio eroico:

Si haviem de dir què ens plau més de Petrarca assegurariem, d'antuvi, el sentir-lo tan de carn i d'ossos, tan humà entre tantes figures històriques d'homes lliurats a l'estricta passió intel·lectual. Vista d'aquest caire la seva vida és la d'un clàssic abans d'esdevenir la d'un humanista. Alta la ment, emprà el seu intel·lectual privilegi no per defugir el món ans per comprendre'l més bé, embellir la fugissera natura, i aspirar-lo millor.⁸

Si insiste sull'immagine di un Petrarca tutto imbrigliato nella sua realtà storica e intento a risanare lo stato di disordine e miseria dell'Italia trecentesca, sull'immagine, diremmo, di un intellettuale organico che mette a profitto gli studi classici per il bene dello stato:

Realista, girà els seus ulls a la terra pairal i delinea, ell després del Dant, els que havien d'ésser ideals constants de les futures generacions italianes. Totes les grans passions el commogueren: l'etern femení, la patria i la fe; i el seu talent cercà de sublimar-les poèticament, eloqüentment, diplomàticament. A través la

⁷. Ibidem.

⁸. Ibidem.

contemplació i estudi de les runes i els llibres de l'antiguitat, veié la grandesa pairal que amb la seva mort havia perdut Itàlia i la minva que, per a l'esperit humà, representà l'ensulsiada i soterrament de la vella saviesa. I segur d'aquests dos postulats esmerçà la seva vida en restaurar un i altre patrimoni.⁹

Quest'ultima affermazione rivela la convinzione della necessità anche politica e non solo letteraria del classicismo, inteso come strategia di restaurazione e di ricomposizione di un passato frammentato e svilito, secondo una tradizione di pensiero che risaliva ai primi anni del *Noucentisme*. Per tutto questo e per la fermezza e la fiducia con cui Petrarca, diversamente da Dante (e qui sembra ribaltata la visione tradizionale della ferma e ribelle volontà dantesca contro la claudicante e contraddittoria volontà petrarchesca), avrebbe perseguito il suo obiettivo intervenendo presso le corti del suo tempo, Carbonell non esita ad attribuirgli una funzione di guida morale e spirituale:

Visqué una època dissortada [...] La Pàtria italiana era un vertader infern ben lluny d'esmena. Petrarca hauria pogut creure davant ell, com el Dant davant el seu, que a la península tota esperança era perduda.

Defallir, però, és de febles. Fix en la ment un patriòtic ideal, Petrarca instà, un després de l'altre, els pontífexs avinyonesos perquè retornessin a Roma la Seu papal; als prínceps i els seus preeminents contemporanis per tal que regnés entre ells la pau i la Itàlia beneficiés d'un clima moral benigne propici a un renaixement; ple d'il·lusió seguí noblement a Rienzi camí d'una llibertat i un assoliment nacionals prematurs. ¿Caldrà puntualitzar més per reconèixer en Petrarca un guia altíssim?¹⁰

⁹. Ibidem.

¹⁰. Ibidem.

Dopo aver esaltato l'operosità politica e il patriottismo di Petrarca, Carbonell indugia sul parallelismo tra passato e presente. Come nel Trecento, il mondo contemporaneo vive un'epoca di disarmonia, di diffidenze e risentimenti reciproci, tali da rendere ormai necessaria, all'insegna di un nuovo spirito umanistico, una rinascita culturale capace di armonizzare il patrimonio morale e intellettuale di tutte le culture. L'auspicio che il centenario di Petrarca possa servire a stimolare anche nella cultura catalana questo rinnovato sentimento umanistico in vista di un progetto culturale di vasta portata diventa così la giustificazione principale dell'entusiasmo con cui il gruppo della rivista manifesta la sua adesione:

Si la commemoració de Petrarca lograva nostrar a Catalunya, on és ben viu el primer ideal en què Petrarca excel·lí, aquest altre cultíssim prurit d'humanisme modern, un humanisme que, de part de la catolicitat occidental es podria fonamentar en la continuació dels grans civilitzadors medievals - Ramon Llull en cap - gent de diàleg religiós i civil que l'imperialisme turc, el protestantisme i la revolució francesa mataren successivament, donariem per venturós aquest sisè centenari i l'adhesió càlida amb què nosaltres l'havem acollit.¹¹

In questo modo, Petrarca piuttosto che essere ricordato come modello poetico-letterario è rivisitato come modello di intellettuale umanista, il cui operato storico assume un valore di esemplarità. Per questo, la seconda parte dell'articolo di Carbonell percorre in modo dettagliato la vita di Petrarca, sia nei suoi aspetti sentimentali che in quelli civili e politici.¹² Si configura così, in questo particolareggiato ritratto

¹¹. Ibidem, p. 20.

¹². Sotto il titolo *Biografia de Francesc de Petrarca fins la mort de Laura*, pp. 20-22.

biografico, un perfetto equilibrio tra passione amorosa (tema del centenario, non dimentichiamo) e passione intellettuale, articolata questa sul duplice versante del pensiero e dell'azione, dello studio e della politica:

Amb els anys, viva o morta la bella provençal, l'altra gran passió, el daliment intel·lectual, la set d'estudis literaris, humanístics i d'accions polítiques, no dragueren absolutament ni convertiren en un bell record jovenívol aquell amor mancat, aquella fatalitat estroncada.

Retirat a Vaucluse o caminant pel món, [...] Petrarca restarà fins morir, un home endolat.¹³

L'occitanismo e il latinismo da cui deriva l'omaggio collettivo della rivista fanno sì, tra l'altro, che Laura, a prescindere dai dubbi sulla sua identità e sulla sua stessa veridicità storica¹⁴, da mito di bellezza e d'amore ideale, svincolato dalla figura storica e reale, diventi sintesi della bellezza latina, o, in parole di Carbonell: «Miracle provençal

¹³. Ibidem, p. 21.

¹⁴. Attualmente, com'è noto, pur restando incerta la sua identità, la figura di Laura è considerata veridica ed è storicamente attestata (cfr. Ernest Hatch Wilkins, *Vita del Petrarca e la formazione del "Canzoniere"* (1961), Milano, Feltrinelli, 1970, p. 23, ma si veda anche, più di recente, la voce «Petrarca» di Luigi Trenti per Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e indici*, II, Torino, Einaudi, 1991, p. 1372). Invece, nella critica di quegli anni trovava credito anche l'opinione che Laura non fosse esistita come persona reale e che fosse piuttosto un personaggio appartenente al mondo ideale e immaginario della poesia, dubbio che percorre la critica petrarchesca già a partire dal sospetto sollevato da Boccaccio in vita di Petrarca. È questa, ad esempio, la tesi difesa nell'introduzione di Francesco Costero all'edizione Sonzogno delle *Rime* di Petrarca (F. Petrarca, *Rime*, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi e con note inedite di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1876²), un esemplare della quale è conservato nel fondo della Biblioteca de Catalunya. Le edizioni Sonzogno avevano avuto una notevole diffusione nella cultura catalana tra Otto e Novecento. Si pensi che Maragall possedeva numerosi volumi sia della collana «Biblioteca Universale» che della «Biblioteca Classica Economica» (attualmente conservati presso l'Arxiu Maragall), tra cui la *Divina commedia*, le *Prose* di Leopardi, la traduzione di Cesarotti dei poemi di Ossian, l'*Iliade* nella versione di Monti e l'*Odissea* in quella di Pindemonte, nonché volumi di autori non italiani, i *Poemetti in prosa* di Baudelaire e il *Boris Gudonof* di Puskin.

de beutat femenina en el qual devien concórrer meravellosament les màximes delicadeses de la bellesa italiana, catalana i gala».¹⁵ Una bellezza, quindi, debitrice alla geografia e alla storia della civiltà latina.

Anche a Lluís Muntanyà, nelle sue «anotacions marginals» su Petrarca,¹⁶ preme soprattutto storicizzare Laura, la quale diventa, in assenza di dati più precisi, «Laura de Provença». D'altronde, continua Muntanyà, sarebbe impossibile non concepirla come figura reale, poiché «la imaginació no basta per donar aquell inconfusible segell de realitat viscuda i viva» che possiedono i versi petrarcheschi. Interpreta, così, in chiave autobiografica la poesia di Petrarca, sottolineando il carattere esistenziale della sua opera poetica, riflesso sincero dei moti intimi dell'animo del poeta:

Més sencer que Goethe, no volgué transposar ni mixtificar la novel·la de la seva vida; es limità a reflectir fidelment, en tota la seva obra poètica, els seus sentiments, els seus desigs, les cruels alternatives de dolor i de joia en que els savis maneigs de Laura el submergien.¹⁷

E se Petrarca appare, grazie a questa sincerità poetica, profondamente vicino ai moderni, accanto e oltre Goethe, anche Laura acquista i tratti di donna moderna, insolitamente trasformata in un'immagine decadente di donna voluttuosa e crudele, una donna che con «la seva figura candorosa i la seva dèbil gràcia de madona de Botticelli, es comportà amb la mateixa

¹⁵. Ibidem, p. 20.

¹⁶. L'articolo, incluso sotto l'abituale rubrica di Muntanyà, *Panorama*, s'intitola *La doble glòria de Petrarca*, «L'Amic de les Arts», n. 12 (31 marzo 1927), pp. 22-23.

¹⁷. Ibidem, p. 23.

inconsciència i crueltat de qualsevol d'aquestes garçons andrògines del nostre temps». ¹⁸

Anche J. V. Foix, uno dei più attivi collaboratori de «L'Amic de les Arts», trova nelle feste petrarchesche un'occasione di militanza e propaganda latinista, che si esprime innanzitutto nella partecipazione all'omaggio collettivo della rivista con una creazione poetica, cioè una variazione su un sonetto petrarchesco. Il sonetto di Foix, nei suoi aspetti di stile e di contenuto, si collega, però, al suo personale itinerario poetico e per questo più avanti lo analizzerò nelle sue implicazioni letterarie che trascendono il significato politico del gesto. Invece, l'orizzonte ideologico e culturale su cui si innesta il suo omaggio a Petrarca lo si può cogliere in un articolo che Foix pubblicò sullo stesso tema un anno e mezzo dopo, in concomitanza con il rinnovato interesse dei periodici letterari italiani e francesi per Petrarca durante i festeggiamenti di chiusura del centenario svoltisi ad Arezzo. Questo suo intervento, pubblicato sul giornale «La Publicitat», ¹⁹ sarà rivolto a stabilire i punti di raccordo tra la vita e il pensiero di Petrarca e l'idea dell'unione latina. Il teorema di Foix, costruito con l'aiuto di articoli spigolati sulle riviste «Le Figaro» e «Revue des Deux Mondes», si basa sostanzialmente sulla connessione tra provenzalità culturale e modernità intellettuale di Petrarca, due motivi che gli permettono di stabilire un saldo rapporto tra politica e letteratura. Infatti, accanto al discorso occitanistico, la difesa di Petrarca come primo uomo moderno assume un valore importantissimo per Foix, dato che in quegli anni maturava una

¹⁸. Ibidem.

¹⁹. Petrarca, «La Publicitat», 28-XI-1928, ora in J.V.Foix, *Obres Completes*/ 3. *Articles i assaigs polítics*, a cura di Manuel Carbonell, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp. 320-322, da cui provengono le citazioni.

poetica contrassegnata dall'originale sodalizio tra sperimentazioni avanguardistiche e ideale classicistico.²⁰ La modernità e attualità di Petrarca sono individuate, sulla falsariga degli interventi di A. F. Poncet e di Léon Lafage che Foix riproduce frammentariamente, in tre fattori: la passione umanistica per la cultura latina, cioè il suo credere «en els llums de la llatinitat»,²¹ il suo impegno politico e intellettuale, che rende la sua vita «rica, plena, total»,²² e la sua malinconia, risultato della «curiositat ultramoderna de si mateix»²³ che lo spingeva a cercarsi e a studiarsi. Queste passioni e questi sentimenti che lo rendono moderno poterono svilupparsi in sintonia con un ambiente altrettanto aperto a suggestioni moderne:

Aquesta «modernitat» de Petrarca, la seva passió per les lletres i per la Pàtria, la seva malenconia, tenien, a Provença, un marc també «modern».²⁴

E prendendo spunto dalle colorite descrizioni che il provenzale André Bellesort fa della vita mondana avignonese del XIV secolo, Foix definisce l'Avignone di Petrarca come la

²⁰. Su questo aspetto della poesia foixana, cfr. G.E. Sansone, *Foix trovatore e surrealista*, in *Studi di filologia catalana*, Bari, Laterza, 1963, pp. 268-285; da questa prospettiva critica prende le mosse anche il mio articolo sulle prime prose poetiche di Foix *La prosa poetica di J.V.Foix: tra Gertrudis e KRTU*, in *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo 18-20 maggio 1990)*, a cura di Carla Prestigiacomio e M. Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 153-162, poi rifuso in: *Gertrudis o el «benifet inassolible»*, «Els Marges», n. 43 (febbraio 1991), pp. 87-94.

²¹. Ibidem, p. 321.

²². Ibidem, p. 320.

²³. Ibidem.

²⁴. Ibidem.

«capital de la llatinitat»,²⁵ che sostituiva transitoriamente la Roma agonizzante di quegli anni. Se la città provenzale diventa il centro moderno della latinità nel Trecento, Petrarca si configura come l'esponente più alto e con maggior significato simbolico di questa interazione culturale latina, in virtù del legame adottivo che l'unisce profondamente e intimamente con la Provenza proprio negli anni di formazione:

Petrarca, en la seva joventut, estudià a Avinyó, fou deixeble de la Universitat de Montpeller, parlà i escriví provençal. Durant quaranta anys el migdia gal fou la seva pàtria, i Vallclosa s'honora d'haver conservat, restaurat, la casa on visqué.²⁶

Il fatto che il primo poeta moderno fiorisce sullo scenario provenzale (tradizionalmente fulcro e culla della civiltà latina nel progetto latinista) acquista per Foix una forte trascendenza ideologica proprio perché in esso vede proiettati nello stesso tempo una fede politica, ancorata al sogno occitano, e un ideale poetico, costruito intorno alla dialettica tra tradizione e modernità.

Il discorso di Foix si svolge tra due espliciti richiami all'attualità politica. In apertura, viene ricordato che i «federalistes provençals i els diaris francesos més conservadors» concordano nel sentire queste celebrazioni come simbolo di una rinnovata collaborazione italo-francese; in chiusura, dopo aver segnalato con una punta di rammarico la mancata partecipazione della Catalogna alle feste petrarchesche, esprime il suo omaggio individuale sotto forma di un gesto simbolico:

²⁵. Ibidem.

²⁶. Ibidem.

Si un bon amic, l'octubre passat, lligava, en nom nostre, un pom de roses al barrot de la finestra de la casa de Valclosa, avui, de lluny, i per una vegada, aixequem el braç dret, en salut feixista, davant la casa d'Arezzo.²⁷

Tra fiduciosi auspici latinisti e adesione all'ormai consolidato fascismo, l'intervento di Foix delinea la sua immagine ideale del centenario di Petrarca. Diversamente, un anno e mezzo prima, lo stesso giornale inquadrava, con un articolo di prima pagina della redazione, le feste di Avignone in una prospettiva politica incerta e allarmante capovolgendo il significato dell'evento. Esso sembra più chiaramente mettere in evidenza sullo sfondo i difficili rapporti tra Italia e Francia e la preoccupante pressione di un fascismo guastafeste. Il governo francese, timoroso di eventuali manifestazioni filofasciste, aveva controllato e ridimensionato le celebrazioni:

El Govern francès deu saber els motius de la seva reserva. Avinyó, no obstant, deu haver enyorat la joiiosa i exultant commemoració. I les ombres de Laura i del Petrarca, amorosos dissortats en el segle catorzè, s'han vist avui separades, a fi de comptes, -quí ho diria!- per les violències de Mussolini.²⁸

Il centenario di Petrarca faceva notizia ancora una volta per le sue implicazioni politiche, ma in questo caso l'opposta impostazione ideologica si mostra schiva di ogni possibile coinvolgimento. L'interesse de «La Publicitat» non andrà oltre quest'articolo di spalla, ma in generale tutte le pubblicazioni

²⁷. Ibidem, p. 322.

²⁸. Comentarís, «La Publicitat», 7-IV-1927, p. 1.

periodiche trattarono l'evento con molta austerità.²⁹ Niente di paragonabile a quella partecipazione così generalizzata che aveva animato e dato ampia risonanza alle commemorazioni dantesche. La scarsa attenzione prestata dalla stampa, oltre che da fattori di natura politica, dipendeva soprattutto da una certa indifferenza diffusa tra gli ambienti intellettuali. Se si pensa all'enorme trascendenza che proprio in quei mesi continuava ad avere nella cultura catalana un altro centenario, quello francescano, le testimonianze in omaggio a Petrarca appaiono francamente irrilevanti. È sintomatico che un poeta così proteso verso la letteratura italiana come Tomàs Garcés non gli dedichi nemmeno una linea; anzi, alla vigilia dell'anniversario, il 5 aprile 1927, era occupato da un altro impegno potremmo dire concorrente: una conferenza sulla poesia di San Francesco tenuta nella Sala Parés.³⁰ L'impressione che si ricava, insomma, è che la cultura cattolica, preponderante nel panorama catalano di quegli anni, non manifestasse nessun entusiasmo particolare nei confronti della poesia petrarchesca. Il fervore che abbiamo trovato nella rivista «L'Amic de les Arts», espressione di una specifica passione politica, resta un fenomeno molto circoscritto e privo di continuità.

²⁹. «La Revista de Catalunya» non va oltre un articolo informativo sulle feste allestite ad Avignone redatto da Melcior Font (*Nòtules. L'any del Petrarca*, VI, n. 33 [marzo 1927], pp. 294-295). Dal canto suo, «La Veu de Catalunya» informerà i lettori con una cronaca da Parigi di Alfons Maseras sulle diverse conferenze pronunciate negli ambienti accademici francesi (Zenon, «L'innamoramento», 14-IV-1927).

³⁰. La conferenza è recensita da «La Publicitat» (7-IV-1927, p. 1) e sarà poi pubblicata sulla «Revista de Catalunya» (v. VI, n. 35 [maggio], pp. 504-513) con il titolo *El violí prodigiós (Notes sobre la poesia de Sant Francesc d'Assís)*.

2.2. Petrarca nella poesia di J. V. Foix

Un capitoletto a parte merita il rapporto che Foix intrattiene con la poesia di Petrarca. Esso travalica decisamente la circostanza commemorativa e il pretesto ideologico, trasformandosi in un qualcosa di molto più solido sul piano letterario, tanto da interferire, a mio avviso, in modo significativo nel suo itinerario poetico. La questione che mi propongo di affrontare sommariamente nelle pagine che seguono riguarda, quindi, la natura e la misura del petrarchismo di Foix: che cosa e quanto c'è di Petrarca in Foix e come e dove affiora?

Possiamo prendere come punto di partenza di questo excursus il sonetto d'occasione che Foix pubblica su «L'Amic de les Arts» nel numero monografico dedicato a Petrarca. Esso costituisce deliberatamente una variazione sul sonetto XXXV del *Canzoniere*, il cui primo verso («Solo e pensoso i più deserti campi») è posto ad epigrafe:³¹

Pistes desertes, avingudes mortes,
Ombres sense ombra per cales i platges,
Pujols de cendra en els més folls viratges,
Trofeus d'amor per finestres i portes.

¿A quin indret, oh ma follia, emportes
Aquest cos meu que no tem els oratges
Ni el meravellen els mòbils paratges
Ni els mil espectres de viles somortes?

No sé períbol en la terra obscura
Que ajustí el gest i la passa diversa
De qui la soledat li és bell viure.

³¹. Il sonetto petrarchesco da cui è tratta l'epigrafe vi figura con una numerazione (XXVIII) di cui ignoro l'origine. Come ha opportunamente messo in evidenza Antoni Martí (cfr. *J. V. Foix o la solitud de l'escriptura*, Barcelona, Edicions 62, 1998, pp. 161-162), è possibile che Foix conoscesse e tenesse a mente la riscrittura dello stesso sonetto che ne aveva fatto Jean Moreas nelle sue *Stances*.

¿No hi ha caserna ni presó tan dura,
No hi ha galera en la mar més adversa
Que em faci prou esclau per ser més lliure?

Dal punto di vista formale, il sonetto di Foix conserva lo schema metrico petrarchesco, con rime chiuse per le quartine e rime ripetute per le terzine, e ne riecheggia anche alcune rime: quella in *-agge* delle terzine (*piagge-selvagge*) la ritroviamo nella serie *platges - viratges - oratges - paratges*; la rima in *-u* di *altrui-llui* è riproposta da Foix in *obscura-dura* e *viure-lliure*. La struttura sintattica, però, presenta un andamento diverso, segnato da due interrogazioni retoriche, coincidenti con l'unità strofica e distribuite simmetricamente nella seconda quartina e terzina, le quali esprimono con intensità crescente il sentimento di smarrimento del poeta.

Per quanto riguarda le immagini, Foix, pur mantenendo quella centrale del poeta errante per luoghi desolati e sconosciuti, adatta il paesaggio al proprio immaginario poetico: oltre a renderlo attuale (con *pistes* e *avingudes*), lo popola di apparizioni spettrali e perturbanti («ombres sense ombra», «trofeus d'amor», «mòbils paratges», «mil espectres»), in perfetta sintonia quindi con il paesaggio delle prose poetiche che Foix pubblicava in quegli anni sulla stessa rivista.

Sul piano del significato, a Foix interessa recuperare il tema della solitudine del poeta che, ripiegato su sé stesso, cerca, ma non trova, nei luoghi appartati la pace interiore.³² Scompare, invece, nel sonetto foixano un elemento molto importante, cioè la figura di Amore, che nel testo di Petrarca

³². Sulla ripresa del tema del vagabondaggio interiore dell'io poetico foixano dalla lirica di Petrarca e di March cfr. A. Martí, *op. cit.*, pp. 160-164. Accanto al motivo del rapporto tra solitudine, angoscia e scrittura, Martí segnala anche altri possibili retaggi petrarcheschi nella concettualizzazione foixana della malinconia (cfr. *ibidem*, pp. 82-105).

rappresenta l'origine e la causa dello stato di incessante conflittualità da cui non riesce a liberarsi. In sostanza, egli prescinde dalla tematica amorosa di cui si era nutrito il petrarchismo mentre riprende dalla sua poesia il motivo che avverte come più fortemente legato alla sensibilità moderna: cioè il carattere di autobiografia interiore del suo discorso poetico. Per questo, coglie nel tema dell'angosciosa ricerca della solitudine, manifestazione del disagio psicologico del poeta, l'esempio più vistoso della poesia come autoscrittura e come proiezione di un perenne stato di contraddizione interna. Un esempio ancora trepidante e suggestivo per un poeta che considera i suoi poemi in prosa come «objectivació literària dels meus estats psíquics» e che definisce la sua produzione letteraria «un clam de vençut, un fenomen de dissociació espiritual» che provoca «desdoblaments, dispersió total i, àdhuc, destrucció».³³ Come ho già accennato prima, nell'articolo che Foix scrive alla fine del 1928 per «La Publicitat», è messa in risalto la modernità letteraria di Petrarca che risiede appunto nella tendenza del poeta a riflettere sulla propria vita interiore. Non c'è dubbio che le parole con cui Foix glossa le affermazioni lette a questo proposito su un articolo della rivista «Le Figaro» denotano la sua capacità di identificare in quest'aspetto la sua esperienza poetica:

Segons ell [Léon Lafage] «aquest poeta, que tant estimà Laura i la glòria, s'estimà molt ell mateix». Tingué la curiositat ultramoderna de si mateix. D'ací la seva gran malenconia al costat de la seva ardent passió.

³³. J.V.Foix, *Algunes reflexions sobre la pròpia literatura*, «L'Amic de les Arts», n. 31 (31 marzo 1929), poi in J.V.Foix, *KRTU*, Barcelona, Edicions dels Amics de les Arts, 1932. Cito dall'edizione a cura di Jaume Vallcorba Plana (Barcelona, Quaderns Crema, 1983).

Il sonetto d'occasione scritto da Foix stabilisce così un contatto sostanziale con la poesia petrarchesca che, per di più, non rimarrà episodico. È senz'altro significativo il fatto che esso viene incorporato con funzione proemiale nel secondo libro di prose poetiche, *KRTU*, pubblicato nel 1932 e contenente testi che erano apparsi in riviste. Ciò che giustifica questa scelta è, infatti, il valore di forte rappresentatività che l'autore gli assegna tanto da servirsene per delimitare la tematica e la dimensione psicologica entro cui si svolge il suo discorso.³⁴ Ma il rapporto con Petrarca non si esaurisce in questo sonetto che è intenzionalmente petrarchesco. Che sia stata la circostanza del centenario oppure no a spingere Foix sulle orme di Petrarca, è difficile accertarsene, ma è un dato da non sottovalutare che essa lo indusse a scrivere il suo primo sonetto che sia stato pubblicato,³⁵ e a fare i conti quindi con la forma poetica più rappresentativa della tradizione classicistica. Insomma, è plausibile pensare che l'occasione gli abbia in qualche modo propiziato una lettura più densa e profonda del *Canzoniere*, testo che Foix non esiterà a considerare un modello poetico. Infatti, molti sonetti del suo primo libro di poesie, apparso nel 1947 ma la cui stesura risale almeno in parte agli anni Venti e Trenta,

³⁴. Sul richiamo a Petrarca nel contesto di *KRTU*, cfr. G. Gavagnin, *La prosa poetica...*, cit., pp. 160-161.

³⁵. Quale sia il rapporto cronologico che esso abbia con i sonetti raccolti da Foix nel suo primo libro di poesie, *Sol, i de dol*, è impossibile stabilirlo. Infatti, sebbene siano apparsi solo nel 1947, l'autore attribuisce la loro stesura a un'epoca di molto anteriore. Secondo quanto afferma lui stesso nella prefazione alla prima edizione del volume: «Lent, aquest llibre recull els sonets que l'autor escriví el 1913, el 1916, el 1918-1923 i el 1927». Tuttavia, in mancanza di riscontri oggettivi, mi sembra del tutto lecito dubitare dell'affidabilità di queste date. Anzi, non si può affatto scartare che la stesura del sonetto scritto in omaggio a Petrarca sia simultanea o, più probabilmente, anteriore a quella di molti sonetti di *Sol, i de dol*, con cui, come vedremo, presenta numerose affinità. In tal caso, l'anno posto da Foix come data finale della redazione dei sonetti di *Sol, i de dol*, il 1927 per l'appunto, potrebbe invece diventare l'anno iniziale della sua stesura.

contengono numerose tracce petrarchesche. Anzitutto, com'è già stato segnalato,³⁶ l'incipit del sonetto che dà titolo al libro, *Sol, i de dol*, richiama appunto il «Solo e pensoso» di cui si è già ragionato. Foix ne elabora una variante che conserva l'allitterazione, facendo ricorso a un termine ripetutamente impiegato anche da Petrarca, anche in stretta prossimità con *solo* («miserò et solo/ talché pien di duol», CCCXXI, 9-10, ma anche nella forma aggettivale «doglioso et solo», CCLXXXVII, 1) opportunamente spostato dall'ambito semantico del lutto a quello del dolore e dell'afflizione. Ma non è soltanto un verso circoscritto ad evocare il *Canzoniere*. Sia sul piano del contenuto che su quello formale è possibile rintracciare altri evidenti punti di contatto. Intanto perché il tema della solitudine e dell'inquietudine esistenziale che accompagna il poeta nel suo vagabondare ricorre in molti componimenti del libro ed è dominante soprattutto nella prima sezione. Ma poi perché la riflessione del poeta si manifesta in forma di dialettica costante tra due concetti in opposizione (ragione-follia, cuoremente, passato-presente, ecc.), i quali, nei momenti di slancio ottimistico, sono presentati come idealmente sintetizzabili («Si pogués acordar Raó i Follia», XIX, 1, «M'exalta el nou i m'enamora el vell», VII, 14).³⁷ Tale impostazione che imprime, in parole di Gimferrer, «un moviment pendular entre acció i reflexió, entre l'home de pensament i l'home actiu, entre l'home lúdic i l'home metafísic»,³⁸ trova nel modello petrarchesco una misura stilistica perfettamente adeguata a riflettere e a

³⁶. Cfr. Pere Gimferrer, *La poesia de J.V. Foix*, Barcelona, Edicions 62, 1974, pp. 114-115 e Josep Romeu i Figueras, *"Sol, i de dol", de J.V. Foix*, Barcelona, Empúries, 1985, p. 15.

³⁷. Tutte le citazioni di *Sol, i de dol* provengono dall'edizione a cura di Jaume Vallcorba Plana (Barcelona, Quaderns Crema, 1985).

³⁸. P. Gimferrer, *La poesia de J.V. Foix*, cit., p. 115.

sottolineare siffatto movimento. In particolare, ciò che colpisce Foix sono quegli espedienti retorici così tipici del *Canzoniere* come la frequente dicotomia del verso, l'impiego di strutture a coppia, che spesso si configura come antitesi, il gioco costante tra simmetrie e endiadi, predilizioni stilistiche che, sulla scorta dell'attenta lettura continiana,³⁹ la critica petrarchesca ha segnalato come strumenti in cui si manifesta lo stato di conflitto psicologico del poeta. Questo ritmo binario, che si presenta in Petrarca secondo molteplici sfumature e variazioni, lo si ritrova anche nei sonetti di *Sol, i de dol*, con una insistenza che non può non sorprenderci e riportarci inevitabilmente alla lezione del poeta trecentesco. Così tra gli esempi di versi bipartiti possiamo ricordare alcune enumerazioni che configurano il paesaggio in cui si muove il poeta:

En prats ignots i munts de llicorella (I, 3)
Per clares fonts i forests remoroses,

Per gais planells o en solitaris quers (XI, 1-2)
Entre la gent o en l'estudi reclòs,

En nit d'esglai o en verdejant solà, (XIII, 9-10)

o sentimenti che si muovono in solidarietà o in contrasto:

Témer l'enuig i al nàufrag dar la mà;
Viure l'instant i obrir els ulls al demà, (III, 11-12)

-Que el cor encén i el meu neguit desvia- (XIX, 5)

M'exalta el nou i m'enamora el vell (VII, 14);

ancora, con un gioco di simmetria e di antitesi, troviamo versi

³⁹. Il rinvio è al saggio di G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, introduzione a F. Petrarca, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1964 (ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1993 [1970¹], pp. 169-192).

come

Orb entre llums, als segles só present;
Sord entre sons, a l'hora d'ara absent. (IX, 13-14)

Ma disposizioni a coppia spesseggiano anche non in coincidenza con l'unità del verso:

Del clar i l'obscur seguir normes i regla
I, enmig d'orats i savis, raonar (III, 13-14)

Sense miralls ni atzurs, arpes ni cignes! (II, 14)

Em dolc i plany, i m'afoga dolor
Pels plers perduts, i la dansa m'afanya. (XI, 12-13)

I, sense plany ni plors,
Jo salt barranc i blanc, torrent i clos,
I al bo i al mal em don i allarg la mà: (XIII, 11-13)

I aures i dolls són precés i cants d'amor. (XVI, 4)

Sense compàs ni hangar, palma ni llor. (XVI, 8)

A cara i creu conjur atzar i sort. (XVI, 14)

Aigua i clarors, i el fosc i el roig de l'arc, (X, 4)

Come evidenziano questi esempi, cui se ne potrebbero aggiungere molti altri, il ritmo sintattico-musicale che Foix percepisce in Petrarca è senz'altro adattato alle esigenze linguistiche e concettuali della sua poesia, che per questo non perde affatto la sua forte originalità. Foix, infatti, riesce a dare una straordinaria vitalità e modernità a una delle forme più forti della tradizione poetica occidentale, perché la sperimenta nella nuova formula del sonetto surrealista. Ma è altrettanto fuor di dubbio che la frequentazione del sonetto petrarchesco ha fornito a Foix materiali non irrilevanti di questa sua peculiare

sintesi tra tradizione e avanguardia. È una lezione di stile, dunque, l'eredità più cospicua della poesia del *Canzoniere* che Foix sfrutta mirabilmente nei suoi sonetti. Su un terreno puramente congetturale, si potrebbe anche insinuare che la scelta stilistica va a braccetto con quella della forma metrica, cioè il sonetto, e che, secondo un'ipotesi azzardata ma del tutto plausibile come ho già segnalato, tale scelta potrebbe essere stata catalizzata dal centenario petrarchesco, quando appare per la prima volta documentato un sonetto di Foix.

2.3. Le traduzioni dal *Canzoniere* di Maria-Antònia Salvà e di Agustí Esclasans

Per la storia delle traduzioni catalane di Petrarca, il poeta italiano probabilmente più letto e imitato, ma meno tradotto nella tradizione catalana rispetto alle altre due corone trecentesche,⁴⁰ vanno presi in considerazione i contributi apparsi, in occasione del centenario, sulle due più importanti riviste letterarie del tempo: «La Revista» di López-Picó, pubblicò dieci sonetti tradotti dal poeta Agustí Esclasans;⁴¹ «La Nova Revista», che era stata fondata in quello stesso anno da Josep M. Junoy, scrittore dai trascorsi avanguardisti, accolse una silloge di sei sonetti tradotti dalla poetessa maiorchina

⁴⁰. In tal senso, maggior fortuna del *Canzoniere* ebbero, invece, le opere latine di Petrarca, tradotte da autori come Bernat Metge o Antoni Canals (cfr. M. de Riquer, *Canals...*, cit., p. 142).

⁴¹. Cfr. *Del "Canzoniere" de Francesco Petrarca*, trad. di A. Esclasans, in «La Revista», XIII (gennaio-giugno 1927), pp. 101-104.

Maria-Antònia Salvà.⁴² Altri due sonetti petrarcheschi tradotti dalla Salvà apparvero poi l'anno seguente, in un almanacco pubblicato a Maiorca.⁴³ Sono queste le uniche versioni di Petrarca realizzate nel periodo preso in esame, opera di due poeti che si erano avvicinati al mondo della traduzione ciascuno da una prospettiva diversa. Esclasans era diventato in quegli anni traduttore abituale de «La Revista», alla quale forniva, probabilmente su richiesta della redazione, versioni catalane di autori svariati, spesso in circostanze commemorative, tra cui anche di altri scrittori italiani. L'esperienza di Esclasans si limitava allora a traduzioni frammentarie, pensate appunto per la rivista. La Salvà, invece, era una traduttrice di prestigio formatasi nel clima letterario di Maiorca del primo Novecento, in un ambiente, cioè, com'è noto, molto sensibile alla poesia italiana. Va ricordato, a suo favore, che vantava esperienze di non poco rilievo nella traduzione di autori italiani, giacché, oltre a numerose versioni poetiche pascoliane, aveva portato a termine, all'inizio degli anni Venti, una molto elogiata traduzione dei *Promessi Sposi*, testi su cui avremo modo di soffermarci nei prossimi capitoli.

Prima di inoltrarci nella ricognizione e nell'analisi delle traduzioni petrarchesche in questione, sarà forse utile un rapido accenno a quelle caratteristiche che tanto sul piano contenutistico quanto su quello formale forniscono la chiave

⁴². Cfr. *Sis sonets del Petrarca, en el VIè centenari del seu enamorament de Laura*, trad. di M.-A. Salvà, in «La Nova Revista», n. 4 (aprile 1927), pp. 303-309. Va detto che, pur avendo pubblicato tali versioni in occasione del centenario del 1927, la Salvà aveva cominciato già qualche anno prima a tradurre Petrarca. Concretamente, nel 1924, ne informa l'amico Miquel Ferrà, che, avendone letta una prova, la incoraggia a continuare (Cfr. Francesc Lladó i Rotger, *Miquel Ferrà en l'itinerari poètic de M.A.Salvà*, «Randa», n. 40 [1997], pp. 118).

⁴³. Cfr. *Dos sonets de Petrarca*, trad. di M.-A. Salvà, in «Almanac de les Lletres», 1928, pp. 3-4. Ho riprodotto in appendice i testi delle traduzioni della Salvà.

d'accesso alla poesia del *Canzoniere* e con le quali, pertanto, deve necessariamente misurarsi l'abilità del traduttore. Il nucleo tematico centrale è senz'altro individuabile nell'amore del poeta per Laura, un amore che, spingendosi oltre la tradizione cortese e stilnovistica, è fonte di un perpetuo conflitto interiore, di una perenne inquietudine tra piacere e sofferenza, tra gioia e pianto, tra desiderio e condizione di impotenza, tra esaltazione e avvilitamento. L'esperienza erotica, non più associata a un processo di graduale e progressiva sublimazione e spiritualizzazione, si cristallizza in un'irrisolubile contraddizione, in una condizione di malinconia e di angoscia esistenziale in cui resta irretito il poeta e che attraversa l'intero *Canzoniere*. Questa visione dell'amore e della condizione umana ha un preciso contrappunto nell'organizzazione strutturale e nella veste linguistico-stilistica delle rime petrarchesche, cioè nell'uso costante e caratterizzante di elementi binari a livello sia di macro-struttura che di micro-struttura, dall'articolazione del libro in vita e in morte di Laura alle frequenti dittologie sinonimiche di sostantivi e aggettivi. È in questa rete di ambivalenze che sorgono ostacoli di non poco conto per il traduttore specie per quanto riguarda le modulazioni lessicali e sintattiche. Come ha dimostrato magistralmente Contini⁴⁴, la lingua poetica di Petrarca, paradigma di un codice scarno ed essenziale, assestata su di un'omogeneità lessicale e stilistica che ripudia ogni benché minima infrazione verso l'alto o verso il basso, pur poggiando in modo quasi ossessivo su figure retoriche di dicotomie sinonimiche o di antitesi, cerca nel vigile equilibrio tra ripetizione e variazione il proprio peculiare movimento ritmico. L'accorto traduttore dovrà, da una parte, evitare crepe nel

⁴⁴. Cfr. G. Contini, *Preliminari...*, cit.

rigoroso «unilinguismo»⁴⁵ petrarchesco, rifuggire cioè il termine marcato in senso espressionistico facendo convergere le sue scelte verso quel tono ineffabile ed etereo a cui tende ogni descrizione; dall'altra, non trascurare stilemi così caratterizzanti e pregnanti semanticamente quali le antitesi e le coppie di sinonimi, disseminate nei versi e disposte molto spesso secondo un determinato gioco di simmetrie e di variazioni.

A siffatte difficoltà andarono incontro i due traduttori catalani che le affrontarono ben diversamente. Per intanto, la scelta dei testi operata dall'uno e dall'altro è indizio che ci rivela subito il divario tra le rispettive impostazioni. Maria-Antònia Salvà, che usa fedelmente l'edizione ottocentesca del *Canzoniere* pubblicata da Sonzogno, traducendone anche le rubriche apposte a ciascun componimento e rifacendosi ad essa per alcune note esplicative, fa una cernita ragionata e tematica dei testi. I sonetti tradotti, distribuiti nelle due sezioni *In vita di Madonna Laura* e *In morte di Madonna Laura*, secondo la formula tradizionale adottata anche nell'edizione Sonzogno, rispondono innanzitutto a un'esplicita intenzione di simmetria: tre sonetti per ciascuna sezione nel primo gruppo, uno ciascuna nel secondo. Si direbbe che così facendo ella voglia sottolinearne ulteriormente la bipartizione, quale elemento strutturale e tematico. La prima silloge di traduzioni include, secondo l'ordine seguente, i sonetti *Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge* (CCXI), *Quel vago impallidir che 'l dolce riso* (CXXIII), *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento* (CXXXII), *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro* (CCLXIX), *S'onesto amor pò meritar mercede* (CCCXXXIV), *Dolci durezza, et placide repulse*

⁴⁵. Ibidem, p. 173.

(CCCLI).⁴⁶ La coppia di sonetti apparsi nell'almanacco comprende *Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena* (CCXX) e *Spirto felice che sí dolcemente* (CCCLII). Nella prima serie, l'ordine con cui essi sono disposti segue in sostanza la progressione del libro tranne la promozione incipitaria del sonetto CCXI, cioè della rima in cui è scandita la data del primo incontro con Laura e che corrisponde alla data-anniversario del centenario per l'appunto. Se ne ricava l'impressione che la Salvà abbia voluto concentrare nei pochi componimenti selezionati se non l'intero discorso poetico del *Canzoniere* nella sua complessità, almeno l'immagine del suo divenire, del suo interno sviluppo, allo scopo insomma di suggerire al lettore il percorso evolutivo dell'amore del poeta.⁴⁷ Così dopo il componimento d'apertura che segnala l'avvio della storia d'amore, i sonetti che seguono forniscono alcuni tra i temi più emblematici e permettono, al tempo stesso, una lettura in successione: la gentilezza e la pietà di Laura (CXVIII), la guerra interiore e il tormento d'amore (CXXXII), il lutto (CCLXIX), il pianto e la richiesta di pietà (CCCXXXIV), Laura e le contraddizioni d'amore come fonte di vita e di salute (CCCLI). La parabola tracciata approda dunque a un messaggio rassicurante, in quanto con gli ultimi due componimenti il

⁴⁶. Se non è indicato altrimenti seguo, per tutte le citazioni petrarchesche, l'edizione del *Canzoniere* curata da G. Contini, Torino, Einaudi, 1974. Ovviamente, la Salvà riporta la numerazione con cui figurano nell'edizione Sonzogno.

⁴⁷. Senza nessuna pretesa di stabilire un rapporto d'interdipendenza tra i due gruppi di traduzioni, vorrei richiamare, solo per la straordinaria affinità delle due realizzazioni, il gruppo di poesie del *Canzoniere* tradotte in francese da Clément Marot (pubblicate postume nel 1544 e che sono le prime traduzioni petrarchesche ad essere compiute in Francia), composto anch'esso da sei sonetti, tre in vita e tre in morte, e la cui scelta palesa, come nel caso della Salvà, l'intenzione (naturalmente molto più ambiziosa rispetto alla Salvà, se si considera la distanza storica) di fornire «una traduzione per così dire "tematica"» (Enea Balmas, *Prime traduzioni dal Canzoniere nel Cinquecento francese, in Traduzione e tradizione europea del Petrarca. Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 9 giugno 1974)*, Padova, Antenore, 1975, p. 48).

conflitto interiore appare ricondotto a una condizione spirituale di sollievo e di conforto garantito dalla virtù, dalla pietà e dalla gentilezza di Laura. Simile interpretazione poteva conciliarsi così con l'universo di valori di Maria-Antònia Salvà, la cui visione della vita e della condizione umana affondava le radici in un profondo sentimento religioso francescano.

In quanto ai testi tradotti da Esclasans, si tratta dei seguenti sonetti: *Quando'l pianeta che distingue l'ore* (IX), *Io mi rivolgo indietro a ciascun passo* (XV), *Io amai sempre, et amo forte anchora* (LXXXV), *Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena* (CCXX), *Solo e pensoso i più deserti campi* (XXXV), *In qual parte del Ciel, in quale ydea* (CLIX), *Or che'l ciel et la terra e'l vento tace* (CLXIV), *Se lamentar augelli, o verdi fronde* (CCLXXIX), *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese et l'anno* (LXI), *La vita fugge, et non s'arresta un'ora* (CCLXXII).⁴⁸

Se a proposito della Salvà appare lecito e anzi doveroso considerare l'operazione selettiva come il corollario di una lettura critica del corpus, per l'iter seguito da Esclasans sarebbe, al contrario, non solo sterile ma del tutto infondato ipotizzare, nella misura in cui non vi si avverte, alcuna scelta personale, perché egli si limitò a riprodurre quella fatta alcuni anni addietro da Joan Lluís Estelrich nella sua famosa e copiosa antologia di poeti lirici italiani,⁴⁹ un'opera che, recuperando traduzioni antiche e moderne e rifondendone di nuove, rispondeva al duplice obiettivo di tracciare un panorama integrale della

⁴⁸. Essi appaiono privi di numerazione e, oltretutto, sono disposti secondo un ordine che non segue la tradizionale bipartizione delle *Rime in vita* e le *Rime in morte*. Infatti, dopo i primi sette sonetti in vita, l'ottavo e il decimo sono in morte, mentre il nono appartiene a quelli della prima parte.

⁴⁹. Cfr. *Antología de poetas líricos italianos 1200-1889, obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan L. Estelrich*, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial, 1889.

poesia italiana e di tessere, parallelamente, una storia della sua ricezione nella penisola iberica. Quasi tutti i testi petrarcheschi che vi figuravano, di cui la maggior parte in traduzione spagnola e solo due in catalano,⁵⁰ sono dunque ritradotti da Esclasans. Sembra d'altronde comprensibile che questi, non potendo probabilmente contare su di una sufficiente preparazione italianistica, abbia preferito per prudenza attenersi a quel punto di riferimento, ancora valido e operante nell'ambiente culturale dell'epoca.

Ma oltre a queste differenze esterne, la qualità stessa delle traduzioni appare quanto mai dissimile nei criteri seguiti e nei risultati: quelle della Salvà presentano un testo vigilato e preciso a livello contenutistico e denotano uno sforzo considerevole nel mantenimento dell'equilibrio stilistico dell'originale; quelle di Esclasans rivelano clamorosi fraintendimenti linguistici e una resa stilistica poco rispettosa verso l'impianto retorico e ritmico dei versi petrarcheschi. Qualche esempio servirà ad illustrare il radicale divario che separa i due traduttori, e quindi i limiti dell'uno e i pregi dell'altra.

Secondo una pratica del tutto ingiustificata che si estende praticamente a tutti i sonetti tradotti, Esclasans tende ad alterare costantemente il *continuum* ritmico-sintattico originale, frantumandolo in molteplici unità e disgregando così il rapporto tra pause, partizione strofica e sintassi. Nel sonetto IX,

⁵⁰. Riproduco qui la lista dei traduttori indicando tra parentesi le rispettive traduzioni: Juan Boscán (XXXV, CLIX e CCLXXII), Garcilaso de la Vega (XV), Alberto Lista (IX, CLXIV, CCXX), Julián Romea (LXI), José Zorrilla (LXXXV) e, per il catalano, Miquel Costa i Llobera (CLIX e CCLXXIX). Non sono invece inclusi da Esclasans i sonetti I e CCXXIII, presenti nell'antologia di Estelrich nelle traduzioni di Henrique Garcés e Alberto Lista, nonché i testi aggiunti in appendice tradotti dal Conde de Cheste. Va aggiunto che Estelrich ordina le traduzioni secondo la loro numerazione nel *Canzoniere*, il che quindi non fornisce nessuna spiegazione alla bizzarra disposizione con cui sono pubblicate quelle di Esclasans.

corrispondente ad un unico periodo petrarchesco con due pause medie disposte simmetricamente alla fine della seconda quartina e della prima terzina (vv. 8 e 11), troviamo tre pause forti (vv. 4, 8 e 12) con conseguente perdita delle coordinazioni dell'originale. Similmente, il sonetto XV, le cui pause forti corrispondono in Petrarca alla partizione strofica (vv. 4, 8 e 11), presenta nelle due quartine una martellante scansione individuale dei versi. Si confronti:

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
et prendo allor del vostr'aere conforto
che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!

Jo guaito rera meu a cada passa
i moc el cos lassat que amb pena porto.
La llum que em volta m'enforteix el viure,
però el cos es fa esquerp i la refusa.

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito et smorto,
et gli occhi in terra lagrimando abasso.

Penso després, com sempre, amb la que estimo.
Llarga és la ruta, i és la vida curta!
Llagrimant desolat els ulls acalo
i es fa ma passa fadigada i morta.

Analoghe osservazioni valgono per i sonetti LXXXV (la cui salda corrispondenza tra unità ritmico-sintattica e unità strofica viene, al solito, franta), XXXV, CLXIV, LXI, nel senso unidirezionale di un accresciuto numero di pause con la concomitante soppressione di clausole o di nessi coordinativi. Ancora, le due quartine del sonetto CCLXXIX, che formano un unico periodo nel testo originale, risultano divise in tre periodi da altrettanti punti fermi (vv. 4, 6 e 8), nonché private della subordinata condizionale che rafforzava la metamorfosi di Laura

nella natura:

Se lamentar augelli, o verdi fronde
mover soavemente a l'aura estiva,
o roco mormorar di lucide onde
s'ode d'una fiorita et fresca riva,

là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva,
lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde,
veggio, et odo, et intendo ch'anchor viva
di sí lontano a' sospir' miei risponde.

Laments d'ocells, balbuç de les brancades,
moure's suau del vent dins l'espai tebi,
damunt les roques so de l'ona mansa,
i, al llarg, una florida i fresca riba.

Jo sec pensiu i escric aquestes coses
i esguardo el cel damunt la gran amplada.
Miro i escolto i crec que encara és viva
i que als sospirs, de lluny, va responent-me:

Si noti, per di più, che l'esplicito riferimento all'immediata percezione da parte del poeta della presenza di Laura («[veggio, et odo] lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde»), informazione fondamentale del componimento, è sostituito da un atteggiamento di estatica contemplazione del cielo, «i esguardo el cel damunt la gran amplada» [e guardo il cielo sopra la gran distesa]; inoltre, l'enumerazione iniziale diventa nominale mercé l'ellissi del verbo, secondo un modello del tutto estraneo a Petrarca e alla tradizione poetica anteriore al romanticismo.⁵¹

⁵¹. La traduzione di Miquel Costa i Llobera di questo sonetto, inclusa nell'antologia di Estelrich, a questo riguardo si mantiene, pur essendo una traduzione metrica, più aderente all'originale. Si veda, ad esempio, la seconda quartina:

Allá m'assech fantasiant sa imatge...
La terra guarda lo seu cos catiu,
Mes jo la sent, la veig, sent lo que'm diu
Ay! de tan lluny son amorós llenguatge.

Ancora una soluzione di ellissi verbale si affaccia nelle due terzine del sonetto CCLXXII, in cui scompare il *veggio*, in anafora iniziale ai vv. 11 e 12, da cui dipendono i diversi sintagmi che si stendono nell'ultima strofe con un andamento lento ma d'intensità crescente:

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

El cor trist fa camí si és la mar dolça.
Però ve la ventada, i perd la ruta,
i s'allunya del port de bon refugi.

Notxer cansat, arbres i veles lassos.
I en l'horitzó s'aplega la tenebra
quan els ulls bells, que mirar solc, s'apaguen.

Sempre restando sul terreno stilistico, un altro esempio di disgregazione della struttura ritmico-sintattica, lo si può trovare nella traduzione del sonetto LXI. Iterazione e variazione sono qui combinate in un'anafora annominativa su cui poggiano le diverse serie enumerative e che si intreccia verticalmente («Benedetto» e «Benedette» ai vv. 1 e 9, «et benedetto» e «et benedette» ai vv. 5 e 12) in un sonetto bipartito, sintatticamente e semanticamente (rispetto ai temi Amore e Poesia):

Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno,
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto

Inoltre, sebbene rinunci al periodo ipotetico, in nessun caso introduce frasi con ellissi del verbo.

da' duo begli occhi che legato m'anno;

et benedetto il primo dolce affanno
ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'i' fui punto,
et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.

Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio;

et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte.

Questa precisa disposizione retorica si smarrisce nella traduzione in un'anafora che, pur essendo arricchita con una ripresa all'inizio dei vv. 2 e 11, appare svincolata non solo dalla simmetria grammaticale, ma anche dalla partizione strofica cui si richiamava in origine:

Beneït sia l'any, el mes, el dia,
beneït sia el temps, el punt i l'hora,
i el bell país, i el lloc on vaig trobar-la
i on els seus ulls tan bells captiu van fer-me.

Beneït el desig i sa dolcesa
que versava en mon pit d'amor la flama,
i l'arc i les saetes que em feriren,
i, en fi, les llagues que mon cor punyeixen.

Beneïdes les veus que jo, disperses,
llenço, clamant el nom de l'alta dona.
Beneïts els sospirs i les paraules

i beneïts tots els papers on fama
mos pensaments, en cants, guanyen per ella;
car d'ella reben llum, i, sense, moren.

Il dato più vistoso risultante da questi rilievi riguarda, dunque, la struttura ritmico-sintattica dei sonetti, che viene così ripetutamente intaccata e sostituita da un procedere per

periodi brevi e giustapposti, spesso coincidenti con l'unità del verso. Alla luce di un confronto sistematico, occorre scartare l'ipotesi di un possibile influsso delle traduzioni dell'antologia di Estelrich. Esclasans parte senza dubbio dagli originali petrarcheschi e prescinde completamente dalle soluzioni dei suoi predecessori, che oltretutto non forniscono nella maggior parte dei casi una chiave interpretativa letterale, mentre il ritmo impresso ai versi tradotti coincide con sue personali sperimentazioni poetiche. Infatti, già in quegli anni Esclasans lavorava a un proprio «sistema de ritmologia»,⁵² che impose alla sua vastissima produzione poetica fino alle estreme conseguenze, ottenendo risultati alquanto meccanici e monotoni che indussero Carles Riba a definirne il ritmo come «el més volgudament i desesperadament martellejat que coneixem».⁵³ Tale modello di versificazione accentuativa, svincolata completamente dalla rima e preoccupata di salvare, al di sopra delle cose, «l'immutabile ritme preestablert»,⁵⁴ spiegherebbe, in sede di traduzione, tanto la rinuncia deliberata alla conservazione delle regolari combinazioni di rime di Petrarca quanto l'indugio su clausole ritmiche ripetitive come in questi due versi giambici (CCLXXIX 5-6):

Jo sec pensiu i escric aquestes coses
i esguardo el cel damunt la gran amplada.

⁵². Il suo primo volume di poesie risale al 1929 (*Primer llibre de ritmes*, Barcelona, Publicacions de «La Revista»); sul versante teorico, già negli anni Trenta dedicò numerosi articoli alla questione, mentre la stesura dei tre volumi di *Ritmologia* (1950-52), in cui è messa a punto una formulazione sistematica della sua teoria, cominciò, secondo quanto dichiara lo stesso Esclasans (cfr. *La meva vida*, Barcelona, Selecta, 1957, II, p. 121), tra il 1936 e il 1938.

⁵³. C. Riba, «Segon llibre de ritmes» per A. Esclasans, in «La Publicitat», 22-II-1931, poi in *Obres Completes* / 2, cit., p. 73.

⁵⁴. Ibidem.

L'applicazione di siffatto modello ritmico alle traduzioni petrarchesche non solo ne compromise la fedeltà, ma ne penalizzò anche la fruibilità.

Altrettanto flagranti i mutamenti di senso, dovuti, è da supporre, a una deficitaria operazione esegetica. Per esempio, nel sonetto XV («Io mi rivolgo...»), di cui ho riportato sopra le due quartine, l'immagine del corpo che avanza a fatica spinto dal confortevole «aere» che giunge dal luogo in cui è Laura, si trasforma in quella di un corpo capricciosamente ostile ad accoglierne il benefico stimolo: il v. 4, «però el cos es fa esquerp i la refusa» [ma il corpo con ritrosia la rifiuta], finisce, quindi, per ribaltare il senso dell'originale «che 'l [il corpo] fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!». Inoltre, il «vostr'aere», espressione con cui il poeta evoca Laura e la sua presenza che pervade l'aria mediante il pronome ma anche mediante un termine segnaletico nel *Canzoniere* quale appunto *aere*, diventa invece «La llum que em volta» [la luce che mi circonda], col dileguarsi di ogni riferimento a Laura.⁵⁵

Incongrua risulta pure la traduzione dei seguenti versi: «quel celeste cantar che mi disface,/ sí che m'avanza omai da disfar poco?» (CCXX 10-11): «la cançó celestial que m'alliçona/i que em torna poruc si vull cantar-la?» [la canzone celestiale che mi ammaestra/ e che mi intimorisce se voglio cantarla], in cui sembrano inventate di sana pianta determinate informazioni come il voler cantare la canzone, laddove il «celeste cantar» è emanazione della voce di Laura; per non parlare di «alliçona» e

⁵⁵. Ancora, nel verso successivo l'informazione circostanziale del sonetto, determinante per la sua corretta comprensione, cioè il fatto di abbandonare il luogo in cui è Laura, fatto che è la causa della malinconia e della fatica che lo accompagnano in viaggio, viene stranamente eliminata, probabilmente per la mancata comprensione della forma verbale «lasso»: «Poi ripensando al ben ch'io lasso» diventa «Penso després, com sempre, amb la que estimo», in cui l'inciso temporale, di tono narrativo, sottrae, tra l'altro, intensità emotiva all'azione respingendola nell'ambito della mera consuetudine.

«torna poruc» in luogo di «disfare», «l'energica parola stilnovistica per "uccidere"» che «qui si dissolve in un'arcadica variazione (*disface* | *disfar*)». ⁵⁶ Vale la pena ricordare che questo stesso sonetto viene tradotto da Josep M. López-Picó in una sua antologia di versioni poetiche apparsa su «La Revista» nel 1928 e poi pubblicata in volume. ⁵⁷ La traduzione di López-Picó risulta se non fedelissima (scompare la variazione *disface/disfar*, la consecutiva è sostituita da una correlativa, l'oggetto non è l'io ma la sua pace, la distruzione si attenua in inquietudine, la canzone da celestiale diventa allegra a causa del ricorso a un falso amico), almeno più aderente al contenuto dell'originale: «la tonada xalesta que ma pau/ més desficia com més s'hi complau?» [la melodia allegra che la mia pace/ tanto più turba quanto più vi si compiace?]. Anche la Salvà si cimenta con questo sonetto, e il risultato è decisamente migliore: «aquell cantar del cel cast i suau/ que de mi em va desfent a poc a poc?», dove è suggestivamente resa l'idea di lenta consumazione e distruzione del poeta e dove la variazione lessicale dell'originale è compensata dalla variazione pronominale «de mi em».

In definitiva, dai riscontri appena commentati e da altri su cui sarebbe superfluo insistere, si ha la sensazione che Esclasans, spesso disorientato linguisticamente di fronte a determinati passi, non si faccia scrupoli nel ricreare con assoluta libertà i versi che gli sono ostici, allontanandosi, in modo sostanziale, dalla lettera del testo. La perdita più importante sul piano dei contenuti risultante da questo processo

⁵⁶. G. Contini, *Preliminari...*, cit., p. 182.

⁵⁷. Cfr. J.M. López-Picó, *Exercicis de geografia lírica*, in «La Revista», XIV (gennaio-giugno 1928), p. 34 (poi in volume: *Temes. Exercicis de geografia lírica*, Barcelona, Impremta Altés, 1928). La numerazione che figura nel titolo (*Sonet CLXV de Petrarca a les gràcies de Laura*) corrisponde a quella usata nell'edizione Sonzogno.

di rielaborazione consiste proprio nella dissoluzione dei rapporti stabiliti da Petrarca tra la condizione psicologica del poeta e la presenza quasi fantasmale di Laura nel proprio pensiero. Tali gli ultimi due casi presi in esame, in particolare la resa del «vostr'aere» e del «celeste cantar», e tale lo slittamento verificatosi nei versi già riportati del sonetto «Se lamentar d'augelli», dove la natura tutta impregnata della presenza di Laura (si pensi alle «verdi fronde» o a «l'aura estiva») perde la sua forza evocativa per diventare una sorta di paesaggio romantico di fronte al quale il poeta contempla il cielo. Ancora, in questa stessa direzione, si può interpretare il drastico intervento di Esclasans nel tradurre i versi «et chi mi sface/ sempre m'è inanzi per mia dolce pena» (CLXIV 5-6), dove appunto risiede un'informazione irrinunciabile per la corretta comprensione del componimento, vale a dire il riferimento alla presenza mentale di Laura («sempre m'è inanzi»), causa dello struggimento del poeta («chi mi sface»), che costituisce appunto il tema del sonetto. La traduzione «i sense treva/ veig sempre al meu davant la dolça angoixa» [e senza tregua/ vedo innanzi a me la dolce angoscia] pone, invece, il poeta solo di fronte a sé stesso e alla propria condizione d'angoscia con la conseguente perdita di quella precisa allusione alla percezione ossessiva dell'immagine della donna. Non dissimile è la trasformazione di un altro passo: «Tornami avanti, s'alcun dolce mai/ ebbe 'l cor tristo» in «El cor trist fa camí si és la mar dolça» [Il cuor triste prosegue se il mare è dolce] (CCLXXII 9-10), dove scompare ogni riferimento all'apparizione visionaria del dolce passato, indissolubile naturalmente dalla figura di Laura.

Né è da escludere che nei luoghi appena richiamati la poca fedeltà della traduzione sia dovuta a una peculiare e personale reinterpretazione dei contenuti secondo una prospettiva tardoromantica ormai filtrata dal clima postsimbolista

dell'epoca, col conseguente protagonismo dell'angoscia o del dolore individuali a scapito di un'idea tanto più complessa del tormento d'amore petrarchesco.

Qualche osservazione marginale riguardo alle scelte lessicali consente di avanzare ipotesi più concrete sui referenti poetici di Esclasans. Nella lingua «non naturalistica» di Petrarca (Contini), refrattaria ai termini troppo realistici o espressionistici e con un raggio di escursione tonale drasticamente limitato ed accorciato, la fortissima selezione lessicale cui essa appare sottoposta sconsiglia di introdurre, in sede di traduzione, termini che possano palesemente turbare quest'armonia linguistica. In questo senso, acquistano rilievo, nelle versioni di Esclasans, alcune cadute in un registro decisamente realistico. È il caso, per esempio, del superfluo inserimento, al termine di una enumerazione, di una locuzione avverbiale, *en fi* [insomma], troppo prosastica: «i, en fi, les llagues...» (LXI 8), laddove l'originale recita: «et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno» (non è da scartare che si tratti ancora una volta di un equivoco grammaticale tra la locuzione preposizionale *infino a* e quella avverbiale *infine*). Ma è anche il caso dell'impiego, oltretutto in posizione finale di verso, di un termine concretissimo come *galtes* [guance], che, richiamando fortemente la materialità del corpo e mettendone in primo piano un particolare, rivela un certo gusto popolare. Il sostantivo sostituisce in questo caso il poetico *brine* dell'originale, che si collega invece a qualcosa di diafano e incorporeo. Così, i versi: «e 'n qual piaggia [colse] le brine/ tenere et fresche, et die' lor polso et lena?», diventano: «Quina platja/ la frescor li portava de ses galtes?» [Quale spiaggia/ le portava la freschezza delle guance?] (CCXX 3-4).

Proprio quest'uso lessicale così marcato ci rinvia a un precedente poetico che certo Esclasans non poteva ignorare. Il

tratto connotante dell'Adalaisa del *Comte Arnau* di Joan Maragall associato alla *galta*, come si legge nella descrizione con cui il poeta ci presenta la tragica eroina all'inizio del poemetto:

Adalaisa mig riu i està contenta:
té la cara carnososa i molt afable,
i un xic de sotabarba arrodonida,
i un clot a cada galta.⁵⁸

Un tratto che Eugeni d'Ors avrebbe contribuito a stigmatizzare ancor di più richiamandolo in rapporto alla figura ideale della Ben Plantada:

Teresa és el nom de les que tenen, com l'Adelaisa del Comte damnat [...] una mica de sotabarba arrodonit i un clot a cada galta.⁵⁹

Non mi sembra questa la sede per commentare il significato della ripresa orsiana, già ripetutamente chiosata dalla critica,⁶⁰ ma si di segnalare la fonte a cui si era ispirato Maragall nel raffigurare in tal modo il personaggio di Adalaisa, una fonte rintracciabile in un testo che gli era molto caro quale il *Faust*, nei cui confronti il *Comte Arnau* presenta dei sostanziali punti di contatto, per quel che riguarda sia il motivo della seduzione sia quello della dannazione.⁶¹ Anche l'entrata in scena della Margherita goethiana è accompagnata da

⁵⁸. J. Maragall, *El comte Arnau*, Barcelona, Ed. 62, 1986, p. 59.

⁵⁹. E. d'Ors, *La Ben Plantada*, cit., p. 56.

⁶⁰. Cfr. A. Comas, *Maragall i la Ben Plantada*, in *Estudios Literarios*, Barcelona, 1968, pp. 183-199, e G. Grilli, *Il mito laico di Joan Maragall*, cit., pp. 148-152.

⁶¹. Sul rapporto di Maragall con l'opera di Goethe rinvio a Jaume Tur, *Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1974, e a G. Grilli, *Il mito laico...*, cit.

una descrizione fisica che, per bocca di Faust, ne mette a fuoco due particolari del volto: le labbra e le guance.⁶² Maragall, che preparò per la scena catalana una versione alquanto rimaneggiata dell'episodio di Faust e Margherita, così tradusse, in ottonari con rima assonante ai versi pari (un metro cioè di gusto popolare), il passo in questione:

Jo crec que m'ha robat el cor.
el llavi fresc, la galta en rosa...
Encara em sembla que la veig
amb els ulls baixos fent resposta.⁶³

Esclasans, profondo ammiratore sia di Maragall che di Goethe, attinge quindi alla tradizione letteraria catalana del *modernisme*, che aveva perfettamente assorbito e rielaborato il retaggio romantico e la cultura popolare. Ecco perché egli introduce, in modo un po' sventato a mio avviso, elementi dissonanti, se non addirittura violenti, nel tessuto linguistico petrarchesco.

Di ben altra fattura sono, come dicevo e come cercherò di dimostrare, le traduzioni della Salvà. In primo luogo, riguardo agli schemi metrici, ella adotta con maggior sicurezza e regolarità il decasillabo catalano senza cesura, equivalente tradizionale dell'endecasillabo italiano, laddove Esclasans lo alterna talvolta a versi con cesura. Inoltre, mentre quest'ultimo ricorre a una versificazione di tipo narrativo, impiegando dei versi *estramps*, cioè decasillabi catalani sciolti, ma,

⁶². Mi riferisco al seguente verso: «Der Lippe Rot, der Wange Licht» (*Faust*, 2613, cito da *Goethes Werke*, Hamburg, Christian Wagner Verlag, 1957, III), cioè «le labbra rosse, la guancia illuminata».

⁶³. J.W. Goethe, *La Marguerideta*, trad. di J. Maragall, Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenç, 1904 (poi in J. Maragall, *Obrs Completes*, Barcelona, Selecta, 1981, I, pp. 274-299, citazione p. 278).

diversamente dagli usi canonici medievali, senza cesura, secondo un modello affermatosi nell'Ottocento con le tragedie di Guimerà, Maria-Antònia Salvà, invece, conserva le svariate combinazioni di rime degli originali, eccetto la sostituzione, nel sonetto CCXI, della serie delle terzine CDE.DCE con la serie CDE.CDE.

L'interpretazione dei testi risulta parimenti libera da equivoci e incomprensioni, raggiungendo una notevole fedeltà alla sostanza del discorso petrarchesco. Naturalmente, il vincolo della rima richiede, molto spesso, una forzosa ridistribuzione degli elementi linguistici se non addirittura una rinuncia ad alcuni di essi.⁶⁴ Ma la libertà della traduttrice nel sottrarre o nell'aggiungere elementi e nel trasformare categorie grammaticali o tempi verbali per fini metrici appare in generale piuttosto sorvegliata. Qualche esempio servirà ad illustrare lo sforzo costante di compensazione e di riequilibrio del testo. Mi soffermerò innanzitutto su alcuni degli aspetti strutturali e retorici più ricorrenti. Nei versi seguenti (CXVIII 9 e 12) viene scambiata (anche sul piano verticale del sonetto) una serie di tre sostantivi, al fine di garantire la conservazione della duplice figura di antitesi e di variazione:

Ogni angelica vista, ogni atto humile

...

Chinava a terra il bel guardo gentile

Tot acte angèlic, tot esguard humil

⁶⁴. Come segnala giustamente Giuseppe E. Sansone, la sottrazione o l'aggiunzione di elementi nel tessuto del testo tradotto sono forme di libertà solo apparentemente, in quanto, se necessarie a salvare il ritmo o il metro, diventano strumento di maggiore fedeltà, perché «in verità si giustificano nella misura in cui, non svisando la lezione originaria con tutti i suoi carichi espressivi, e anzi a essa tenendosi strettamente agganciata, il prodotto traslativo palesi una congrua pulsione ritmica e raggiunta movenza melodica». (G. E. Sansone, *Traduzione ritmica e traduzione metrica*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Guerini e Associati, 1989, p. 16, poi in trad. catalana: *Traducció rítmica i traducció mètrica*, «Els Marges», n. 41 [febbraio 1990], pp. 15-27).

· · ·
Baixava a terra el seu mirar gentil,

Si mantiene così sia la coppia *vista-guardo*, in quella di *esguard-mirar*, che l'opposizione *angelica-umile*, quantunque incrociata nell'assegnazione degli attributi ai sostantivi.

Ancora un caso di ridistribuzione degli elementi è nel verso «e tremo a mezza state, ardendo il verno» (CXXXII 14), dove il rapporto temporale tra le due azioni, grazie a un'inversione della flessione verbale, viene conservato: «i, tremolant d'estiu, m'abrús d'hivern». O, ancora, nello stesso sonetto, il riferimento pronominale di prima persona contenuto nei seguenti versi: «Fra sí contrari vènti in frale barca/ mi trovo in alto mar senza governo» (vv. 10-11) è dislocato dal verbo all'oggetto: «Entre dos vents, ma barca malastruga/ es troba en alta mar, sense govern» [Tra due venti, la mia barca sventurata/ si trova in alto mare, senza governo]. D'altro canto, la dualità dei venti mantiene l'idea di contrasto e di opposizione. Più discutibile è il rimpiazzo di *frale* con *malastruga*, che introduce un elemento di fatalità estraneo al testo, ma che permette di mantenere nel v. 12 «tan lleu de seny, i tan d'error feixuga» [così leggera di senno, e così pesante d'errore] l'immagine antitetica di leggerezza e pesantezza: «sí lieve di saver, d'error sí carica». Lo stesso sonetto è stato tradotto di recente da Narcís Comadira,⁶⁵ che preferisce invece, con un atto di maggior fedeltà al testo, non perdere l'immagine di fragilità della barca e spostare il parametro dell'antitesi sui valori di vacuità e pienezza. Riproduco qui di seguito per intero l'originale petrarchesco e le due versioni catalane, allo scopo di un confronto globale:

⁶⁵. Cfr. *Poesia italiana. Antologia del segle XII al segle XIX*, a cura di N. Comadira, Barcelona, Ed. 62, 1985, p. 72.

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?

Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vènti in frale barca
mí trovo in alto mar senza governo,

sí lieve di saver, d'error sí carica
ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

Si amor no és, què és doncs el que jo sent?
Si és amor, quina cosa hi ha d'igual?
Si és bona, on hi ha efecte més mortal?
Si és mala, on hi ha més dolç turment?

Si el sent de grat, per què m'estic planyent?
Si de mal grat, el plànyer de què val?
Oh viva mort, oh delitable mal,
com podràs tant en mi si no et consent?

I si et consent, el doldre'm és follia.
Entre dos vents, ma barca malastruga
es troba en alta mar, sense govern,

tan lleu de seny, i tan d'error feixuga,
que jo mateix no som el que voldria,
i, tremolant d'estiu, m'abrús d'hivern.

[Salvà]

Si Amor no és, què és el que jo sent?
I si Amor, per Déu, hi ha res igual?
Si bo, d'on ve l'efecte aspre i mortal?
Si dolent, per què és dolç el meu turment?

Si crem de grat, per què plany i lament?
Si a desgrat, lamentar-se què val?
Oh viva mort, oh delectable mal,
com em punys tant, sense consentiment?

I si et consent, sense raó tinc pena.

Enmig dels vents, en una feble barca,
em trobo en alta mar, sense govern,

tan buida de saber, d'error tan plena,
que ni jo sé què vull: l'incert em marca;
i tremolo en ple estiu, cremo a l'hivern.

[Comadira]

Oltre agli aspetti già commentati, si può osservare che in complesso la traduzione della Salvà tende ad una resa meno letterale e presenta un margine di libertà un po' più elevato rispetto a quello di Comadira. Uno scarto, però, non eccessivo se si pensa che l'atteggiamento della Salvà nasce da un contesto culturale diverso e che solo attualmente gli orientamenti teorici riguardo alla pratica traduttoria hanno acquisito in modo pressoché unanime il principio della drastica riduzione di una libertà di cui, in passato, i traduttori avevano usufruito abbondantemente e senza complessi, specie sul versante delle versioni poetiche. Due punti problematici, però, vanno rilevati quanto all'esegesi del testo italiano. Uno riguarda l'errata lettura di «so» (v. 13) come voce del verbo essere; l'altro —in comune con Comadira—: «che cosa et quale» (v. 2) che non viene interpretato (o almeno non viene reso) come riferito ad «amor» (cos'è esso e qual è la sua natura), ma come l'introduzione di un termine di paragone (che cosa esiste che possa essere uguale ad esso). A questo punto la Salvà, scostandosi dall'originale, riprende nei due versi seguenti il raffronto e introduce l'avverbio comparativo *més*. Invece, Comadira, che pure ha tradotto in modo analogo il secondo verso (quanto abbia pesato in entrambi l'esigenza della rima con *mortale* è difficile dirlo),⁶⁶ si attiene poi fedelmente al testo. Sempre in questa

⁶⁶. Va aggiunto che probabilmente Comadira deve aver avuto presenti le versioni di Maria-Antònia Salvà, data la coincidenza, non in questo ma in altri due sonetti pure tradotti da entrambi (CCXI e CCLXIX), di alcune scelte



stessa quartina, notiamo che la Salvà mantiene la figura iterativa dell'avverbio interrogativo (*onde-onde / on hi ha-on hi ha*), ma non l'antitesi dei due aggettivi *aspro-dolce*; mentre di segno inverso è la traduzione di Comadira. Si noti, inoltre, che in Petrarca la disposizione simmetrica delle sei interrogative retoriche che si generano in successione in base a una struttura antitetica (*è-non è, bona-ria, mia voglia-mal mio grado*) è attenuata in un andamento sintattico che apre degli importanti spazi di variazione soprattutto, ma non solo, ad inizio di verso. Nei versi della Salvà, invece, questo movimento si perde e la ripetizione si irrigidisce nell'anafora iniziale, soprattutto ai vv. 2-3-4.

Le considerazioni che si possono esprimere per questo sonetto possono essere estese a tutte e otto le traduzioni fatte dalla Salvà. Esse partono da un esercizio ermeneutico sul testo attento sia ai nuclei tematici che ai valori formali e si propongono, pur nelle restrizioni imposte dalla rima, di riflettere sia gli uni che gli altri: oltre a conservare tutti i concetti essenziali degli originali tendono, insomma, a rispettarne anche il sistema di immagini e l'andamento sintattico, attenendosi alla loro struttura sia nel metro che negli accorgimenti stilistici.⁶⁷

Senza dubbio confacente allo stile petrarchesco si rivela poi anche il linguaggio impiegato, che aspira a una misura di scioltezza ed eleganza schiva del termine raro o libresco e

lessicali difficilmente spiegabile altrimenti.

⁶⁷. Non senza qualche disattenzione, però. Nella traduzione del sonetto CCCLI, la meno riuscita quanto ad equilibrio lessicale, troviamo due esempi di negligenza stilistica nella ripetizione, aliena all'originale, dello stesso sintagma: «divino sguardo da far l'uomo felice» (v. 9) diventa «*Esguard qui m'abellia, esguard de cel*», e i due versi finali «quel bel variar fu la radice/ di mia salute, ch'altramente era ita» diventano «*de ma salut eix canvi fou la rel,/ que altrament ma salut fóra esvaída*».

prudentemente protetta da infiltrazioni di toni o ritmi popolari. In tal senso, occorre ricordare che la lingua poetica della Salvà si iscrive pienamente nella tradizione noucentistica: se da un lato si forma sulla lezione giovanile di Costa i Llobera, dall'altro, si evolve sotto la guida costante e amichevole di Josep Carner, il quale si era trasformato sin dalle prime esperienze letterarie della poetessa in un vero e proprio consigliere.⁶⁸ Non bisogna sottovalutare, inoltre, il fatto che l'impegno della Salvà nell'ambito delle traduzioni fu di importanza capitale per la sua attività creatrice, nella misura in cui si sostituì ad essa per lungo tempo come banco di prove e di sperimentazioni,⁶⁹ alla ricerca di un graduale raffinamento della propria lingua poetica.⁷⁰ La prassi traduttoria assumeva dunque anche la funzione di tirocinio, soprattutto nella misura in cui ne risultava un cospicuo arricchimento stilistico e ritmico. Per questo la Salvà, piuttosto che imprimere andamenti personali ai versi tradotti divergenti dai valori formali dei testi originari, preferisce potenziare quegli stilemi che

⁶⁸. Della lunga amicizia tra Carner e la Salvà ci resta, tra l'altro, un dovizioso carteggio, di recente pubblicato a cura di Lluïsa Julià i Capdevila in *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*, in *Epistolari de Josep Carner*, a cura di A. Manent e J. Medina, Barcelona, Curial, 1997, III, pp. 153-490). Per uno spoglio critico di questo materiale si veda della stessa Ll. Julià, *Josep Carner en l'itinerari poètic de Maria-Antònia Salvà*, in *Lectures de Maria-Antònia Salvà*, a cura de Lluïsa Julià i Capdevila, Publ. de l'Abadia de Montserrat/Dprt. de Filologia Cat. i lingüística general Univers. de les Illes Balears, 1996, pp. 76-98.

⁶⁹. Maria-Antònia Salvà si dedicò in modo quasi esclusivo alla traduzione nel quindicennio trascorso tra la pubblicazione della sua prima raccolta poetica (1910) e la sua riedizione accresciuta (1926). Al limite di questo periodo si collocano queste versioni petrarchesche, stimulate, non si dimentichi, da una circostanza commemorativa, fatto senza precedenti nell'esperienza della poetessa.

⁷⁰. I rilievi fattile da Carner nel carteggio già citato a proposito dei componimenti, originali o tradotti, che la Salvà sottomette al suo giudizio e alla sua approvazione, tendono a metterla in guardia su aspetti quali i problemi accentuativi dei versi, il complesso dosaggio dei tratti fonomorfológicos maiorchini o la scelta del registro davanti a usi che Carner ritiene o troppo poco letterari o, al contrario, poco naturali.

individua come peculiari nell'economia del testo allo scopo di rendere più flessibile il proprio strumento linguistico. Per illustrare questo procedimento mi soffermerò su un esempio riguardante l'unità lessicale e tonale della lingua del *Canzoniere*, un aspetto cui ci si è già riferiti nelle pagine precedenti.

Nel quadro di un sostanziale rapporto di fedeltà con il tono e la gamma delle scelte lessicali petrarchesche, la presenza di determinate variazioni disseminate nei diversi componimenti diventa molto significativa se le si analizzano non individualmente ma nelle loro implicazioni reciproche, perché esse appaiono condizionate da un preciso criterio stilistico. Si consideri l'impiego di *apar* [appare] (monosillabico nel computo metrico per effetto di sinalefe) in luogo di un più preciso è: «la ragione è morta»/ «la raò apar morta» (CCXI 7): una scelta non isolata, se si tiene conto dell'introduzione dello stesso termine anche nel sonetto CCLXIX: «sí bella in vista»/ «tan bella ens apareix» (v. 12) e, altrove (CXXIII), del recupero a distanza dello stesso lessema; in quest'ultimo caso la rinuncia al v. 10 all'*apparve* petrarchesco (diventato *hagi acomplit* per motivi di ristrutturazione del verso) è compensato da un *m'apareixia* al v. 3 con cui viene reso l'originale *s'offerse*:

con tanta maiestade al cor s'offerse

...
Ogni angelica vista, ogni atto humile
che già mai in donna ov'amor fosse apparve,

amb tanta majestat m'apareixia,

...
Tot acte angèlic, tot esguard humil
que hagi acomplit donzella enamorada,

Vi si può affiancare, infine, la condensazione di riferimenti già poco concreti quali «udia parole/ o vedea 'l

volto» nell'immagine ancora più astratta «l'aparent mirava», con l'impiego anche qui del lessema che ho preso in esame. La preferenza per un termine come *aparèixer*, pur non essendo estranea al gusto dell'epoca (soprattutto nella variante non incoativa *aparer*, da cui l'*apar* citato), va interpretata accanto ad altre innovazioni che si spingono nella stessa direzione, quella cioè di un'intensificazione del carattere di indeterminatezza e di ineffabilità presente nel testo. Scelte analoghe possono confermare questa ipotesi. Per esempio il ricorso, non sempre in casi di necessità di rima o di metro, a un termine così caratteristico del dizionario petrarchesco come *ombra*, con annesse le sue varianti suffissali attinte alla tradizione poetica catalana. Delle tre occorrenze censite solo una proviene dal testo originale: infatti «ai be' rami» diventa «a l'ombradís/ [...] del ramatge car» (CCXI 9-10), «uno sdegno a lato a quel ch'i' dico» diventa «una ombra, només, d'això que dic» (CXXIII 11), mentre da «che facean ombra al» si approda a «ombratges de» (CCLXIX 2). Ancora dello stesso segno è la resa di «era ita» con un più lento e impreciso «fóra esvaïda» (CCCLI 14) o di «vago» con l'intensificativo «vagarós» (CCXI 8). Il senso di questi spostamenti risiede dunque in un processo di accentuazione di una delle costanti stilistiche di Petrarca, quella dell'evasività, per citare ancora una volta Contini. Sicché, la Salvà non solo la coglie nella sua gravidanza ma la valorizza e se ne serve in sede di rielaborazione degli equilibri originari. Al tempo stesso, avverte l'importanza del rapporto tra identità e mutevolezza nel lessico petrarchesco e cerca nel patrimonio linguistico della propria tradizione sistemi equivalenti, come abbiamo visto per la serie *ombra/ ombratge/ ombradís*, o per la coppia *apar/ apareix*.

Tuttavia, non si creda che questo atteggiamento di estrema disponibilità nei confronti della lingua di partenza precluda

ogni possibile movimento inverso. Nella sua prassi traduttoria la Salvà si riserva talora la possibilità di adattare alla propria realtà culturale determinati riferimenti locali. Per esempio, è stato osservato a proposito della sua versione del poema *Mirèio* di Mistral che i riferimenti a personaggi o motivi dell'immaginario popolare e contadino sono in linea di massima dislocati su equivalenti della tradizione maiorchina.⁷¹ È evidente che Petrarca non offre nessun pretesto per questo tipo di intervento, giacché rifugge ogni delimitazione realistica e locale; ma ciò non impedisce alla traduttrice catalana di immettere anche qui elementi linguistico-tematici appartenenti alla propria tradizione culturale, non certo quella popolare o quotidiana naturalmente, ma quella alta e letteraria. In particolare, è possibile rinvenirne uno, di intensa forza connotativa, nel sonetto già commentato prima anche nella traduzione di Comadira. Tornando al discorso sulle strutture binarie, stilema così caro a Petrarca, si può osservare che la Salvà vi introduce, d'accordo con lo spirito del componimento («una batalla de pensaments» come si legge nella rubrica), un'antitesi a distanza (vv. 9-12), ma lo fa ricorrendo a due sostantivi forti, anzi fortissimi, della tradizione poetica catalana: *follia* e *seny*, che ci riconducono immediatamente a Ramon Llull e ad Ausias March. A conti fatti, l'innovazione si amalgama senza problemi nel tessuto che l'accoglie e arricchisce in un'armonica osmosi un'esperienza di traduzione poetica solida per la sua capacità di esegesi e di approfondimento nei testi petrarcheschi e interessante per i suoi risultati estetici.

⁷¹. Cfr. M.A. Perelló i Femenia e P. Rosselló i Bover, *L'itinerari de Mireia: de Provença a Mallorca*, in *Lectures de Maria-Antònia Salvà*, cit., pp. 185-187.

2.4. Escursionismo e felibrismo a proposito di un'epistola di Petrarca

Aneddotico e curioso è l'omaggio tributato al poeta italiano, sempre nell'ambito del centenario, da «La Veu de Catalunya», dove Llorenç Riber pubblica una serie di quattro articoli sul tema dell'ascesa al Monte Ventoso e dell'alpinismo di Petrarca.⁷² In consonanza con i suoi interessi di religioso e di latinista, Riber prende spunto dal Petrarca delle *Familiars* e ricostruisce per il lettore, sulla base della famosa epistola a Dionigi da Borgo San Sepolcro,⁷³ l'ascesa del poeta, in compagnia del fratello Gerardo, al Monte Ventoso. Nel ripercorrerla minuziosamente in tutte le fasi, traducendo ampi passi della lettera o facendone una parafrasi, Riber si sofferma tanto sullo spirito di trepidante avventura fisica dell'escursione, indulgiando su un'interpretazione aneddotica e non simbolica delle difficoltà del cammino ascensionale:

Es troben amb una penya tallada i els cal davallar a un gran baixest per després tornar a recomençar la costa. El Petrarca la repugnava. *L'enginy humà no canvia la naturalesa de les coses*, s'exclama filosòficament. No era filosofia el que necessitava precisament, en aquell mal pas, l'autor de *Dels remeis de cascuna fortuna* i de *l'Alabança de la vida solitària*. No hi havia més camí que acceptar les coses jussanes tal com són; i, si volia sortir del sot, pendre l'ampit de la cima.⁷⁴

⁷². Ll. Riber, *El fundador de l'excursionisme*, «La Veu de Catalunya», I (4-III-1927, p. 5), II (10-III-1927, p. 5), III (16-III-1927, p. 7) e IV (3-IV-1927, p. 5).

⁷³. Cfr. F. Petrarca, *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, pp. 831-844. Per errore, non so se dovuto all'edizione da lui usata, Riber si riferisce al cardinale Giovanni Colonna come destinatario della lettera.

⁷⁴. *El fundador de l'excursionisme*. II, cit. Si noti la grande familiarità di Riber con le opere latine di Petrarca, che avevano avuto sin dal Trecento una grande diffusione in Catalogna (cfr. Martí de Riquer, *Bernat*

quanto sulle riflessioni morali e filosofiche che, ispirato dalla lettura di Sant'Agostino, Petrarca svolge lungo l'ascesa e che lo conducono dalla contemplazione esteriore a quella interiore della propria anima. Non mancano, peraltro, nell'esposizione gli accorgimenti per rendere il racconto dell'esperienza petrarchesca avvincente e sorprendente. Scrive, così, per introdurre il brano in cui Petrarca dichiara di essere stato spinto a compiere l'impresa per emulare quella del re Filippo di Macedonia descritta da Tito Livio: «Mai no diríeu quin va ésser l'impuls determinant de l'excursió. Doncs jo us ho diré: una lectura de Titus Livi». Oppure, dopo aver previamente preparato il lettore alla sorpresa, si riserva di svelargli nell'ultimo articolo che il libro che il poeta si accinge a leggere dopo aver raggiunto la cima sono *Le confessioni* di Sant'Agostino:

En aquest punt de l'excursió, i davant del bel·lesguard que guaitava tanta immensitat i bellesa, el Petrarca tragué de la butxaca un petit llibre, per llegir. Era un llibre que el meu amic Josep M^a Batista Roca s'ha oblidat de posar dins la motxila dels nostres alpinistes, en el seu excel·lent «Manual de l'Excursionisme». En el darrer article diré quin llibre era i el que hi va llegir.⁷⁵

In effetti, la specificità del discorso di Riber risiede essenzialmente nel suo sforzo di collegare la salita del Ventoso al mondo dell'escursionismo catalano, che commemorava in quello stesso anno il cinquantenario del Centre Excursionista de

Metge, in Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, III, cit., p. 58). In particolare, il *De remediis utriusque fortunae* è citato con il titolo della traduzione catalana medievale, *Flors de Petrarca de Remeys de cascuna fortuna* (pubblicata, poi, a cura di Ramón d'Alòs-Moner in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona, 1936, I, pp. 651-666). Non ho notizia, però, di un'eventuale traduzione catalana del *De vita solitaria*.

⁷⁵. *El fundador de l'excursionisme*. III, cit.

Catalunya. Per questo motivo, il significato allegorico dell'epistola in cui si proiettano le diverse fasi dell'ascesa spirituale e della conquista della vita beata nelle tappe dell'escursione fisica è del tutto ignorato a vantaggio di un'interpretazione realista e letterale dell'impresa alpina, volta a mettere in risalto quelle emozioni in cui il lettore poteva identificarsi. Se, da un lato, la visione di Riber si pone su una linea di lettura dell'epistola che risale alla tradizione romantica e che ha voluto vedere in Petrarca il primo autorevole esempio di alpinismo moderno,⁷⁶ dall'altro essa tende a confrontare e a rapportare costantemente l'esperienza narrata dal «proto-excursionista»⁷⁷ con la prospettiva geografica ed esistenziale dell'alpinista catalano, figura tipica della borghesia catalanista fin dall'epoca della *Renaixença*.⁷⁸ Così, si ricorda al lettore che il «Mont Ventós, més encara que l'Empordà, és el palau del vent»,⁷⁹ oppure vengono arricchite le descrizioni geografiche della lettera con altri particolari, come nell'integrazione finale di questo paragrafo:

Contra allò que li havien contat, no és cert que des del Mont Ventós s'albiri la serralada pirinenca, llindar de la França i de l'Espanya. Si no es veu el Pirineu, no és perquè cap nosa ho destorbi, sinó perquè la vista humana no té prou acuitat. Però sí que s'entrelluquen les muntanyes de la contrada de Lió, a mà dreta; i a la banda esquerra, el mar de Marsella i l'estany d'Aigües Mortes. Ja sia que

⁷⁶. Si pensi, per esempio, all'articolo di P. Llooy, *Petrarca e Goethe alpinisti*, «Nuova Antologia», XC (1886), cit. da Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, Bergamo, Minerva Italica, 1977, p. 152, o a quello di G. Carducci, *Petrarca alpinista*, in *Petrarca e Boccaccio. Opere*, XI, Bologna, Zanichelli, 1939, pp. 101-112.

⁷⁷. *El fundador de l'excursionisme. III*, cit.

⁷⁸. Cfr. J. Ll. Marfany, *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995, pp. 293-306.

⁷⁹. *El fundador de l'excursionisme. I*, cit.

fossin distants unes quantes jornades, s'albiraven claríssimament. Sota els ulls tenia tot l'ample i solemne curs del Ròdan, que sembla que s'adelita del llarg camí, tantes i tan vastes són les marrades i volteres que fa, abans d'esplaiar-se en els immensos aiguamolls i d'empelegar-se per les set boques caudaloses.⁸⁰

E se la lettera di Petrarca gli appare, in complesso, un testo cosí emblematico del sentimento alpinista che «bellament arromançada en català, car tota la lletra és en llatí, hauria d'anar al davant de totes les recensions de les nostres societats excursionistes»,⁸¹ d'altro canto si preoccupa di individuare quegli aspetti che non possono rientrare nella sfera emozionale dell'alpinista tipico e che sono invece peculiari della sensibilità di un alpinista poeta:

No tots els nostres excursionistes mesclen a l'embriaguesa que els dóna beure vents prims i petjar amb els peus les neus intactes i tancar dins la pupil·la estreta la immensitat dels horitzons i de les fines llunyanies, l'esperit de meditació que el Petrarca portà a la pujada del Mont Ventós. [...] Amb la vergassada d'aquest vers d'Ovidi, el Petrarca es redreçà per emprendre de bell nou la ruta. Als poetes excursionistes cal flagel·lar-los amb la vara florida i espinosa dels versos ben mesurats, com una branca d'englantiner.⁸²

⁸⁰. *El fundador de l'excursionisme. III*, cit. Si confronti il testo petrarchesco: «Limes ille Galliarum et Hispanie, Pireneu vertex, inde non cernitur, nullius quem sciam obicis interventu, sed sola fragilitate mortalis visus; Lugdunensis autem provincie montes ad dexteram, ad levam vero Massilie fretum et quod Aquas Mortuas verberat, aliquot dierum spatio distantia, preclarissime videbantur; Rodanus ipse sub oculis nostris erat» («I Pirenei, che sono il confine tra Francia e Spagna, di lì non si vedevano, non, io credo, per alcun ostacolo che si frapponga, ma soltanto per la limitatezza della nostra vista; chiaramente si vedevano invece, a destra, i monti della provincia di Lione, e a sinistra il mare di Marsiglia e quello che bagna Acque Morte, lontani alcuni giorni di cammino; il Rodano era sotto i nostri occhi»).

⁸¹. *El fundador de l'excursionisme. III*, cit.

⁸². *El fundador de l'excursionisme. II*, cit.

Ancora, la situazione geografica del Monte Ventoso, «muntanya de Provença», gli permette di introdurre, a partire dall'allusione petrarchesca alla luna («et luna pernox gratum obsequium prestabat euntibus»), un altro punto di riferimento caro al catalanismo: «Feia una bella lluna. El camí del retorn era dolç amb la flama trèmola que cau de la finor de la lluna provençala, cantada per Mistral».⁸³ Con questo duplice aggancio al felibrismo e all'escursionismo Llorenç Riber propone al lettore un'immagine del grande poeta umanista più familiare, e soprattutto più agevolmente integrabile sull'orizzonte culturale del catalanismo tradizionale.

⁸³. *El fundador de l'excursionisme. IV i últim*, cit.

3. Boccaccio e la novellistica.

A differenza dei due altri grandi trecentisti, l'opera di Boccaccio non ebbe molta fortuna in quegli anni, restando in pratica marginale alla febbre delle traduzioni. Unica testimonianza di una versione moderna di un testo boccaccesco, tanto aneddotica quanto isolata, è il sonetto tradotto da Josep Carner durante il suo soggiorno a Genova e pubblicato su «La Veu de Catalunya». Un Boccaccio minore, direi presentato piuttosto come una curiosità in un genere per cui certo non godeva di alcuna fama, una curiosità, però, che Carner volle recuperare una decina d'anni dopo per darle nuova diffusione nell'almanacco maiorchino, non senza prima aver ritoccato un paio di versi, l'uno per risolvere un'agrammaticalità sintattica derivata da un gerundio consecutivo, l'altro per personalizzare con un tocco di catalanità l'elegante motto che chiude il sonetto («Qui fugís,/ poc fóra sàvia, amb una tal fortuna» → «Qui fugís,/ poc seny hauria, amb una tal fortuna» [«Chi fuggisse,/ poco savia saria, con tal ventura!», *Rime*, I, 13-14]).¹ Dalle novelle decameroniane, invece, nessun traduttore sembrò attirato, mentre, curiosamente, vennero tradotte tre novelle di uno scrittore meno popolare come Matteo Bandello, scelto non tanto per meriti propri, quanto per il fatto d'aver fornito a Shakespeare la trama

¹. *Un sonet de Boccaccio*, trad. di J. Carner, «La Veu de Catalunya», 19-I-1923, poi, con lo stesso titolo, in «L'Almanac de les Lletres», Mallorca, 1934, p. 88. Riporto in appendice il testo accompagnato dalle varianti. Per la citazione mondadoriana di *Tutte le opere di Boccaccio* a cura di Vittore branca (vol. V, 1992).

del dramma di Giulietta e Romeo.²

Neanche il ciclo di conferenze sul *Decameron* tenute da Arturo Farinelli nel gennaio 1922 presso l'Institut d'Estudis Catalans, dietro invito di Rubió i Lluch, riuscì a stimolare un vero e proprio interesse letterario intorno a Boccaccio. Non che il corso di Farinelli non riscotesse successo, anzi la sua venuta a Barcellona fu motivo d'attualità culturale sui periodici e rimase in seguito nella memoria dei molti che ebbero l'opportunità di ascoltarlo. Tanto che, qualche anno dopo, in occasione dell'omaggio tributatogli da studiosi italiani ed europei per il suo sessantesimo compleanno, Alfons Maseras ricorderà quanto quel corso aveva contribuito alla conoscenza di Farinelli tra gli intellettuali catalani, reclamando al tempo stesso la stampa completa delle conferenze che vi furono svolte:

El 1922 l'Institut d'Estudis Catalans el va cridar perquè ens parlés de Bocaccio. Als molts amics que ja tenia a casa nostra amb aquella avinentesa n'hi va sumar molts més. Per cert que aquelles conferències, començades a

². Il volumetto, pubblicato nella popolare collana «Biblioteca Univers», si intitola appunto *Romeu i Julieta* (trad. e *Notícia bibliogràfica* di Rossend Llates, s.d. [ma: 1929]), e contiene, oltre a quella omonima [II, 9], le novelle *Ginevra la Blonda* e *El Lladre i el Rei d'Egipte* [I, 25]. Complessivamente positiva la recensione di Domènec Guansé ("*Romeu i Julieta*", de Mateu Bandello, traducció de Rossend Llates, «La Publicitat», 17-X-1929), che pur segnalando il divario che lo separa da Boccaccio, ne mette in evidenza alcune qualità stilistiche: «si no és estilísticament tan viu i tan saborós com Boccaccio, és, potser, més dens, més cenyit i, sobretot en algunes narracions, més emotiu», e ancora: «la llibertat i la intensitat són, doncs, les seves dues qualitats principals», la qual cosa trasforma le sue narrazioni in dramma potenziali, come dimostrerebbe la novella che contiene, compressa, tutta la struttura del dramma shakespeariano. Decisamente negativa, invece, la critica di Angel Badia (*Les novel·les de Bandello*, «La Veu de Catalunya», 14-V-1930), che qualifica le 88 novelle di Bandello come «novel·les de poca volada, escrites d'un cop de ploma, d'una tirada... que es desenvolupen gairebé totes damunt del tema de l'amor platònic, avui tan deixat de banda per les modernes tendències literàries». Aneddotica e inattuale, nella narrativa di Bandello «no cal cercar-hi gaires qualitats literàries. Mateu Bandello no té la pretensió de crític mordaç i càustic dels costums d'altri. Totes les seves preocupacions es redueixen a ésser interessant per als seus llegidors; i com que descriu fets d'actualitat per als lectors d'aquella època, de vegades esdevé sòpit per a nosaltres».

publicar, més tard, per *La Revista de Catalunya*, si no anem errats, esperen torn per acabar de veure la llum. Ara, en l'avinentesa d'aquest homenatge, seria el moment de què el públic pogués llegir aquell curs sobre Boccaccio en català.³

Effettivamente, grazie a questa circostanza, le ultime due conferenze furono pubblicate, alla fine del 1928, sulla rivista di Rovira i Virgili.⁴ La seconda e la terza erano apparse nella medesima rivista nel corso del 1925,⁵ risvegliando l'interesse di Josep M. de Sagarra, che pubblicó, per quelle date, un articolo intitolato *Decameron*.⁶ Vi raccontava anzitutto la propria esperienza di lettore delle novelle boccacciane, consumatasi trasgressivamente sotto i banchi del corso di "Pràctica forense" in funzione di antidoto contro la noia delle lezioni, e si soffermava poi a sottolineare quegli aspetti che ne fanno una lettura tanto attraente quanto raccomandata. Per Sagarra, che confessa peraltro di aver maturato, grazie al *Decameron*, una certa «inclinació a la retòrica, a la barrila i a la sinceritat», Boccaccio rappresenta una boccata d'aria fresca in mezzo al dominio nel panorama contemporaneo di una narrativa cerebrialista e analitica, ossessivamente introspettiva o protesa verso lo scandaglio di anime torturate, verso

³. Alfons Maseras, *El Premi Farinelli*, «La Veu de Catalunya», 14-XII-1928.

⁴. Cfr. A. Farinelli, *L'obra de Giovanni Boccaccio*, «Revista de Catalunya», n. 51 (settembre-ottobre 1928), pp. 298-311 e n. 52 (novembre-dicembre 1928), pp. 397-409.

⁵. Cfr. A. Farinelli, *L'obra de Giovanni Boccaccio*, «Revista de Catalunya», n. 8 (febbraio 1925), pp. 122-132, n. 13 (luglio 1925), pp. 41-51. Ancora, l'anno seguente, apparve la quarta sulla stessa rivista (n. 29 [novembre 1926], pp. 482-496). La prima conferenza era stata pubblicata sui «Quaderns d'Estudi»: A. Farinelli, *Aspectes de l'obra del Boccaccio*, XVI, 1924, pp. 49-64. Posteriormente furono riunite in volume: *L'obra de Giovanni Boccaccio (Conferències)*, trad. di Maria Maltese D'Alòs-Moner, Barcelona, Imp. La Renaixença, 1929.

⁶. Josep M. de Sagarra, *Decameron*, «La Publicitat», 7-VII-1925.

preoccupazioni metafisiche o filosofiche che finiscono per intossicare il lettore. Contro i pericoli di saturazione provenienti da «aquest examen desesperat de sentiments i de passions, aquest científicisme literari» dilagante nella narrativa attuale, e soprattutto dalla «literatura experimental i clínica i el subjectivisme arrapat i insultant», Sagarra invita alla lettura del *Decameron* come ritorno a una dimensione esistenziale disinvolta e felice, definitivamente perduta dopo l'avvento del romanticismo. Un Boccaccio tutt'altro che attualizzato, al contrario, un'oasi di piacere e di relax nei labirinti concettuali e metafisici della letteratura moderna. Il *Decameron*, caratterizzato da una «neta, desinteressada i despreocupada objectivitat», «una objectivitat pura, sense trampa ni "manganilla" de cap mena», consente una lettura «que desembafa, que neteja i posa els nirvis allí on han d'estar per anar tirant i fer la viu-viu en aquesta vall de llàgrimes». Ne vien fuori, in sostanza, una tradizionale visione edonistica della narrativa boccaccesca, nella quale l'autore avrebbe inteso cogliere, senza manierismi linguistici ma con straordinaria abilità retorica e stilistica, senza intenzioni satiriche né finalità moralistiche, il manifestarsi delle passioni umane nella loro vitalità e nella loro esuberanza, in modo da ritagliare uno spaccato di vita vera e palpitante:

Boccaccio tracta tots els temes indistintament, sense acusar els adjectius, sense "delatar-se" en cap paraula; amb una bonhomia celestial, com si fos un déu pacífic i comprensiu, que en comptes de menar el ritme d'una "dansa de la mort", menés el ritme d'una "dansa de la vida", on s'hi afirmen totes les coses i tots els drets de la vida amb un entusiasme biològic, encarrilat per la gràcia d'un dels millors estilistes, d'un dels més acurats retòrics que s'han produït al món.

Les passions exaltades que pinta Boccaccio són expressades d'una manera gens tendenciosa, rep qui rep en els seus contes, però l'autor no es venja de ningú ni tira

contra cap classe determinada. En el sens fi de mentides que ell s'inventa o que li han contat els altres, hi deixa anar la veritat objectiva que ell ha vist i ha palpat amb les mans, però sense amoïnar-s'hi massa, només que pel gust de dir-la, i dir-la d'una manera elegant i fresca.

Pur apreciandone le qualità stilistiche, tanto da consigliarne la frequentazione agli aspiranti narratori e ai narratori di professione («els recomano que de tant en tant donin una repassadeta al Boccaccio»), Sagarra insiste sull'idea di una fruizione del *Decameron* puramente edonistica («Ara el llegeixo com si anés a prendre la fresca i a sentir els rossinyols, després d'haver passat quatre hores en un ambient pestilencial de crítica o de pedanteria»), prospettandolo così come lettura ideale nello spazio ameno della villeggiatura («Els que tenen la sort de passar l'istiu a fora, poden gaudir molt amb el "Decameron" i la mica del paisatge»). Intrattenimento, diversione e gusto narrativo: è soprattutto questo il Boccaccio di Sagarra, il quale fa estensiva questa dimensione ludica anche al corso di Farinelli:

El professor Farinelli ens en ha contat de seques i de verdes, en un curs que donà a l'"Institut" fa cosa de quatre anys.

A mi em distregué tant, el curs de Farinelli, com si hagués anat a prendre te en bona companyia.

Il giudizio di Sagarra non cela in nessun momento perplessità o imbarazzo confronti di una letteratura coscientemente e serenamente fruita, e fruibile solo, fuori da rigorismi etici e proiezioni trascendenti, al di là di intenti moralistici e di ogni significato salvifico o rivelatorio. Anzi, dimostra ammirazione e compiacimento nell'immaginare l'intensa esperienza di vita che l'ha generata, l'entusiasmo mondano che l'ha nutrita:

aquest formidable Joan Boccaccio, amb la vesta de llana aguantant-li un abdòmen integral!, amb el sotabarba i les mans grassonetes, i el fetge tarat per l'hel·lenisme. Carregat de ciència i d'experiència, empaitant senyores i consultant teòlegs, robant a tort i a dret com un desesperat totes les històries i historietes que li venien a parar als dits, i refent-ho tot i barrejant-ho tot, atipant-se com un príncep i refilant com un rossinyol.

Atteggiamento analogamente compiaciuto, quantunque motivato da una diversa prospettiva critica, definibile direi come edonismo estetico, è quello che mostra Xenius in una glossa del 1918 dedicata a Boccaccio. In essa parla di allegria sintattica come virtù stilistica del suo linguaggio narrativo:

Seran o no joiosos els seus arguments. Això ara no ens importa. La que ara nosaltres anomenem joiosa, alegre, és la seva sintaxi.

Rara qualitat. No la té tot autor còmic, ni entre els més il·lustres. [...] és gai, com Boccaccio, Shakespeare, en els mateixos passatges tràgics d'aquest.

Rabelais és com Rubens, íntimament tràgic en mig mateix d'una kermesse. Però Boccaccio és com el Giorgione. En els colors o en les paraules han filtrat raigs de sol de maig.⁷

A questo punto vien fatto di pensare che la scarsa attenzione riservata dalla cultura catalana di quegli anni all'altro testo canonico del Trecento italiano (che avrebbe potuto meritare, perché no, un tentativo di versione moderna al pari della *Commedia*) non va del tutto disgiunta dalle secolari remore morali che gravavano su di esso e che si accampavano tra le fila di quegli intellettuali cattolici, quali Carles Riba o Tomàs Garcés per esempio, che più s'erano adoperati a costruire il mito di un ideale classicistico. Comunque sia, sarà proprio

⁷. Xenius, Boccaccio, «La Veu de Catalunya», 16-V-1918, poi in *La vall de Josafat*, cit.

Riba, a recuperare il testo decameroniano, senza equivoci né incertezze, in seno a quello stesso discorso critico che aveva posto enfasi sull'opera dantesca. Riba sancì l'indiscutibile validità di quella che riteneva unica opera boccaccesca ancora capace di offrire numerosi appigli al lettore medio per una sua ricezione viva e immediata in uno studio introduttivo che accompagnava il primo volume dell'edizione critica della traduzione catalana quattrocentesca del *Decameron*, pubblicato negli anni Venti nella collana *Els nostres clàssics*.⁸ Essa era stata fondata da Josep M. de Casacuberta con l'obiettivo di trasformare in un preciso corpus testuale la tradizione letteraria nazionale tracciata da Rubió i Lluch e radicata nei classici medievali, «els bells models antics de la nostra llengua, en vers i en prosa», secondo la definizione che ne dava Nicolau d'Olwer.⁹ All'interno di tale corpus, la prestigiosa versione anonima boccaccesca del 1429 guadagnava, con maggior fortuna di quella di Febrer, un posto d'onore, figurando tra i primi titoli della collezione, anche se l'ottimo avvio non garantì che il lavoro venisse portato a termine: dopo i due primi volumi, usciti nel 1926 e nel 1928 e contenenti le prime due giornate, non arrivarono gli altri otto, né allora né poi. Va aggiunto anche che non molti anni prima, nel 1910, Jaume Massó i Torrents, a partire dal testimone unico conservato, ne aveva allestito un'edizione critica completa, la cui diffusione, avvenuta in forma ristretta in un circuito erudito,¹⁰ non

⁸. Cfr. Carles Riba, *Introducció a la versió catalana del "Decameró"*, in Joan Boccaccio, *Decameró*, Barcelona, Barcino, 1926, pp. 7-24, ora in C. Riba, *Obres Completes*/ 3, cit., pp. 66-74.

⁹. Ll. Nicolau d'Olwer, *Les edicions dels nostres clàssics*, «La Veu de Catalunya», 1-II-1925.

¹⁰. Cfr. Johan Boccaccio, *Decameron, traducció catalana segons l'únic manuscrit conegut (1429)*, per Jaume Massó i Torrents, New York-Paris, Hispanic Society of America, 1910.

scoraggiava affatto, anzi al contrario l'invogliava, l'iniziativa di offrire di nuovo tale opera tra i volumi d'*Els nostres clàssics*, vale a dire in un'edizione commerciale e di ampia circolazione, ma non per questo filologicamente meno affidabile.

L'introduzione di Riba riprende esplicitamente e in tutte le sue derivazioni l'interpretazione desanctisiana del *Decameron*, dall'immagine antitetica di commedia umana nei confronti della *Divina Commedia* all'idea di superficialità del mondo rappresentatovi, fino alle considerazioni sulla sintassi e sullo stile, letteralmente riprodotte. Qualche innovazione emerge a proposito dell'antitesi cui ho appena accennato, comprendente ora anche Petrarca, il cui *Canzoniere* è definito come «vera "comèdia" del cor assoliat amb els seus somnis». In questo modo, Riba fa leva sulla discriminante morale per separare da una parte Dante e dall'altra i deboli, Petrarca e Boccaccio, i quali o per egoismo o per mancanza di forza spirituale non raggiungono, in quanto uomini, la statura dantesca:

Els goluts, els avars, els sensuals, tota l'anònima humanitat d'apassionats o maliciosos als quals el Dant, en la seva profunda convicció catòlica, fa justícia —entengui's justícia d'una serietat com només serà superada el darrer dia del món—, dels quals el Petrarca prescindeix en el seu egoisme sentimental i en el turment del seu dubte sobre les pròpies conviccions, són els mateixos burgesos i frares, els mateixos cavallers, els mateixos rústecs de Giovanni Boccaccio. Només que aquest oblida que són criatures comprades al pecat amb la sang de Crist: no va enllà de les superfícies, perquè ni té comptes a passar del cim abrupte de cap gran passió, ni té una llum d'amor i de ciència prou forta per a davallar als abismes del cor i dels supremes destins de l'home.¹¹

Riba avverte in modo così vivo e pungente la questione

¹¹. *Obres Completes/ 3, cit.*, pp. 67-68.

dell'immoralità da incentrare in pratica su di essa tutta la prima parte dell'introduzione alla ricerca di attenuanti: diversamente dall'«immoralisme diabòlic de certs moderns», l'immoralità di Boccaccio, come quella di tutti i grandi comici, è relativa, perché lo è «per omissió», e poi l'articolazione unitaria dell'opera, l'imponente «massa total» assorbe in un disegno superiore la cruda immoralità di determinati episodi.¹² Ma tutte le giustificazioni trovate non smorzano le sue intime preoccupazioni. La sconcertante conclusione sembra rivolta, infatti, ad acquietare piuttosto la coscienza del critico che non quella del lettore:

ningú no ens priva, en comptes de riure, d'entristir-nos en comprovar, una vegada i mil més, que, oberta la reclosa del sentit moral, l'home no sap aturar-se en el pendent de la bestiesa i del ridícul; i si això encara no satisfà, completem la lliçó de la «Comèdia humana» amb la de la «Divina Comèdia», situem tot el món virolat i descurós de Boccaccio en la realitat teològica, i dediquem-nos al joc piadós de col·locar en el cercle de l'altre món que li correspongui, cadascun dels personatges i personatgets que l'agut observador retallà de la realitat.¹³

Nella seconda parte dell'introduzione, dedicata alla versione catalana di Sant Cugat, riaffiorano quelle convinzioni relative alla benefica e feconda influenza letteraria italiana nella Catalogna medievale di cui si è già detto in precedenza e che ora Riba riformula alla luce di un'affinità «electiva», di natura estetica e morale, suggeritagli da un'affermazione di segno contrario di Casanova relativa alla distanza tra spagnoli

¹². Sulla scia dello scritto ribiano, ambedue le recensioni di Tomàs Garcés ai due volumi non trascurano la questione, al contrario la ripropongono o seguendo le osservazioni di Riba o ricorrendo direttamente alle precisazioni di De Sanctis (cfr. *Boccaccio en català*, «La Publicitat», 28-X-1926, e *Decameró. Vol. II*, «La Publicitat», 3-III-1928).

¹³. *Obres Completes/ 3, cit.*, p. 68.

e italiani. Questi ultimi avrebbero una «finor de tacte» che consente loro di non confondere mondo reale e mondo fantastico, o, in parole di Riba, realtà e sogno. Anche i catalani, prosegue Riba, si sono avvicinati a questo modo di vedere le cose, «només que amb massa freqüència la "finor de tacte" ha estat "mala espina" enfront del somni, i l'amor de la realitat, deixat sol, ha lliscat en esperit de caricatura. Però, en el fons, sempre hi trobaríem un interès moral, exagerat o desviat si es vol, més que no pas un odi al somni en si».¹⁴ Tale affinità servirebbe a spiegare, secondo Riba, la forte influenza di Boccaccio nella letteratura catalana, concretizzatasi però in risultati, quali il *Tirant lo Blanch* e lo *Spill* di Roig, del tutto indipendenti dagli spunti originari.

Ma l'idea originale più interessante ai fini del percorso che ho tracciato nel primo capitolo è riposta nell'affermazione con cui si chiude lo scritto. In essa Riba stabilisce un significativo punto di contatto tra la pubblicazione dei volumi della Bernat Metge e quella del *Decameró*, saldando su un unico orizzonte classicistico, per le loro interne implicazioni, i testi umanistico-rinascimentali italiani e quelli greco-latini. In particolare, viene evidenziata l'utilità strategica di questa operazione editoriale «en un temps en què es fa un esforç coordinat d'acció sobre la llengua renascuda plegant-la al nostrament dels autors antics, deu perenne de modernitat, que foren els models, directes o indirectes, del Boccaccio».¹⁵ Sicché, la validità e la perdurabilità del *Decameron* deriverebbe fondamentalmente da quel solido bagaglio di cultura classica che

¹⁴. Ibidem, p. 69.

¹⁵. Ibidem, p. 74. Ferran Soldevila, nella sua recensione al primo volume (*Cròniques catalanes. La traducció catalana del "Decameró"*, «Revista de Catalunya», VI, n. 32 [febbraio 1927], pp. 178-179) ne sottolineava specificamente l'opportunità, proprio vista la poca accessibilità all'edizione di Massó i Torrents.

informa tutta l'opera di Boccaccio. In realtà, il panorama culturale si è percettibilmente modificato rispetto agli anni intorno al '20, quando abbiamo visto giungere a maturazione, specie grazie al binomio Aragay-Riba e all'intensa propaganda di Estelrich, l'idea di un proficuo accostamento ai modelli umanistico-rinascimentali italiani. Tale idea, man mano che si consolida e avanza il lavoro prodotto dalla Fundació Bernat Metge, si diluisce fino ad assopirsi, riemergendo in circostanze occasionali come questa, senza più il vigore e l'esclusivismo che l'avevano caratterizzata negli anni del centenario dantesco. I progetti lanciati generosamente allora, come la cattedra di studi italo-catalani proposta da Morera i Galícia, erano tutti miseramente falliti, anzi più realisticamente non erano mai stati avviati. Alfons Maseras, già nel 1923, ne reclamava l'attuazione, chiedendosi perché essi fossero sfumati pur potendo contare su intellettuali individualmente motivati verso la cultura italiana:

què s'han fet d'aquells propòsits de l'il·lustre poeta Morera i Galícia, de crear a Catalunya, sota el rètol de «Els Amics d'Itàlia», un nucli d'entusiastes que provoqués aquest corrent de simpatia i de comprensió de què parlàvem? La crida del poeta lleydatà tingué un ressò momentani i recollí algunes adhesions. Com és que encara estan dispersats, els amics d'Itàlia? Perquè els amics, que no són encara «Els Amics», ja hi són. No ens seria pas difícil de donar, aquí, una llista d'«italianitzants» catalans. Cada un d'ells que es doni per al·ludit.¹⁶

Analogamente, Tomàs Garcés, che manterrà accesa più di ogni altri la fiammella dell'italianismo sulla stampa culturale degli anni Venti e Trenta, ancora se ne ricordava dieci anni dopo, in una recensione del 1934 a un saggio ispanista di Ezio Levi, anzi

¹⁶. Fly [pseud. di A. Maseras], *Amics d'Itàlia*, «La Veu de Catalunya», 25-VIII-1923.

sembrava continuare a credere nella loro possibile realizzazione:

Mentre esperem —quan vindrà?— una "Col·lecció d'Autors Italians i Catalans" que sota un nom propfici, el de Cariteu, per exemple, doni un impuls eficaç a les relacions literàries de dos vells països amics, heus ací que neix a Florència una discreta i també oportuna Biblioteca Hispano-Italiana.¹⁷

La mancata attuazione di tutte queste iniziative contrastava con la sistematicità con cui la Bernat Metge sfornava nuove versioni di testi greci e latini appagando le aspirazioni di quegli ambienti letterari assetati di classicismo e assumendo tra di essi una indiscussa centralità.¹⁸ Non bisogna poi trascurare che, quale direttore della Fondazione, vi svolgeva un'intensa attività Joan Estelrich, il quale, assorbito completamente da questo nuovo impegno, finì per abbandonare sia il lavoro dell'ufficio d'Expansió Catalana che l'opera di propaganda per lo sviluppo di una collaborazione intellettuale italo-catalana.

Quel clima che aveva esaltato le aspettative del centenario dantesco si trasforma, insomma, in modo sensibile intorno al 1923-1924. Giova ricordare, per esempio, che appunto nel '24, come si è già detto, l'insuccesso della mostra d'Aragay alle Galeries Laietanes spinse il pittore ad abbandonare la tendenza italianizzante e a ritirarsi dalla scena. Quella felice concomitanza di atteggiamenti favorevoli all'italianismo culturale, capace di generare veri e propri furori, si era dissolta. Ciò non significa che tutto fosse stato cancellato con un colpo di spugna, ché quel reticolo di affinità e implicazioni

¹⁷. T. Garcés, *Brins d'història*, «La Veu de Catalunya», 6-V-1934.

¹⁸. Va anche ricordato che, tra gli intellettuali più vincolati a movimenti ideologici francesi, come si è avuto modo di osservare a proposito di un famoso articolo di Foix, l'ideale classicistico era sempre stato inteso fondamentalmente come ritorno all'antichità greco-latina.

individuato tra Catalogna e Italia restava ormai un dato acquisito. Sicché, pur essendo privo di certe amplificazioni retoriche e ideologiche, il discorso che inseriva i testi italiani umanistico-rinascimentali tra i modelli classici da leggere, studiare o magari emulare era ancora operativo. Ed eccolo ricomparire, *mutatis mutandis*, anche a proposito dell'edizione della versione catalana medievale del *Decameron*.

4. La letteratura umanistica e rinascimentale

4.1. Machiavelli

Se diamo uno sguardo d'insieme alle traduzioni compiute nel ventennio preso in considerazione ci accorgeremo subito che l'enfasi posta in via teorica sul modello umanistico-rinascimentale italiano non si rifletté in modo significativo sulla pratica traduttoria. In altri termini, gli autori della letteratura del Quattrocento e del Cinquecento non furono beneficiati in modo particolare da questo clima classicistico. Tra i maggiori, solo per Machiavelli venne portata a termine, ad opera di Josep Pin i Soler, una traduzione in volume, anzi in due volumi che comprendevano l'uno il *Principe* e l'altro una miscellanea di testi narrativi e teatrali (la *Vita di Castruccio Castracani*, le commedie *Mandragola* e *Clizia*, il poemetto satirico *L'Asino d'oro* e la novella di Belfagor), pubblicati rispettivamente nel 1920 e nel 1921.¹ Pur essendo contemporanea

¹. N. Machiavelli, *Lo Príncep, traducció catalana, ara per primera volta publicada, precedida d'un Breu Comentari sobre Nicolau Machiavelli y'l seu temps per J. Pin y Soler de la Reyal Academia de Bones Lletres de Barcelona y de l'Academia de la Llengua Catalana*, Barcelona, Llibrería Antiga y Moderna de S. Babra, («Biblioteca d'Humanistes», IX), 1920; Id., *Traduccions (promeses ja en nostre Philobiblon del 1916), ara per primera volta publicades en catalá, precedides d'un Breu Comentari sobre Nicolau Machiavelli, novelista, autor dramátich, poeta per J. Pin y Soler...*, Barcelona, Llibrería Antiga y Moderna de S. Babra, («Biblioteca d'Humanistes», X), 1921 [Contiene: *Castruccio Castracani. Novela històrica, La molt galdosa historieta de l'arxidiable Belfagor, Mandragola, Clizia, L'ase d'or*]. (Tiratura di 300 esemplari per ciascun volume). Riguardo alla traduzione, essa si basa, come si legge nella *Nota bibliogràfica*, sulla seguente edizione: N. Machiavelli, *Opera. Volume unico*, Firenze, Alcide Parenti, 1833. Inoltre, Pin i Soler possedeva una versione latina del *Principe* (*Nicolai Machiavelli Florentini-Princeps, ex Silvestri Tellii fulginatis traductione diligenter emendatus. Lugduni Batavorum. Ex Officina Hieronimi de Vogel, 1648*), della quale riproduce le rubriche di ogni capitolo.

alle appassionante dichiarazioni in favore della cultura italiana di cui si è già discusso, essa era maturata, in realtà, ai margini di quell'ambiente intellettuale che le aveva generate. Pin i Soler, infatti, scrittore e diplomatico formatosi nel periodo della *Renaixença*, non si era mai integrato nel movimento noucentista né condivideva aspetti fondamentali del suo programma, come ad esempio l'assunzione della norma linguistica fabriana. L'atteggiamento di aperta ostilità che invece mostrò verso di essa esprimeva un'avversione generalizzata nei confronti del *Noucentisme*. A causa di questi conflitti, l'attività letteraria di Pin i Soler, a partire dal secondo decennio del Novecento, si era svolta in sordina.² In particolare, l'opera più importante cui attese in quegli anni, una sua collana di traduzioni filosofiche e politiche corredate di doviziose introduzioni e note critiche, non godé di riconoscimento e di diffusione, essendo relegata nel ristretto circuito di edizioni di bibliofili ed essendo, per di più, linguisticamente isolata, dato che non si adeguava alle norme ortografiche stabilite dall'Institut d'Estudis Catalans. Fu in questa collana, la «Biblioteca d'Humanistas», che uscirono, accanto a Erasmo e Thomas More, le opere di Machiavelli, destinate anch'esse, per tutto ciò che si è detto, ad avere un'accoglienza piuttosto fredda. L'unico critico che se ne occupò, sulle pagine de «La Revista», attribuiva ai testi tradotti nel secondo volume un valore sussidiario, considerandoli non per il loro interesse intrinseco ma come strumenti atti a far conoscere più a fondo la figura dell'autore:

Naturalment, molt menys importants totes aquestes

². Cfr. Antònia Tayadella i Oller, *La novel·la realista*, in Riquer/Comas/Molas, *Història de la literatura catalana*, VII, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 512-513.

obres que *El Príncep*, no tenen l'interès que revesteix aquell, emperò no deixen de ser interessants per a conèixer completament la figura de Machiavelli.

Pin i Soler ha traduït de la manera que ell sap fer-ho totes aqueixes obres, que al vestir-se el ropatge del català han pres nova vigoria. Precedeix a les traduccions un *Breu comentari* sobre les mateixes, força interessant i ben documentat.³

Se il *Breu comentari* premesso alla miscellanea di traduzioni forniva un sintetico cenno storico e critico per ciascuno dei testi presentati, quello, tutt'altro che breve, che precedeva la versione del *Principe*, era una dettagliata esposizione della vita e della fortuna di Machiavelli e delle circostanze in cui maturò la scrittura del trattato. La sua principale fonte di informazione era stata il saggio monumentale di Pasquale Villari *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi*, che Pin i Soler, con un'incondizionata ammirazione, considera come massima autorità critica, in quanto esso «resumeix, condensa y aclara tot lo que s'ha escrit y's pot escriure sobre'l gran Florentí».⁴ Altro testo di riferimento citato è il saggio dello storico ottocentesco Macaulay,⁵ verso cui, però, manifesta non poche

³. A. G. [forse Alexandre Galí], *N. Machiavelli. Traduccions. Vol. II per J. Pin i Soler, Barcelona, 1921, «La Revista», VII, n. 138 (16 giugno 1921) p. 191.*

⁴. *Breu Comentari*, in Machiavelli, *Lo Príncep*, cit., p. XIV. Vi si specifica che usa la III edizione del saggio di Villari: Milano, Hoepli, 1912, 3 voll. Meno sfruttato criticamente ma altrettanto lodato è lo scritto *El espíritu de Maquiavelo - Esto es - Reflexiones de Don Antonio Eximeno sobre el elogio de Nicolás Maquiavelo... Traducidas - del idioma italiano al castellano*, Valencia, Benito Monfort, 1799. Comunque, Pin i Soler afferma che si era avvicinato per la prima volta al mondo di Machiavelli grazie a questo testo e che nel rileggerlo quando si apprestava alla stesura del *Comentari* ne ha seguito «judiciosos rahonaments, n'hem aprofitat interessants notícies amarades d'aquella finesa d'esperit tant propia dels PP. Jesuites espanyols que, expulsats de Espanya en temps de Carles III, residiren a Italia, hont aprengheren a moderarse» (ibidem, pp. XIV-XV).

⁵. Pin i Soler ne possedeva la versione francese: Lord Macaulay, *Essai politiques et philosophiques*, Paris, Michel Lévi frères, 1862.

riserve. L'ambiguo e restrittivo giudizio a cui approda lo studioso scozzese è dovuto, secondo Pin i Soler, al fatto che egli trascura i fattori umani e vitali che presiedono alla scrittura dell'opera di Machiavelli. Sicché, per il Macaulay, il Segretario fiorentino è:

un enigma, un conjunt de incongruencies morals y més que altra cosa una individualitat singular, un *fellow*, que ell, gran Senyor, judica com autor de llibres, com *tractadista*, sense pèndres la molestia d'estudiarlo, com amich dels seus amichs, com vehí d'una ciutat gloriosa, sovint pertorbada; com home de grans aspiracions, sense patrimoni que li donés una situació independent; com pare de nombrosa familia, sense medis de ferla viure, no ja sumptuosament, sinó d'una manera decorosa [...].⁶

Tale critica sottolinea al tempo stesso l'intento del discorso di Pin i Soler su Machiavelli, che è quello appunto di assolvere la figura dello scrittore italiano non per il valore intrinseco delle sue teorizzazioni ma attraverso un'immagine che saldi intimamente la sua attività di storico e di pensatore alle vicende private e pubbliche della sua vita, che riscatti le virtù del letterato e dell'uomo, nobile e sventurato, adombrate dalla condanna subita dallo storico. E a rafforzare questo quadro che punta sulla ricostruzione della complessa rete di rapporti politici e personali in cui si muoveva, Pin i Soler sceglie e traduce anche varie lettere, alcune familiari, altre tratte dal carteggio con il Vettori e il Guicciardini. Mentre a rivalutare l'opera dello scrittore, il cui posto «en lo verger de les lletres renaixentistes semblava ubach»⁷ per lungo tempo, è destinata la miscellanea di traduzioni di testi letterari

⁶. *Breu Comentari*, in Machiavelli, *Lo Príncep*, cit., p. XVI.

⁷. *Ibidem*, p. XX.

rappresentativi dei diversi generi di cui si è occupato, tra cui un «model d'obra còmica no inferior a d'altres que passan per inimitables» di latini e greci,⁸ un «model d'historieta curta a la manera del Boccaccio»⁹ e un'«obra mestre de lo que després s'és dit novela històrica».¹⁰

In definitiva, malgrado i limiti morali pure riconosciuti al suo pensiero politico, ma attribuiti piuttosto che alla volontà di Machiavelli al contesto storico di cui lui si fa interprete,¹¹ emerge da queste pagine un giudizio

⁸. Ibidem. Accorgendosi della difficoltà di accettare da un'attuale prospettiva di borghese benpensante una commedia come la *Mandragola*, Pin i Soler avverte che, per il disagio che sicuramente provocherebbe, l'opera è improponibile al pubblico teatrale moderno. Ma aggiunge pure che tale apparente irriverenza, nella misura in cui riguarda solamente la sfera linguistica e formale non intacca il valore e la sostanziale moralità del testo: «una comedia que la decencia verbal del nostre temps trobaria avuy intolerable sobre la scena (*sic*), no per major virtut intrínseca, sino per major refinament de maneres» (*Breu Comentari*, in Machiavelli, *Traduccions*, cit., p. XIII).

⁹. *Breu Comentari*, in Machiavelli, *Lo Príncep*, p. XX. Nella stessa linea tesa a vanificare la fama negativa del Machiavelli politico, scrive ancora sulla novella: «Es una delectable mostra espiritual d'un autor que molts s'imaginan meditant sempre enganys y traydoríes... fent seguir a Belfagor, conte fantàstich» (*Breu Comentari*, in Machiavelli, *Traduccions*, p. XIII).

¹⁰. *Breu Comentari*, in Machiavelli, *Lo Príncep*, p. XX. Tra l'altro, approfitta della presentazione della *Vita di Castruccio Castracani* per fare l'apologia del romanzo storico che «permet dir coses veres, embellides per l'erudició, per l'estre, l'amenitat de qui l'escriu» contro le tendenze psicologiche e analitiche del romanzo novecentesco, contro cioè «la pedant marfuga de psicologies, de proteismes patològichs...» (*Breu Comentari*, in Machiavelli, *Traduccions*, p. X).

¹¹. Si legga, per esempio, quanto segue: «Lo llibre de Machiavelli, *Il Príncipe* conté màximes execrables (...) ab la particularitat, de que, lo execrable, Machiavelli no ho inventa, ho recull, ho exposa en aforismes que li sembla útil preconisar y que renglera metòdicament recomanantne l'observancia, fentse, contra'l seu voler, ell odiós, y fent rajar inconscientment una certa dòsis de desamor envers la Nació Italiana, que la gent vulgar, arreu la més nombrosa, s'avesà a crèurer poblada d'homens fellons» (*Breu Comentari*, in Machiavelli, *Lo Príncep*, p. XXXVI).

sostanzialmente positivo sulla sua figura,¹² i cui pregi sono individuati, sulla scorta del Villari, nella sua sincera e appassionata causa della libertà e della patria:

malgrat son cinisme, floriren en l'ànima de Machiavelli, en mitj de l'agram y altres herbes bordes o verinoses, dues flors d'exquisida virtut. L'amor de la llibertat y l'amor de patria.¹³

Per quel che riguarda la ricezione della traduzione di Pin i Soler, va detto che essa era conosciuta e apprezzata più di quanto mostrino le scarse testimonianze dei periodici. A distanza di oltre trent'anni, uno scrittore come Salvador Espriu, lettore attento e raffinato, menzionava in termini molto elogiativi la sua versione in una lettera all'amico Boix i Selva, che, a quanto pare, gli aveva proposto di tradurre il *Principe*:

Tal com vàrem quedar, si vols que tradueixi "El Príncep", cal que em proporcionis una bona edició crítica del mateix. Jo conec la que es va publicar a Florència, a cura de Mario Casella i Guido Mazzoni. En realitat, es tracta de l'edició crítica de les obres completes de Maquiavel. Em sembla recordar que era a l'Editorial "Barbera", i l'any, el 1929. Però ja saps que jo no sóc cap

¹². Come tale lo ricorderà anni dopo un articolo di Rodolf Llorens, il quale, prendendo atto della discontinua fortuna di Machiavelli, osserva che, a differenza dell'ostile atteggiamento della critica inglese, «Espanya ha contribuït a la justícia que se li fa avui. El català Josep Pin i Soler – que de Reus estant llençà la Crida burlant-se de la pretensió de l'Institut d'Estudis Catalans d'imposar unes normes ortogràfiques – traduí, al català, *El Príncep* i en el pròleg que hi posà ja ens parla d'un Maquiavel bon jan, inofensiu, patriota i desgraciat com pocs» (Rodolf Llorens, *Homes. Nicolau Maquiavel*, «Mirador», V, n. 235 [3 agosto 1933], p. 6).

¹³. *Breu Comentari*, in Machiavelli, *Lo Príncep*, p. XXXIX. Si confrontino le seguenti affermazioni del Villari: «è forza riconoscere che v'è davvero in esso una grande, una nobile passione, che lo redime, lo rialza, lo pone al di sopra di tutti i suoi contemporanei, un amore vero, ardente, irresistibile della libertà e della patria, un'ammirazione sincera della virtù», cit. da Franco Fido, *La scuola storica*, in *Storia della critica. X, Machiavelli*, a cura di F. Fido, Palermo, Palumbo, 1965, p. 89.

erudit del gran Secretari, i altrament han passat trenta-sis anys i de segur, que hi haurà noves edicions, encara que l'esmentada és excel·lent. [...]

Et vull recordar també que hi ha una esplèndida traducció, en llengua catalana, de Pin i Soler, publicada l'any 1920-1922, poc més o menys.¹⁴

Alla traduzione di Pin i Soler, che restò, non avendo prosperato il progetto di Espriu, l'unica versione integrale del *Principe* fino agli anni ottanta, bisogna aggiungere, infine, a onor di cronaca, quelle di alcuni brani di testi di Machiavelli pubblicate sulla stampa in occasione del quarto centenario della morte, celebrato nel 1927. Sono due versioni anonime (ma tutto lascia supporre che la seconda sia opera di Foix), l'una delle pagine delle *Istorie fiorentine* dedicate al Magnifico,¹⁵ l'altra, di un'antologia di pensieri tratti da opere diverse.¹⁶

Al di là delle traduzioni e delle date commemorative, Machiavelli era letto e messo in discussione, da prospettive diverse, da politici, storici o letterati. Se volessimo sintetizzare qual era la posizione manifestata dagli intellettuali degli anni Venti di fronte alla personalità e al pensiero di Machiavelli, dovremmo tener conto almeno di due atteggiamenti in cui si riflettono, rispettivamente, la cultura

¹⁴. Lettera del 5 aprile 1965 citata in Rosa M. Delor, *Per a una hermenèutica de l'obra de Salvador Espriu (1929-1948)*, Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, 1989, I, pp. 43-44.

¹⁵. Niccolò Machiavelli, *De les "Històries Florentines"*. Llorenç el Magnífic (1448-1492), «La Revista», XIII, luglio-dicembre 1927, pp. 133-134.

¹⁶. *El centenari de Maquiavel*, «L'Amic de les Arts», n. 15 (30 giugno 1927) pp. 45-46. Vi si legge che i pensieri, provenienti da testi quali *Clizia*, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, *Il Principe*, *Istorie fiorentine*, *Mandragola*, *Arte della Guerra*, ecc., sono disposti «segons l'ordre establert per F. Franzoni». L'originale da cui sono tradotti è quindi l'antologia *La Pensée de Nicolas Machiavel, extraits les plus caractéristiques de son oeuvre, choisis, groupés et traduits par François Franzoni*, Paris, Payot, 1921. L'unico esemplare conservato presso la Biblioteca de Catalunya apparteneva alla biblioteca di J. V. Foix. A lui, quindi, probabilmente si deve la scelta e la traduzione dei pensieri per la rivista.

cattolica e quella laica. Se gli uni, nutrendo forti dubbi sulla compatibilità della teoria machiavelliana dello stato con i principi etici e religiosi della cultura cattolica, oscillano tra reticenze, diffidenze e recise condanne, gli altri, affascinati dalla modernità delle sue idee politiche e convinti della loro possibile attualizzazione, si prodigano per collegarle in un modo o nell'altro alla propria prospettiva ideologica, sia essa orientata verso destra o verso sinistra.

Esempio estremo di questa seconda tendenza è l'ammirazione che Ors ostenta verso Machiavelli, cui viene riservato un posto d'onore nella galleria di personaggi illustri della *Vall de Josafat*: gli sono intitolate, infatti, ben quattro glosse,¹⁷ volte ad illuminare senza pregiudizi «aquesta ombra il·lustre i aturmentada».¹⁸ Riscattato dalle implicazioni negative del machiavellismo per una sua «essencial "dualitat"», grazie alla quale la scrittura esorcizza ogni parvenza di materialismo e impudicizia («¿No podria ser que també ell hagués "redactat" el maquiavel·lisme perquè el maquiavel·lisme el deixés tranquil, en una esfera de delicada honestedat?»),¹⁹ e immaginato in un intimo e occulto dialogo con gli antichi e con il Savonarola, Machiavelli assume la veste, certamente non nuova, di acceso patriota:

Heus aquí una paradoxal i anacrònica imatge, que convé a la nostra revisió, a la nostra *Vall de Josafat*: Maquiavel

¹⁷. Apparse prima su «La Veu de Catalunya», le glosse *Maquiavel. I* (22-VI-1918), *Maquiavel. II* (25-VI-1918), *Maquiavel. III* (27-VI-1918), *Més sobre Maquiavel* (21-I-1919), furono poi pubblicate nel volume *La vall de Josafat* (rispettivamente pp. 118, 119, 120, 216-217 dell'edizione critica citata).

¹⁸. Ibidem, p. 118.

¹⁹. Ibidem.

cantant la Marsellesa.²⁰

Ma la glossa più interessante è, a mio avviso, la quarta. Qui Ors intende affiliare in modo diretto il proprio pensiero a quello dell'illustre pensatore rinascimentale, e lo fa identificando semanticamente una delle parole-chiave della terminologia politica machiavelliana con una, o sarebbe meglio dire "la", parola-chiave del proprio pensiero:

És clar que fóra equivocat i anacrònic creure que, sota la ploma de Maquiavel, *virtù* significa *honestedat*; però tampoc ens trobem aquí amb un sinònim de *força*.

Com en el Cellini, com en el Vasari, com per llarg temps en tota la llengua, el mot té aquí un sentit de què exactament trobem rastre en el món de les arts, on encara es diu *virtuós*, *virtuosisme*.

La traduiríem per «albir», o, més exactament encara, *arbitrarietat*.²¹

Quanto ci sia di plausibile in questa connessione non è mia intenzione appurare. Importa qui osservare che Ors esibisce senza mezzi termini un rapporto di continuità tra la *virtù* del *Principe* del moderno stato assolutistico machiavelliano e la *virtù* dell'intellettuale organico o dell'uomo politico ideali secondo l'ideologia noucentistica.

La rivendicazione del pensiero di Machiavelli arrivò anche, in occasione del centenario del 1927, da settori di diversa indole politica. Un intellettuale repubblicano e socialista come Manuel Reventós pubblicò sulla rivista di Rovira i Virgili un lungo articolo in cui tentava di ricostruire, accantonando o smentendo i tradizionali pregiudizi di natura morale, le

²⁰. Ibidem, p. 120.

²¹. Ibidem, pp. 216-217.

teorizzazioni di Machiavelli in rapporto al quadro storico in cui maturarono.²² Scopo di Reventós è quello di rivendicare lo spirito democratico della dottrina politica dello scrittore cinquecentesco («el dinamisme de la llibertat es fa sentir constantment en l'obra de Machiavelli»)²³ per collegarlo a una moderna idea di repubblica e a una posteriore confederazione europea e universale, o perfino all'esperienza di stato attuata dalla rivoluzione bolscevica, essendo la democrazia prospettata da Machiavelli «revestida dels atributs precisos que li han donat totes les revolucions fins la dels bolxevics de Rússia, és a dir: amobilitat dels funcionaris, pública discussió dels afers i govern de representació parlamentària en tots els graus».²⁴ In ogni caso, conclude l'articolo, è priva di fondamento l'appropriazione del pensiero machiavelliano da parte del fascismo, che ha voluto giustificare con esso «el règim present de violenta homogeneïtat de consciència que domina a Itàlia»,²⁵ in assoluta contraddizione con l'«enèrgica afirmació de llibertat» emergente dagli scritti di Machiavelli. Una visione dello scrittore italiano, insomma, in funzione antifascista e antiimperialista.

Meno disponibile e meno indulgente sarà, invece, la cultura cattolica. Un uomo religioso come Josep M. Capdevila di fronte a uno scritto orsiano in cui Machiavelli figurava accanto a Francesco di Sales nella «biblioteca del Perfecte Arbitrari» contesta, scandalizzato e indignato, l'ardito accoppiamento, esprimendo un duro e severo giudizio su Machiavelli farcito dei

²². Cfr. Manuel Reventós, *Sobre Niccolò Machiavelli en el seu quart centenari*, «Revista de Catalunya», VII, n. 42 (dicembre 1927) pp. 561-576.

²³. Ibidem, p. 572.

²⁴. Ibidem, p. 573.

²⁵. Ibidem, p. 575.

tradizionali luoghi comuni sulla sua immoralità e sul suo cinismo:

Maquiavel exposava la política de les decadències, i no una política de ressorgiment; una política molt vella a Itàlia, les maneres mateixes de la barbàrie, i no una civilitat nova; ell era un immergit en els costums decadents del seu país. *El Príncep* és un llibre que naturalment repugna. [...] Maquiavel no és un enlluernat de les seves fantasies com Nietzsche, volent arribar més enllà del mal i del bé; o com Jordi Sorel amb la seva apologia de la violència. Maquiavel és un cínic: coneix el bé i el mal, i no té l'intent d'arribar més enllà del bé; sap on és el bé, hi resta i el trepitja fredament.²⁶

Pur muovendosi entro parametri diversi e con un tono che nulla ha in comune con questa accanita oratoria da sermone, anche l'articolo su Machiavelli firmato da Garcés,²⁷ il quale peraltro tenne una conferenza su *El mite patriòtic de Maquiavel*,²⁸ è motivato sostanzialmente dalle implicazioni etiche del suo pensiero. Ma il discorso di Garcés non si limita a criticare l'immoralità della sua concezione politica, nella misura in cui insinua che tale critica potrebbe non aver senso qualora si accetti che politica e morale rientrano in due sfere indipendenti l'una dall'altra.²⁹ Di conseguenza, e allo scopo forse di una maggiore contendenza nell'attacco, cerca altre vie per

²⁶. Josep M. Capdevila, *Eugeni d'Ors*, «La Nova Revista», VI, n. 21 (settembre 1928), p. 16.

²⁷. Cfr. T. Garcés, *El pessimisme de Maquiavel*, «La Publicitat», 12-VI-1928. Riporto per intero il testo in appendice.

²⁸. La conferenza, secondo l'annuncio apparso lo stesso giorno su «La Publicitat», si tenne il 25 ottobre 1928 al Casino del Comerç de Terrassa.

²⁹. Si legga, per esempio, questo passo: «¿No us recorda, l'amarga veritat d'alguns d'aquests pensaments, els lúcids apotegmes pascalians? En l'ordre filosòfic, és un paral·lel a fer. Tanmateix, com pel cas de Sant Francesc, els paral·lels són inútils si acceptem la ratlla divisòria que afirma la independència absoluta entre la política i la moral».

screditare, attraverso un ragionamento sinuoso e a tratti oscuro, il pensiero politico di Machiavelli. In primo luogo, privandolo di capacità pragmatica perché sono elevati alla categoria di canone una serie di procedimenti di carattere circostanziale e privato, improponibili in via astratta se non a costo di essere svirtualizzati:

el mal del «Príncep», la causa de la seva universal mala fama, és que aparegui com a codi allò que estava destinat a ésser instrucció secreta i circustancial, *ad usum* de César Bòrgia o de Llorenç de Mèdici.

Poi sottolineando la presenza di crepe e di contraddizioni nel suo edificio teorico. In particolare, ambigua e incoerente è presentata la sua posizione nei confronti dell'autorità ecclesiastica, essendo smentito altrove il presunto rispetto verso la legittimità del suo potere ricavabile da determinate affermazioni. Ironizzando su questi procedimenti "furbeschi", Garcés osserva:

Fixeu-vos, per exemple, amb quina murrieria esquiva Maquiavel el parlar del poder del Sant Pare: «Són terres (les de l'Església) governades per mitjans sobrehumans, i com que la feble raó no pot capir-los, seria en mi gran presumpció i temeritat insigne voler-los comentar».

Non sia tratto in inganno il lettore, avverte Garcés, perché su questo e altri punti, la troppa loquacità del teorizzatore «li és fatal», nella misura in cui finisce per capovolgere le intenzioni apparenti. Sicché «un excés de loquacitat contraresta aquelles falses salvetats polítiques de Maquiavel davant l'Església i ens mostra, nua, la seva irreligió». Fonte dichiarata e citata di tutte queste considerazioni è il pensatore politico italiano Giuseppe Ferrari, il cui giudizio, parzialmente

negativo, viene assunto e usato in funzione di preoccupazioni di natura etica, laddove all'origine della poca simpatia che questi nutre nei confronti di Machiavelli vi erano ragioni di tutt'altra natura, schiettamente politiche. L'avversione di Ferrari, infatti, che nella *Histoire des révolutions d'Italie* destituisce di operatività politica le teorie di Machiavelli e le relega nell'ambito della storia letteraria, nasceva dal carattere federalistico del suo progetto politico, contrario per i suoi contenuti liberali e democratici a ogni ipotesi di assolutismo e di riformismo illuminato, ma contrario anche a ogni ipotesi di unità fondata sul passato e preesistente alla costituzione dello stato, e quindi della nazione. Ipotesi tanto rigogliosa sul piano letterario quanto catastrofica sul piano politico. Donde la squalifica complessiva dell'ideologia di Machiavelli.³⁰

Lungi da quest'ottica limpidamente politica e laica, l'uso che Garcés fa delle argomentazioni di Ferrari risulta, come dicevo, scopertamente moralistico. Non solo, perché per di più interpreta negativamente una riflessione di Ferrari (tratta da *Machiavel juge des révolutions de notre temps*) originariamente destinata a salvare uno degli aspetti positivi degli scritti di Machiavelli, vale a dire la loro «grandiosa portata distruttrice» che lo fa diventare «maestro di tutti i rivoluzionari».³¹ Invece, secondo Garcés, per Machiavelli, pessimista come Pascal, ma pagano come Maurras, non esistono attenuanti. Tutte le sue opere, anche quelle «estrictement literàries i àdhuc

³⁰. Cfr. Lucia Strappini, *Riforme e rivoluzione*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. V. Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 286-287.

³¹. Franco Fido, *Lo storicismo tedesco e le polemiche risorgimentali*, in *Storia della critica. X, Machiavelli, cit.*, p. 73. Il passo a cui mi riferisco, citato nell'articolo di Garcés, e commentato da Fido è il seguente: «Machiavelli, senz'accorgersene, compie un'opera fatale: fa guerra alle religioni che vuole rispettare, distrugge l'autorità che vuole protetta, annulla il diritto del medio evo a cui non pensa».

l'epistolari», sono accomunate da un concetto irrimediabilmente negativo della natura umana, perché non solo «Maquiavel no creu en els homes», ma per di più, senza alcuno scrupolo, nega loro ogni possibile redenzione. Resta questo, per Garcés e per la cultura cattolica militante, il nodo del problema.

4.2. Dai modelli classici a quelli popolari: Garcés interprete di Poliziano

La scarsa fortuna della prosa cinquecentesca, limitata alle traduzioni di Machiavelli e a quella della *Vita* di Cellini, non fu certo compensata dalla sorte toccata alla lirica di quel periodo. Tuttavia, al di là di esperienze aneddotiche costituite da poche versioni poetiche disperse di singoli componimenti, tra cui quella di un sonetto di Michelangelo e di una poesia di Gaspara Stampa³² e alcuni dei testi dell'antologia di traduzioni di López-Picó,³³ raccolti merita un capitoletto a parte

³². Cfr. Miquel Àngel, *Darrer sonet*, in Costa i Llobera, *Obres completes*, cit., p. 266 [Si tratta del componimento 285 delle *Rime*: *Giunto è già 'l corso della vita mia...*]. La traduzione porta la data del 1921, ma non sono riuscita a scoprire in quale periodico (probabilmente maiorchino) dovette essere pubblicata. Alla poesia di Michelangelo si interessò Agustí Esclasans che le dedicò un articolo molto entusiastico (*Les poesies de Miquel-Àngel*, «La Veu de Catalunya», 5-X-1935), in occasione della pubblicazione della traduzione integrale francese delle sue liriche. Per quel che riguarda la poetessa petrarchista, alludo a: Gaspara Stampa, *Madrigal*, trad. di Manuel Valldeperas, «Borinot», IV, n. 134 (17 giugno 1926), p. 7 [Si tratta del componimento 224 delle *Rime*: *L'empio tuo strale, Amore...*]. Infine, tra queste versioni poetiche disperse si può annoverare anche quella di un poeta italiano del Tardo Cinquecento: G. Chiabrera, *Escenes florentines*, trad. di Pbre. Ciprià Montserrat, «Catalana», VI, n. 152 (15 ottobre 1923), pp. 451-452 (dedica: A N'Antoni Rubió y Lluch).

³³. Mi riferisco a *Temes. Exercicis de geografia lírica*, cit. dove figurano i seguenti componimenti di autori cinquecenteschi: *Madrigal. A la manera de Tasso* [*Rime*, 324], p. 17; *Tema de la noble facilitat de l'Ariosto* [*Rime*, 20], p. 18; *Anecdolari del Renaixement. I. Epigrama de Joan B. Strozzi a l'estàtua de la nit*; *II. Resposta de Miquel Àngel per boca de la seva estàtua de la nit*, p. 19; *Sonet dels sonets de Miquel Àngel* [*Rime*, 285], p. 20.

l'interesse suscitato da Angelo Poliziano in Tomàs Garcés e concretatosi in una conferenza integrata dalla lettura di alcune traduzioni. Intitolata *Angiolo Poliziano i el Renaixement*, essa ebbe luogo all'Ateneu de Girona il 29 febbraio 1925. Secondo quanto recita una nota giornalistica:

L'obra del protegit de Llorenç de Medicis, com a poeta i humanista, va ésser sòbriament analitzada pel conferenciant, el qual demés va llegir unes poesies del dit autor, esplèndidament traduïdes, unes per ell i altres per Melcior Font.

Due delle traduzioni lette in quella sede apparvero poco dopo sulla «Revista de Poesia»³⁴ e una su «D'Ací d'Allà»,³⁵ mentre il testo della conferenza venne pubblicato sulla «Revista de Catalunya».³⁶ Ma già qualche tempo prima Garcés si era avvicinato alla poesia di Poliziano, come testimonia l'articolo scritto per «La Publicitat» nell'autunno del 1923³⁷ e una sua versione che parallelamente apparve su «La Revista».³⁸ La

³⁴. Cfr. *Ben venga maggio* [Rime, 122], trad. di T. Garcés, e *I' mi trovai, fanciulle* [Rime, 102], trad. di M. Font, «Revista de Poesia», n. 2 (marzo 1925), pp. 98-101. Le traduzioni sono precedute da una breve nota di presentazione a cura della redazione.

³⁵. Angiolo Poliziano, *Cançó* [Rime, 109], trad. di T. Garcés, «D'Ací i d'Allà», XV, n. 89 (maggio 1925), p. 166.

³⁶. T. Garcés, *Angiolo Poliziano i el Renaixement*, «Revista de Catalunya», III, n. 16 (ottobre 1925) pp. 359-366.

³⁷. Cfr. T. Garcés, *Del Poliziano a Goethe*, «La Publicitat», 13-XI-1923, poi raccolto in id., *Paisatges i lectures*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926 (dove questo scritto è dedicato a Josep Obiols) e ora riprodotto in id., *Prosa Completa*, II, a cura di Alex Susanna, Barcelona, Columna, 1991, pp. 55-58.

³⁸. Angelo Poliziano, *Cançó*, trad. di T. Garcés, «La Revista», IX, n. 193-194 (ottobre-dicembre 1923), p. 197. In realtà, non si tratta di una canzone di Poliziano, ma di un componimento di Franco Sacchetti: *Canzonetta* (Rime, 131). L'errore d'attribuzione, però, non è suo ma dell'edizione cui si rifaceva. Per molto tempo, infatti, si è ritenuto erroneamente che la canzone fosse opera di Poliziano. Con il titolo *Le Montanine* è inserita in un'edizione

frequentazione di un poeta dell'Umanesimo volgare italiano non si spiegava solo in rapporto all'attrazione esercitata sul giovane Garcés da Carles Riba e dalle sue riflessioni sul Rinascimento, benché tracce evidenti di tale influenza si riscontrino soprattutto nella prima parte della conferenza, dove oltretutto il rapido schizzo del contesto culturale e sociale viene tracciato sulla base del manualetto di Sichel tradotto da Riba. Altrettanto evidente è lo stretto legame che collega Garcés al clima italianista sorto intorno al centenario dantesco. Infatti, qualche mese prima di scrivere il primo articolo su Poliziano, approfittava di un articolo sulla Fundació Bernat Metge per rinnovare l'appello fatto a suo tempo da Morera i Galícia:

Als volts de la proposta d'En Morera i Galícia va fer-se una remor de comentaris de simpatia. Semblava que l'Associació dels Amics d'Itàlia anava a esdevenir una realitat. Era una bella empresa. Però ningú no l'ha iniciada.

Aconsolem-nos amb la Fundació Bernat Metge. Ella posarà els clàssics a l'abast de la nostra gent. Serà una aportació incalculable. Però no és hora de reprendre la iniciativa d'En Morera i Galícia? No ens cal potser, tant com els clàssics mateixos, el secret de la "compenetració" fecunda?

Mirem a Itàlia, que ens farà profit. Estudiem amb passió els seus humanistes, i que la nostra amor els arrenqui llur secret de renovellament.

che ho potuto consultare presso la Biblioteca de Catalunya (Poliziano, *Le Stanze e l'Orfeo ed altre poesie*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1808). Il testo di tale edizione contiene, disposti nel medesimo ordine, gli stessi versi tradotti da Garcés, mentre il testo che posteriormente la critica ha attribuito a Sacchetti presenta una sestina in più e un ordine invertito per la seconda e la terza strofa. Va aggiunto anche che sicuramente Garcés non usò l'edizione che ho citato perché non c'è corrispondenza tra i due titoli del componimento. È ipotesi plausibile, ma da verificare, che avesse consultato una delle due edizioni curate da Carducci (1869 e 1912), dato che nella conferenza si riferisce ai commenti di quest'ultimo su Poliziano.

Fuori da ogni retorica e da ogni intenzionalità politica, l'invito di Garcés era schiettamente letterario. Anzi, era un'esortazione che rivolgeva anzitutto a sé stesso, perché ci credeva per davvero, nell'utilità dello studio della letteratura umanistica italiana. Ed eccolo così addentrarsi nella poesia di Poliziano. Ma perché proprio questo autore quattrocentesco? Non è difficile rispondere, se si tiene conto di altri elementi concomitanti, e in particolare dell'attività di Garcés poeta di quel periodo. Infatti, la spinta decisiva verso la lettura di Poliziano venne proprio dalle preoccupazioni che dominavano la sua ricerca poetica e che si inquadravano in un dibattito sviluppatosi sulle pagine de «La Revista» prima, e de «La Publicitat» poi, in seguito a un famoso intervento di Riba. È sicuramente questo l'aspetto più interessante di una ricezione capace di agganciare una pratica letteraria senza dubbio estranea al panorama della modernità, qual era quella di Poliziano, ai contenuti di una polemica legata alle poetiche attuali. La questione era sorta dalle perplessità manifestate da Riba, nella recensione al libro di poesie *El Retorn* di López-Picó, riguardo alla tendenza allora incipiente verso un possibile recupero da parte della poesia colta delle forme e dei temi della poesia popolare.³⁹ Da una prospettiva che continuava dichiaratamente la dottrina orsiana dell'arbitrarietà di ogni creazione letteraria e che trovava la sua piena espressione nel clima postsimbolista imperante, Riba avvertiva sui pericoli che tale fenomeno, risuscitando un gusto popolarizzante neoromantico passibile di slittare verso il puro folclorismo, avrebbe potuto comportare.⁴⁰

³⁹. La recensione era apparsa in tre parti su «La Veu de Catalunya» il 7, l'11 e il 29 maggio 1921, ora in C. Riba, *Obra completa/ 2*, cit., pp. 235-242.

⁴⁰. Attenendosi esclusivamente agli interventi apparsi su «La Revista», Marçal Subiràs i Pugibet ha fornito un primo utile approccio critico alla questione in *Les Vint Cançons, de Tomàs Garcés, i el neopopularisme. Entre els «boscos de la retòrica» i els «camps oberts de l'emoció»*, «Llengua &

Malgrado arrivasse sollecitata da parte del critico Cristòfor de Domènec una risposta a queste dichiarazioni, fu un paio d'anni dopo, all'indomani della pubblicazione del primo libro di poesie di Garcés, *Vint cançons*, che si accese e si estese la polemica sull'opportunità e il significato di una poesia neopopolare. Con le *Vint cançons*, Garcés rivendicava implicitamente un rinnovamento formale che si avvalessse appunto del patrimonio poetico popolare, come sottolineava la scelta metrica della canzone. Secondo quanto scriverà anni a venire, vi intendeva fondere «creació poètica i formes populars en una poesia nova»,⁴¹ senza incorrere nei rischi dello spontaneismo e dell'irregolarità dei ritmi popolareggianti, anzi mantenendosi fedele alla concezione dell'arbitrarietà della parola poetica ereditata da Eugeni d'Ors e dalla poesia noucentista. Effettivamente Garcés, sulla scorta degli avvertimenti di Riba, si era mosso con cautela, evitando fratture e puntando su una riscrittura còlta di spunti provenienti dalla tradizione popolare. Lo stesso Riba definiva positivamente il libro come un «bell idil·li d'expertes melodies jugades en senzills instruments populars»⁴² e non esitava a riconoscere che esse rientravano in una dimensione tutta intellettuale, rifuggendo ogni imitazione *tout court* di andamenti e metri popolari.

Nella polemica con Garcés intervennero sia il poeta Joan Arús, distintosi in quegli anni proprio per l'impegno critico con cui seguì lo sviluppo della poesia noucentista, che Agustí

Literatura», n. 8 (1997), pp. 171-188.

⁴¹. *Història d'aquest llibre*, prologo alla IV edizione di *Vint cançons* (1947), ora in T. Garcés, *Poesia completa*, Barcelona, Columna, 1993, pp. 13-19 (citazione p. 16).

⁴². Jordi March, «*Vint cançons*» de Tomàs Garcés, «*La Veu de Catalunya*», 8-XII-1923, prologo alla terza edizione del libro (Barcelona, Edicions Lira, 1923), ora in C. Riba, *Obra Completa/ 2*, cit., p. 311.

Esclasans. Se l'uno reclamava un accostamento molto più sostanziale verso la cultura popolare, non limitato agli aspetti formali e descrittivi né mediato da filtri letterari e storici, tale insomma da determinare una decisa apertura verso la vita contemporanea e verso un più ampio pubblico di lettori,⁴³ l'altro sbilanciava la sua critica in senso opposto, difendendo una visione risolutamente aristocratica della poesia, senza per questo astenersi da giudizi positivi nei confronti delle *Vint cançons*.⁴⁴ Dal canto suo, Garcés, pur assumendo una posizione più moderata di quella di Arús, si impegnò a sostenere, in una serie d'articoli pubblicati nel febbraio 1923, la tesi dell'opportunità di coltivare quel filone «popolarista» che appariva ormai chiaramente delineato nella poesia attuale,

⁴³. Si leggano in tal senso i seguenti passi dell'articolo scritto in risposta a Tomàs Garcés: «Després del parnassianisme i del simbolisme, la nostra lírica havia esdevingut o excessivament subjectiva o excessivament preciosista perquè el poble s'interessés per ella, com abans. [...] quan parlem de tenir tractes amb el poble, com a reacció contra el divorci existent, no volem pas dir tenir tractes amb el paisatge ni amb la tradició, sinó amb el públic que llegeix, simplement. [...] Més que el paisatge, és l'home, [...] és la vida [...] ço que nodreix la poesia popular. I és l'home, la raça, la gent de la terra la que forma la tradició. Aquest sentit d'humanitat, aquest batec de l'ànima humana, és precisament el que falta a la nostra poesia d'avui, excessivament verbalista. [...] La tradició viu en els homes i les coses d'avui i no cal girar l'esguard al passat per portar a la poesia la gràcia ingènua de la popularitat» (Joan Arús, *Tractes amb el poble*, «La Publicitat», 14-II-1923).

⁴⁴. Esclasans partecipò al dibattito prima con una recensione al libro di Garcés (*Les «Vint cançons» d'en Tomàs Garcés*, «La Revista», IX, n. 177-178 [1-16 febbraio 1923], pp. 38-41), poi con un secondo intervento (*El secret d'una tarda de diumenge*, «La Revista», IX, n. 181-182 [1-16 aprile 1923], pp. 79-87), in cui tra l'altro individuava, e a ragione, una fondamentale contraddizione tra l'etichetta di poesia popolare adottata da Garcés e le argomentazioni di questi a sostegno di una poesia che di fatto popolare non era. A questo scrisse Garcés rispose dalle pagine de «La Publicitat», ribadendo le proprie convinzioni e accusando Esclasans di essere «tendenciosament aristocràtic, intel·lectualista» e di sentire un «gran menyspreu per allò que en temps de l'Ors se'n deia el "filistí" i que ara el senyor Esclasans nomena lectors profans» (*La terra i el paisatge*, «La Publicitat», 10-V-1923). Infine Esclasans ritornò sulla questione con l'articolo *Neo-popularisme* («La Revista», IX, n. 189-190 [1-16 agosto 1923], pp. 143-147). Il contrasto tra i due era in fondo più apparente che sostanziale, perché anche Garcés, come vedremo, non intendeva affatto mettere in discussione la priorità di determinati principi di segno classicistico.

condividendo in parte la critica che muoveva da settori interni al *Noucentisme* contro gli eccessi di una poesia intellettualistica, arida e cerebralista. Consapevole, però, delle inevitabili diffidenze che ciò avrebbe, e in realtà già aveva, suscitato,⁴⁵ Garcés si sforzò per ricondurre tali aspirazioni nel solco della prospettiva classicistica servendosi di argomenti che rivelavano il carattere rigorosamente letterario e tutt'altro che popolare della via da battere. Insisteva, per esempio, sulla necessaria complementarietà dei modelli popolari e classici, perché solo un loro sapiente abbinamento avrebbe frenato i pericoli dello spontaneismo popolare:

Cal no oblidar, tampoc, que al costat d'aquest corrent que podríem anomenar "popularista", un altre corrent, seriós i significatiu, s'inicia: un retorn als clàssics. Una cançó d'Anacreon és tan eficaç com una corranda popular, contra la poesia seca i morta. La poesia dels clàssics i la poesia del poble, que seran els nostres models, ens salvaran de la desfeta.⁴⁶

In tal senso giudicava provvidenziale la concomitanza, sull'orizzonte letterario attuale, di queste due tendenze così diverse, appunto perché riteneva proficuo e necessario conciliarle:

Sortosament, quan el perill ens posava frec a frec de l'abís, ha sortit de dos indrets, llunyans l'un de l'altre,

⁴⁵. Così chiosava l'espressione *tractes amb el poble*, che, usata nel primo intervento di Riba, era ormai diventata l'etichetta della polemica: «Aquestes paraules, que condensen una tendència de la poesia catalana d'ara, desvetllen l'antipatia d'alguns dels nostres lírics més purs i prestigiosos. És una antipatia molt natural. L'home que es tanca dintre d'ell mateix i va fent cada vegada més roents i més nus els seus versos, per força rebutjarà aquella fórmula. Li semblarà que "poble" vol dir "multitud" o "públic", i oblidarà una estona les meravelles líriques que el poble ha creat o ha recreat» (Ship-Boy, *Els tractes amb el poble*, «La Publicitat», 9-II-1923).

⁴⁶. Ship-boy, *Crítica de la poesia*, «La Publicitat», 7-II-1923.

el crit de guerra. Contra la buidor, contra la retòrica miserable, contra la falsedat i la faramalla, "tractes amb el poble"! I, lla baix, com un tornaveu: pel català "cenyit i pur", per una cultura assaonada i ben nostra, "tractes amb els clàssics"!⁴⁷

Garcés, pur di mettere in chiaro che prestare ascolto a motivi e ritmi d'origine popolare non poteva né doveva mettere a repentaglio la letterarietà dell'opera poetica, finisce col ricorrere all'esempio di un poeta italiano aristocraticissimo e programmaticamente avverso a ogni richiamo popolare che non fosse fortemente filtrato sul piano storico e letterario:

La cançó popular no és, de segur, la més pura lírica. Però cap poeta no podrà menysprear la cançó popular, ni fer com si no la sentís. El cant solitari del menestral estrenyia ferament el pit de Leopardi. Això vol dir que en sentia tota la força.⁴⁸

Tractes amb el poble no és el mateix que aplebeïament. Els més grans lírics s'han abocat a l'ànima popular sense perdre-hi res.⁴⁹

⁴⁷. Ship-boy, *Els tractes amb els clàssics*, «La Publicitat», 20-II-1923.

⁴⁸. Il riferimento condensa un'idea già espressa in una breve nota del 1921, intitolata *Poetes del Poble*, nella quale si legge: «El menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble. Només un home malalt pot apartar-se'n. Recordeu la desolació d'aquells versos de Leopardi en son poema dit *La sera del di di festa*, tant punyent, que ells sols delaten una immensa dolor:

Ahi, per la via
odo non lunge il solitario canto
dell'artigian, che riede a tarda notte,
dopo i sollazzi, al suo povero ostello;
e fieramente mi si stringe il core,
al pensar come tutto al mondo passa,
e quasi orma non lascia.

A Leopardi, el cant de l'home en la nit li diu que al món tot passa sense deixar senyals. A nosaltres ens diria el contrari, sobretot si la cançó fos una tonada popular. Ens diria que si molts afanys són inútils, hi ha una cosa que roman: el poble, les seves cançons, els seus poetes» (T. Garcés, *Notes sobre poesia*, «La Revista», VII, n. 134 [16 aprile 1921], pp. 118-119).

⁴⁹. Ship-boy, *Els tractes amb el poble*, «La Publicitat», 9-II-1923.

Affermazioni che la dicono lunga su quanto poco popolare fosse la poesia teorizzata da Garcés. Egli parte dal concetto essenzialista secondo cui l'anima di un popolo si esprime e vive nella tradizione, concetto che riprende da Maragall e dal modernismo, per poi correggerlo con ingredienti quali il senso della misura e il distacco intellettuale (necessari per carpire e farsi interprete di tale anima), che è quanto dire con ingredienti caratteristici del *Noucentisme*. Ne risulta un'interpretazione intellettualizzata della tradizione, avulsa dall'esperienza quotidiana e concreta e incompatibile con ogni prospettiva realista o sociale di popolo e popolarità:

aquest poble del qual ha de partir el poeta no és una democràcia actual. És una tradició. És un doll que raja amb mesura, amb una dolça remor. No és un públic, ni una comissió organitzadora de Jocs Florals, aquest poble al qual ha d'acostar-se el poeta. És el sentit de la vida i de la terra, perpetuat en cançons i folk-lore, allò permanent i noble del qual ha de partir el poeta. Una cosa és el poble i una altra cosa és la gent.⁵⁰

La popolarità si risolve in una costruzione astratta e speculativa piuttosto che oggettivarsi in una realtà palpabile:

Hem de "tractar" amb el poble, sense entregar-nos. El poeta ha d'especular damunt la imatgeria i la simplicitat popular, ennoblint-les amb una alenada d'art.⁵¹

A coronamento di quest'appassionata crociata in difesa di una poetica fondata su un ideale classicistico venato di richiami alla cultura popolare, Garcés cercherà nel passato un esempio autorevole da sbandierare come prova della bontà e della

⁵⁰. Ship-boy, *El poeta i el poble*, «La Publicitat», 11-II-1923.

⁵¹. T.Garcés, *La terra i el paisatge*, «La Publicitat», 19-V-1923.

praticabilitat della propria teoria. E lo troverà nell'opera in volgare di Poliziano, letta, commentata, divulgata e tradotta in piccoli campioni con una palese finalit  argomentativa. Se appare gi  significativa l'adozione delle due categorie di neoclassicismo e neopopolarismo per spiegare e schematizzare la poesia di Poliziano, lo sono ancor di pi  certe affermazioni contenute nella conferenza. In essa, riprendendo letteralmente i termini della polemica, si serve del poeta italiano per ribadire la propria tesi. Vi si afferma cos  che se l'incorporazione della poesia greca e latina nella lirica italiana si prefiggeva come obiettivo rendere duttile, malleabile e aristocratica la lingua volgare, il suo primo frutto «va ser un fenomen a la inversa: l'aprofitament artístic de les formes de poesia popular», come mostra l'opera di Poliziano. In essa «coexisteixen neo-classicisme i neo-popularisme, tractes amb els clàssics i tractes amb el poble».⁵² Ed ecco che subentrano generalizzazioni chiaramente allusive al dibattito ancora vivo e alle obiezioni che gli erano state mosse in quel contesto:

A algú poden semblar inconciliables les dues actituds. Ho són? La lírica del Poliziano n'és una prova en contra. L'aristocratisme, el culte a la forma, l'aportació erudita, troben els motllos m s vigorosos i àgils en les balades i cançons d'aire popular.  s una meravella que només l'art pot acomplir. Poliziano reex  doblement: va fondre la gr cia clàssica i la toscana. [...]

Tractes amb el poble, en poesia, s'ha dit mil vegades, no vol pas dir submissió al poble, és a dir, absència de l'art, que  s una flor individual. Poliziano és un magnífic exemple d'aquella fórmula. El poeta que ha fet reviure, palpitant, l'antiguitat en els seus versos, l'artífex exquisit, sacerdot del color i de l'armonia, no vacil la a emprar formes populars. Les seves balades continuen essent, per , inspiracions de l'art.

⁵². Il testo della conferenza, gi  citato,   riportato per intero in appendice.

Che si tratti di una lettura che converge in modo interessato su questa particolare immagine del poeta non c'è dubbio. Ma è pur vero che Garcés è abile nella scelta del modello, perché Poliziano, di cui Carducci aveva provveduto a recuperare e illuminare l'opera in volgare, è notoriamente tra i più prestigiosi ed eleganti interpreti di un filone poetico di gusto popolaresco. L'immagine suggerita da De Sanctis, fonte esplicita di Garcés, già forniva, senza bisogno di forzature, la chiave interpretativa privilegiata nella conferenza. In opposizione ai troppo plebei canti carnascialeschi di Lorenzo, che «esprime della vita popolare il lato faceto e sensuale», De Sanctis metteva in risalto la «più schietta voce» della letteratura popolare quattrocentesca del Poliziano, che «anche nelle sue più frivole apparenze le gitta addosso un manto di porpora, elegante spesso, gentile e grazioso sempre».⁵³ D'altronde, Garcés aveva colto altri spunti del critico italiano. In particolare, alle due ballate scelte e tradotte per la conferenza si era esplicitamente riferito De Sanctis in queste stesse pagine della sua *Storia della letteratura italiana*.

Ma c'è un'altra implicazione del discorso di Garcés che presenta delle curiose affinità con il prologo di Riba alla traduzione di Cellini. Riaffiora qui un motivo a cui Riba aveva dato una certa amplificazione in quel testo. Egli aveva individuato in Cellini una forte capacità rappresentativa, nella misura in cui le correnti letterarie colte del Rinascimento erano riuscite a trasmettere i principi e la forza del rinnovamento anche ai livelli inferiori. Proprio in virtù di questa osmosi culturale tra popolo e classi aristocratiche, Riba aveva sottolineato le potenzialità di un testo come quello di Cellini.

⁵³. *Storia della letteratura...*, cit., pp. 422-425.

Anche Garcés, in modo forse più tangenziale, collega quest'incontro in Poliziano tra due correnti diverse, quella colta e quella popolare, a un fenomeno più ampio, peculiare alla società rinascimentale:

L'art tenia les seves arrels, tant com en els erudits i en els aristòcrates, en el poble. La llengua i les formes poètiques populars havien de ser, precisament, la saba gloriosa de la Renaixença, perquè aquest moviment era, abans que tot, natural.

Sicché Poliziano riassume questa «doble correntia del Renaixement» perché «va portar al poble les flors més escollides dels grecs i dels llatins». Nello stesso tempo, lo scambio si ripercoteva sull'altro versante, perché la letteratura colta si arricchiva di quei valori permanenti ed essenziali depositati nel popolo:

Les camperoles de Florència corejant el "Ben venga maggio" senyalen un dels punts culminants del Renaixement. L'ideal renaixentista ha guanyat l'ànima del poble.

Sulla scorta di Riba, anche Garcés si era rivolto alla letteratura umanistico-rinascimentale italiana in nome di un ideale classicistico ancora vivo e operante negli anni Venti. Malgrado tutto, però, e forse proprio perché si cercava di conciliare con quell'ideale istanze nuove e apparentemente contraddittorie rispetto al principio di artificialità e arbitrarietà, sia Riba che Garcés finiscono col mettere a fuoco, con le uniche traduzioni che fecero di autori di quell'epoca, proprio quei risvolti meno classicistici della letteratura quattro-cinquecentesca e più apertamente connotati da un'espressività popolare. Se l'uno vi collega il concetto di sincerità poetica, l'altro riattiva, salvo le dovute distanze,

l'idea di tradizione romantico-modernista del poeta interprete dell'«ànima del poble».

5. Gli scrittori del primo Ottocento

5.1. La traduzione dei *Sepolcri* e altro Foscolo

La ricezione immediata e feconda di Foscolo e Manzoni nell'Ottocento catalano non ha epigoni significativi negli anni Venti e Trenta. Al sempre crescente interesse nei confronti della poesia leopardiana, maturato tardivamente a fine secolo e incalzante nei primi decenni del Novecento, fa da contrappunto lo scarso rilievo assegnato, sull'orizzonte contemporaneo, agli altri due scrittori della triade scolastica primoottocentesca. Occasionali interventi critici, nati da circostanze commemorative, contribuiscono se non altro a farli rientrare nel contesto storico in cui operarono, giacché si incentrano sulla ricerca degli influssi dell'uno o dell'altro sugli autori della *Renaixença*. Sicché, per il centenario della morte di Foscolo, nel 1927, Manuel de Montoliu segnalava per i lettori della «Revista» le caratteristiche del foscolismo metrico e stilistico di Manuel de Cabanyes, illustrando nel contempo, con una serie di riscontri testuali, «la profunda afinitat espiritual que hi havia entre el nostre malaguanyat poeta i el gran cantor dels *Sepulcres*, amdós romàntics d'ànima sota una folgada vesta clàssica».¹ Restando nel capitolo dei rapporti tra Risorgimento e *Renaixença*, è il centenario dell'*Oda a la Pàtria* di Aribau a chiamare in causa Manzoni: al famoso spunto manzoniano rielaborato da Aribau si riferisce Mario Casella, che analizza il componimento nei suoi

¹. Manuel de Montoliu, *Ugo Fòscolo i Cabanyes*, «La Revista», XIII (gennaio-giugno 1927), pp. 110-112.

aspetti letterari e nella sua trascendenza patriottica,² e soprattutto un articolo di Sebastià Montferri,³ il quale intende integrare le affinità ottocentesche tra Italia e Catalogna in quel discorso che, a cavallo tra il primo e il secondo decennio del Novecento, aveva esaltato i vincoli culturali italo-catalani sulla base del passato umanistico. Quanto tale discorso fosse stato importante e persistente nella cultura catalana, lo dimostra ancora una volta il suo periodico riemergere, anche a distanza di anni. A esso si ricollega Montferri, quando, riprendendo la famosa tesi formulata da Morera i Galícia nei Jocs Florals di Sabadell, aggiunge che

Si aleshores s'hagués escaigut de trobar-nos, com ens trobem ara, en plena celebració del I Centenari de la Renaixença, vinculada al fet de la publicació de la poesia «La Pàtria» de l'Aribau, segurament En Morera i Galícia hauria comentat el lligam que també en aquest cas pot assenyalar-se entre Itàlia i Catalunya.

Es tracta d'una pura coincidència anecdòtica? Es tracta d'una circumstància fortuïta? [...] El fet és que a l'hora de registrar-se el punt inicial de la nostra Renaixença, trobem una altra vegada una convergència italo-catalana, representada per les figures Aribau-Manzoni.⁴

Durevolmente associati ai primi vagiti della rinascita letteraria catalana, né Foscolo né Manzoni si presentavano ormai come modelli imitabili o rivisitabili dalla prospettiva attuale. Tuttavia, se nel secolo precedente le loro opere erano state

². Cfr. Mario Casella, «Adeu-siau, turons», «La Veu de Catalunya», 24-VIII-1933, ora ristampato a cura di Giuseppe Grilli in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», XXVIII, n. 2 (luglio 1986), pp. 547-552.

³. Cfr. Sebastià Montferri, *Aribau i Manzoni*, «La Veu de Catalunya», 24-VIII-1933.

⁴. Ibidem. Come si è osservato a suo luogo, Joan Estelrich aveva già voluto allargare l'orizzonte cronologico di Morera i Galícia nella stessa direzione.

lette e assimilate, furono le generazioni novecentesche a poter finalmente tradurle, grazie alle mutate condizioni socioculturali.

Per quel che riguarda Foscolo, oltre a una versione di un sonetto che ho rintracciato su una rivista secondaria d'impostazione eclettica,⁵ merita un cenno particolare la traduzione integrale del suo poema più conosciuto, i *Sepolcri*. Realizzata in occasione del centenario foscoliano da Esclasans, cui si deve pure quella del componimento giovanile in versi sciolti *Al sole* pubblicata l'anno dopo su «La Nau»,⁶ essa apparve accoppiata all'articolo di Montoliu di cui si è appena parlato.⁷ In quello stesso volume de «La Revista» che riuniva tutti i fascicoli della prima metà del '27, uscivano tra l'altro anche le versioni petrarchesche di Esclasans commentate in precedenza. Alcune considerazioni sui limiti linguistici del traduttore già espresse a proposito di quelle valgono anche per la versione del carme foscoliano. In particolare, ci troviamo nuovamente di fronte a fraintendimenti di ampie e importanti porzioni dell'originale, specie nella prima parte del poema, che è quella concettualmente più densa e complessa, essendovi intrecciate le meditazioni sull'inesorabile attività annichilatrice della morte alle intuizioni relative alle ragioni etiche e spirituali su cui si fonda il culto dei morti. Il caso limite è dato dall'omissione dei vv. 23-25, la cui avversativa

⁵. Cfr. *Lletres estrangeres. A Florència (de Huc Foscolo)* [Sonetto 8: *E tu ne' carmi avrai perenne vita*], trad. di Josep Fló, «L'Ida», I, n. 1 (1 settembre 1920), p. 17. Il componimento era stato scelto a partire da un'antologia divulgativa di lirica italiana (*Le cento migliori liriche della lingua italiana*, a cura di Luigi Ricci, Londra-Firenze, 1913), ed era accompagnato da una succinta nota biobibliografica.

⁶. *Al sol d'Ugo Foscolo*, trad. di A. Esclasans, «La Nau», 15-XI-1928.

⁷. Ugo Fòscolo, *Dels Sepulcres*, «La Revista», XIII (gennaio-giugno 1927), pp. 113-121.

iniziale, parafrasando Di Benedetto, fa da perno e da cerniera nel sistema di opposizioni costruito in questa prima parte del carme.⁸ La soppressione, senz'altro deliberata, si deve probabilmente al fatto che il traduttore non coglie il significato del latinismo «a sé il mortale invidierà [vorrà togliere] l'illusion», indispensabile per la comprensione dei tre versi. La lacuna si riflette poi anche nella resa dei versi successivi dove, con una ripresa pronominale («destarla»), viene recuperato il sintagma *l'illusion* per esporre l'idea centrale di tutto il passo, cioè l'illusione di prolungare temporaneamente la vita oltre la morte attraverso la memoria che dei defunti hanno i loro cari. Si tratta di versi molto noti che riporto qui di seguito accanto alla traduzione, perché sia più agevole stimare lo scarto contenutistico:

Ma perché pria del tempo a sé il mortale
invidierà l'illusion che spento
pur lo sofferma al limitar di Dite?
Non vive ei forse anche sotterra, quando
gli sarà muta l'armonia del giorno,
se può destarla con soavi cure
nella mente de' suoi? Celeste è questa
corrispondenza d'amorosi sensi,
celeste dote è negli umani; [...] (23-31)⁹

Viu, però, la memòria dels que moren
en els que resten, si la recordança
pia d'aquells flameja en el sagrari
dels pits amants? No grana en terra humana
correspondència d'amorós afecte?

Come si può osservare il vincolo tra la memoria postuma e

⁸. Cfr. Vincenzo Di Benedetto, *Lo scrittoio di Foscolo*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 139-147.

⁹. Cito dall'edizione U. Foscolo, *Poesie e carmi*, a cura di F. Pagliari e G. Folena, Firenze, Le Monnier, 1985.

l'ideale prolungamento della vita sancito dalla presenza di sentimenti amorosi (fulcro di questa e della strofa successiva) si smarrisce nella traduzione che approda, anzi naufraga in una conclusione banale, tale da rasantare la tautologia, riassumibile nei seguenti termini: la memoria dei morti vive tra chi resta se quelli che li amano si ricordano di loro. Altri luoghi, e non pochi, del testo pure subiscono un rimpasto di significati spiegabile per le difficoltà interpretative. Ma non tutte le innovazioni contenutistiche sono riconducibili a fraintendimenti. Ce n'è almeno una, insistente nelle prime strofe, che presuppone una consapevole reinterprete della relazione tra vivi e morti, in Foscolo delimitata entro i sentimenti della pietà e dell'affetto consolatori. Esclasans vi introduce, infatti, il motivo della nostalgia malinconica (espressione con cui traduco in modo approssimativo il termine *enyorança*), motivo ricorrente nella tradizione catalana moderna e contemporanea, da Verdaguer ai lirici maiorchini e oltre.¹⁰ Così il «passeggier solingo» (49) che passa accanto alla tomba diventa il «vianant ple d'enyorança»; ancora, a breve distanza, il riferimento a Parini: «E senza tomba giace il tuo/ sacerdote» (53-54) muta in: «Lluny de cobert i enyorador de calma/ dorm avui ton servent». Infine, lo stesso filtro fa capolino nella strofa successiva, in rapporto al tema sentimentale e patriottico dell'esilio: il sospirare del poeta («Non sento/ spirar l'ambrosia, indizio del tuo Nume,/ fra queste piante ov'io siedo e sospiro/ il mio tetto materno», 62-64) si precisa in una condizione psicologica di pena e tristezza: «M'és enyor el record de la ambrosia/ del teu pas lleu, oh musa, en les boscuries/ on reuiu als meus ulls la llar materna».

¹⁰. La forte ripresa del termine nel linguaggio poetico della *Renaixença* è confermata dal fatto che appunto nell'Ottocento data la sua introduzione in castigliano attraverso autori come Pereda, Unamuno e Pérez Galdós (cfr. J. Coromines, *Diccionari, cit.*).

Altra tendenza individuata a proposito delle versioni di Petrarca e rintracciabile anche qui è la preferenza della paratassi all'ipotassi, talora col ricorso a proposizioni brevi chiuse dal punto fermo.¹¹ Il periodare ampio e articolato del carne, volutamente accentuato in ossequio a un gusto classicheggiante, risulta, così, profondamente ristrutturato secondo una sintassi che, sacrificando la subordinazione, finisce spesso per cancellare senza scrupolo anche quei rapporti causali, finali, temporali, ecc. che saldavano unità di significato. Nei versi seguenti, per esempio, vediamo dileguare, insieme al connettivo causale, il significato del fremito del simbolico tiglio che assisteva al colloquio tra Parini e la Musa:

E tu venivi
e sorridevi a lui sotto quel tiglio
ch'or con dimesse frondi va fremendo
perché non copre, o Dea, l'urna del vecchio
cui già di calma era cortese e d'ombre. (65-69)

Ton poeta a escoltar, sota la grave
tremolor d'aquell tell, un jorn vingueres.
I avui amb l'ombra de les seves fulles
ja no cobreix, oh dea, l'urna antiga.

Analogamente, sono annullati quei rapidi trapassi così

¹¹. Valga un unico esempio in cui un periodo foscoliano appare suddiviso in tre periodi, separati da altrettanti punti fermi:

Ma più beata ché in un tempio accolte
serbi l'itale glorie, uniche forse
da che le mal vietate Alpi e l'alterna
onnipotenza delle umane sorti
armi e sostanze t'invadeano ed are
e patria e, tranne la memoria, tutto. (180-185)

Encara més potent, car dins un temple
de les glòries estoig italianes
fas. Dels Alps, la inconstant onnipotència
de sort humana i la maldat cel·lada,
les armes amb dolor van arrencar-te,
i la pàtria i les ares. La memòria
només ens resta.

tipici nei *Sepolcri*, quelle ardue e brusche transizioni che spostano in modo fulmineo e sintetico il discorso sul piano spaziale e temporale. Esclasans preferisce, in tali casi, servirsi di un'esplicita espressione di raccordo. Se ne veda qualcuna, evidenziata da me col corsivo:

Pietosa insania che fa cari gli orti
de' suburbani avelli alle britanne
vergini (130-132)

*Avui, en canvi, follament estimen
les donzelles britanes els afores
tornats vergers¹²*

Ma cipressi e cedri
di puri effluvi i zefiri impregnando (114-115)

*Llavors, en altres ères, els boscatges
de cedres i xiprers l'aire vestien*

Ah sî! da quella
religiosa pace un Nume parla:
e nutria contro a' Persi (197-199)

I des del sacre
recinte un numen parla, *el mateix numen
de pàtria que algun dia* contra els perses
invassors mogué als grecs

Ma il risultato più appariscente di questo riassetamento

¹². Non secondario è in questi versi il problema semantico e ideologico posto dalla *pietosa insania*, la cui resa mediante l'espressione *follament estimen* è riduttiva e fuorviante. Il concetto foscoliano è molto più complesso di quello di un forsennato amore, anzi, com'è stato osservato, esso consente grazie a rimandi intratestuali il brusco trapasso di immagini: «esso richiama la pietà commentata a v. 92, non pietà in senso cristiano, ma pagano, classico, di doverosa condotta verso gli dei, la patria, la famiglia. *Insania* si riferisce allo spirito che informa la scena appena descritta. Non un atteggiamento logico, razionale, ma un sentire, una simpatia, che agita i personaggi muovendoli alla virtù e che relaziona l'età presente a quella "illusione" che al principio del carne aveva posto a fondamento della storia. A questo modo è reso possibile il passaggio improvviso alle *britanne vergini*». (Spartaco Gamberini, *Analisi dei «Sepolcri» foscoliani*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1982, pp. 206-207).

sintattico è la dilatazione smisurata del testo, quantificabile nella misura del 16%: dai 295 endecasillabi dell'originale si passa ai 343 della traduzione. Va aggiunto che a tale accrescimento contribuisce il travaso di un altro tratto stilistico, caratteristico del linguaggio poetico di Esclasans, orientato in senso opposto al ritmo stringato, intenso, rapido, vigoroso e austero dell'originale. Mi riferisco al gusto per un'aggettivazione usata spesso con effetti ridondanti e puramente decorativi e introdotta in modo del tutto gratuito nel testo traslato, in contrasto con la cifra stilistica del poema foscoliano, dove i determinanti sono scelti con parsimonia e precisione.¹³ Basta leggere a caso uno dei tanti *ritmes* di Esclasans per accorgersi di quanto questa tendenza fosse estesa nella sua poesia. Ne possono dare un'idea convincente i seguenti versi tratti da due componimenti, l'uno del 1929 e l'altro del 1936:

[...] Unidora

dels junts de penombra, la boira, feixuga fumera
d'extints foguerals reïnosos, vesteix les cruïlles
gelades d'un vel de perfum i suscita en l'altura
negrors de xiprers somnolents. Processó dolorosa,
la muda ramada dels fronts obstinats i dels passos
lassats¹⁴

Un aire feixuc, ambre i mesc, esperit de corruptes
essències de carns irreals, fa un reflex de marines
buidors, com si al fons de l'anhel hi nasquessin les flors
més rares d'aquàrium de llum i metall. Fadigada
dolçor del repòs en espera de vides novelles

¹³. Dall'analisi delle occorrenze lessicali del carne svolta da Gamberini (op. cit., pp. 41-42), si ricava come tratto stilistico significativo una forte preponderanza di sostantivi (28,3%), mentre piuttosto modesta al confronto è la presenza di aggettivi (14,2%).

¹⁴. A. Esclasans, *Ritmes*, «La Nova Revista», n. 28 (aprile 1929) pp. 293-94, poi in *Primer llibre de ritmes*, cit., pp. 52-54.

i riures inèdits!¹⁵

Già Carles Riba aveva messo in evidenza, a proposito dei racconti di *Històries de la carn i de la sang*, il fatto che vi «dominen, per la força, els adjectius i els substantius, és a dir, les qualitats i els objectes»,¹⁶ sottolineando la funzione predicativa affidata a molti di questi attributi. Se da un'ottica positiva Riba definisce Esclasans «"home de mots", com un pintor és "home de colors", i fins a les darreres conseqüències»,¹⁷ lo stesso tratto stilistico sarà visto in termini totalmente negativi da Domènec Guansé, il quale, in una recisa stroncatura pubblicata dopo uno degli annuali volumi di *Ritmes*, non esitò a condannare la vuota prosopopea, il barocchismo e il gusto preziosista della sua poesia, quale risultato di una pedante e sterile scrittura accademica.¹⁸

Tornando ai *Sepolcri*, cercherò di illustrare il riflesso di tutto ciò nella versione. Da una ricognizione puntuale ho censito un congruo numero di casi in cui il nudo sostantivo di Foscolo, usato non di rado in modo assoluto senza neanche l'articolo, appare accompagnato nella versione da un attributo descrittivo, peraltro non necessariamente adeguato al contesto, anzi a volte addirittura contraddittorio rispetto ai contenuti

¹⁵. A. Esclasans, *Ritmes*. 652, «Quaderns de poesia», n. 8 (marzo 1936).

¹⁶. C. Riba, «*Històries de la carn i de la sang*», per A. Esclasans. II, «*La Publicitat*», 3-X-1928, poi in *Obres Completes/ 3*, cit., p. 45.

¹⁷. C. Riba, «*Històries de la carn i de la sang*», per A. Esclasans. III, «*La Publicitat*», 25-X-1928, poi in *Obres Completes/ 3*, cit., p. 48.

¹⁸. La recensione apparve su «*La Publicitat*» il 23-V-1931, alla quale seguì la polemica risposta di Esclasans il 30-V-1931.

dell'originale.¹⁹ Eccone una lista di esempi, non esaustivi ma indicativi della qualità e della quantità del fenomeno:

lo spirto (10)	la alenada subtil
un sasso (13)	l'alt pedró
morte (15)	la mort cruel
i sepolcri (17)	del vetllar sepulcral
nella sua notte (18)	en la nit profunda
dall'insultar de' nembi (37)	de la pluja cantadora/ l'enervant gotejar
eredità d'affetti (41)	per heretatge ni una amor mesquina
de' templi acheronteï (44)	dels grans marges agueròntics
del tuo riso (57)	entre joioses/ rialles
il sacro capo (71)	la noble testa/ sagrada
l'ossa (75)	les cendres venerables
agl'incensi (105)	la fina flaire d'incens
il lezzo (106)	la basta fetor
latte (127)	llet fresca
una fragranza (128)	dolces fragàncies
il furor (137)	l'afany viril
l'opulenza (139)	la opulència letal
il tremore (139)	la basarda/ femenil
dell'Orco (140)	de l'Orcus tenebrós i sense joia
morte (146)	dolça mort
l'esempio (150)	exemple digne
l'urne (152)	les urnes sacrosantes
il corpo (155)	les despulles nues
l'idioma (175)	l'estil esplèndid
errava muto (190)	amb fosca mudesa errant i cella-junt
la speranza (195)	la divina esperança
custodi de' sepolcri (230)	custodis fidelíssims dels vells sepulcres

Una vera e propria valanga di aggettivi invade il testo se si sommano anche quelli che compaiono in sintagmi nominali inseriti, talvolta in aggiunta e non in corrispondenza di

¹⁹. Altrettanto sorprendenti i casi in cui l'aggettivo originale è reso con un altro che non ne è affatto un sinonimo, come in: mesta armonia → harmonia dolça; vergini Muse → nou muses; una forza operosa → ses forces invencibles; d'evirati cantori → de cantaires frívols; l'amato capo → la testa gràcil; del lor caro lattante → de l'infant somnolent.

elementi semantici originali, in sede di rifacimento del verso o del periodo. È il caso, per citare solo qualche esempio, di «poca gioia ha» (42) → «amb ulls plorosos guaitarà»; «dopo l'esequie» (43) → «en les foscors ignotes»; «indizio del tuo Nume» (63) → «del teu pas lleu»; «raspar fra le macerie e i bronchi» (78) → «rosega [...] l'ossada nua del gran difunt; «il navigante... vedea» (201-203) → «l'esguard desorbitat dels nàuxers».

Dai riscontri testuali qui presentati si traggono conclusioni poco confortanti sulla qualità di questa traduzione. È pur vero che il linguaggio dei *Sepolcri* è complesso sia sul piano stilistico che su quello interpretativo. Ma è anche fuor di dubbio che il traduttore, oltre ai non pochi tradimenti contenutistici, ha rinunciato a ogni tentativo di avvicinarsi ad esso. A conti fatti, si ha l'impressione che egli si abbandoni a una profusione di parole strategicamente ingiustificata, non asservita cioè alla necessità di rendere più intellegibile il testo, ma unicamente in obbedienza ai gusti stilistici di Esclasans, con il risultato di ricoprire il poema di un manto di attributi innecessari.

5.2. Manzoni e la traduzione dei *Promessi Sposi*

Come si è accennato nelle pagine precedenti, non è possibile parlare negli anni Venti di manzonismo catalano. Né il cinquantenario della morte abbinato al centenario della stesura del *Fermo e Lucia* nel 1923, della cui solenne commemorazione

italiana giungono echi attraverso una cronaca di Josep Pla,²⁰ né il centenario del Romanticismo celebrato nel 1928 servirono ad aprire nuove prospettive critiche nei confronti di Manzoni, malgrado il riconoscimento unanime del suo apporto al movimento romantico europeo da una parte e della statura ormai classica d'un romanzo come *I Promessi Sposi* dall'altra. Quanto al primo, una breve nota della «Revista» metteva in rilievo l'attività teorica di Manzoni, considerando fondamentale un saggio come *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, perché dotato «d'una intenció i d'un abast que no podem negligir en explicar-nos el llevat de renaixença pairal que ens portà el romanticisme.»²¹ Nondimeno, Josep Pla ammira lo scrittore italiano come «una de les roques fortes del contracorrent d'aquella època», riferendosi al significato di rinnovamento e di rottura della sua letteratura, antiimperiale e antiscenografica, nei confronti della cultura neoclassicistica, ufficiale e accademica dell'impero napoleonico. Riguardo alla vitalità, indipendente dai tempi e dalle mode, del romanzo manzoniano, vi insistono, oltre che Pla, le recensioni alla traduzione dei *Promessi Sposi* di Maria Antònia Salva. Per esempio, Joan Alcover l'annovera tra le poche opere «de segura immortalitat», cui si aggiunge il «raríssim privilegi de no haver estat mai pledejades»,²² di essersi dunque guadagnata una fama duratura senza dispute né polemiche. Ne è responsabile, tra l'altro, l'abilità dell'autore di fondere intimamente storia e

²⁰. Cfr. Josep Pla, *Manzoni*, «La Publicitat», 30-V-1923. L'articolo fu poi tradotto da Cesarino Giardini per la rivista milanese «L'esame».

²¹. *Commemoracions manzonianes*, «La Revista», gennaio-giugno 1928, p. 23.

²². Joan Alcover i Maspons, *Els Promesos. Traducció de I PROMESSI SPOSI per Maria Antònia Salvà*, «Almanac de les Lletres», VI (1926), p. 128, ora in J. Alcover, *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1951, pp. 336-338 (datato 1925).

finzione, forse perché il romanziere si è messo al servizio dello storico, o forse il contrario, dato che gli riesce difficile immaginare se il progetto iniziale fosse «principalment fer història o fer novel·la».²³ Sta di fatto che, essendo potenziati il fascino e la suggestione di quelle grandi ricostruzioni umane e sociali che occupano le ampie e non poche digressioni storiche, il lettore vi si addentra al di là della tensione narrativa legata alle peripezie dei due protagonisti:

Per exemple, quan, abans d'internar-se en els capítols descriptius de la pesta de Milàn, s'adona del llarg espai que ocupen, pot ser es queixa de la prolixitat, però a mesura que va llegint, és tan poderós l'interés de la complexa realitat humana, plàsticament revelada en l'admirable quadre, amb tots els seus heroismes, misèries i abominacions, que el lector, corprès per l'espectacle, ja apenes se'n recorda dels promesos i no té pressa de saber quina haurà estat la seva sort.²⁴

Il che comporta una lettura forse meno struggente e appassionante di quella provocata da altri romanzi, ma anche meno soggetta all'usura del tempo. Vi gioca a favore il fatto che l'alta qualità letteraria del testo si abbina alla sua semplicità e chiarezza, garanzia dell'allargamento dell'orizzonte dei lettori:

altres novel·les que ens donaren insomni han envellit. En canvi, aquesta, sense apassionar-nos, segueix imponent-se a l'atenció i a la preferència general. A les altes condicions com obra d'art, fàcilment valorades pel bon sentit, uneix la clara racionalitat que la familiarisa amb tota mena de lectors.²⁵

²³. Ibidem, p. 129.

²⁴. Ibidem.

²⁵. Ibidem, p. 130.

Anche Pla sottolinea l'indiscutibile valore classico del romanzo, ma pone l'accento specialmente sulle sue doti stilistiche:

Han passat totes les modes, passaran totes les novetats i el Manzoni quedarà. Quedarà el seu italià clàssic, precís, just, natural com un fet absolutament guanyat, i quedarà, a més a més, Manzoni com a gran valor llatí, valor de normalitat, de realitat i de ponderació per servir, diríem de contrapès a l'anormalitat russa.

Le riflessioni di Pla sono estremamente interessanti perché provengono non dal punto di vista di un lettore innocente e spassionato ma da quello di uno scrittore che si poneva in prima persona il problema dei modelli di prosa narrativa, e quindi giudica la scrittura manzoniana in rapporto alle proprie preoccupazioni. Nel passo appena citato è evidente che con l'allusione all'«anormalità russa» Pla intende distanziarsi dalla voga imperante degli scrittori russi che avevano spinto la narrativa verso l'analisi introspettiva di anime torturate. Ad essa oppone con chiara volontà rivendicativa una prosa realista fondata sull'osservazione esterna e sull'obiettività descrittiva di ambienti e personaggi, anziché sullo scavo psicologico. Mentre osserva che proprio perché tale moda ha trasformato completamente la sensibilità del lettore moderno Manzoni finisce per essere incompreso e accantonato:

I és aquest fet, crec, el d'ésser el camp visual de Manzoni, el de la normalitat el que explica que "I promessi sposi" sigui un llibre que la sensibilitat moderna tingui per superat. Avui el públic intel·ligent no demana llibres, sinó que demana pessigolles a la mèdula. És això que explica que el llibre de Manzoni sigui considerat com una obra pesada, obra més per a les criatures que per als grans, més apte per als crepuscles dels convalescents que per adornar les digestions.

Che il romanzo manzoniano risultasse in quell'epoca impopolare e superato tra pubblico e critica, era impressione diffusa. Infatti, anche Alcover, pur se da un'ottica più spiccatamente moralista di quella planiana, prende atto della scarsa fortuna attuale di Manzoni, rinvenendone le cause nel predominio di una narrativa fitta di temi e motivi erotici:

però hem de reconèixer que si ara sortís a llum no seria celebrada tan sorollosament com ho fou per les generacions anteriors. L'admiració subsisteix; el que ha variat és el gust. Tot proclamant la preeminència de l'honradíssima novel·la, inspirada en la més severa disciplina artística i moral, no la llegim, per això mateix, amb afició tan febrosenca com d'altres d'inferior categoria. En el gust general influeixen certs estímuls de sensualitat, no diré viciosa, però de totes maneres incompatible amb la rigidesa de principis que Manzoni va imposar-se.

Ma la riflessione più originale e personale che si ricava dall'articolo di Pla risiede nelle ragioni linguistico-letterarie della sua entusiastica rivalutazione della prosa di Manzoni. Che essa si stagli sul panorama europeo ottocentesco accanto ai prodotti più moderni e rivoluzionari del secolo è merito soprattutto delle scelte stilistiche e tonali. In una definizione tanto sintetica quanto precisa, Pla coglie quei caratteri dei *Promessi Sposi* che doveva considerare come ideali nella propria pratica letteraria e che oggi non stenteremmo a riconoscere come identificativi della prosa di Pla: «És un llibre gris, vagament lluminós, mansament irònic - com si la ironia fos una caritat». Il fascino segreto di questo grigiore (e si pensi al titolo programmatico del più famoso libro di memorie di Pla, *El quadern gris*) illuminato ponderatamente dagli accenti ironici e nel quale si muovono personaggi «casolans, anti-heroics i veritables» è la naturalezza espressiva, massima aspirazione dei buoni scrittori: «Manzoni demostra una vegada més que en literatura la pedra de

toc és la naturalitat». A questo punto il discorso diventa apertamente polemico nei confronti del *Noucentisme* e della sua poetica dell'artificio:

Els italians tenen fama d'ésser poc naturals, la mateixa fama que tenen els castellans i els escriptors catalans noucentistes. És més just dir que els escriptors dolents porten a la massa de la sang l'afectació i la buidor verbal i que l'aspiració de tot escriptor que es respecti és la naturalitat.

Fino a raggiungere toni di aspra satira per squalificare tanto certe tendenze della poesia ermetica quanto la reazione "neopopolarista" di cui si è parlato a proposito di Garcés. Ed è alle sue *Vint cançons* che immagino alluda il duro giudizio di Pla nel seguente passo:

De vegades es confon la naturalitat amb el popular, de vegades amb la gasetilla. Ara està de moda per reaccionar contra una mena de lírica trascendental i subjectiva que demostra que els poetes que la fabriquen tenen uns sentiments i una sensibilitat tan elevada que de vegades no es veu ni amb ajuda d'ulleres, construir unes certes cançons de color verd poma, banalíssimes, d'un gust d'orxata de pis aigualida i pocasolta. [...] I tot això és per dir la valor actual d'Alexandre Manzoni.

Un Manzoni, dunque, sventolato in chiara polemica antinoucentistica come paradigma di prosa realista semplice, naturale, immediata ma non banale, anzi ricca e complessa.²⁶ C'era ancora un altro aspetto che Pla apprezzava nello scrittore milanese, ed era espresso nei termini di una netta demarcazione

²⁶. Su questa fase delle idee estetiche di Pla all'insegna della *naturalitat* e di ciò che egli definiva *classicisme viu* in reazione a determinate tendenze allora ancora dominanti, cfr. Marina Gustà, *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*, Barcelona, Curial, 1995, pp. 361-389, con le opportune relativizzazioni del significato della terminologia planiana e della visione meccanicamente antinoucentistica tramandata dalla critica.

tra il mondo sentimentale e intimo dell'autore e il mondo costruito nella propria opera letteraria. Pur riconducendo quasi tutti i suoi scritti al genere memorialistico, Pla, infatti, non mostrava simpatia per le forme di lirismo autobiografico, sottoponendo così a un severo filtro razionale i dati tratti dall'esperienza vissuta che, liberamente mescolati a materiali inventati, rielaborava nei suoi testi. E di Manzoni sottolinea appunto il controllo emotivo esercitato nella pratica letteraria, in opposizione al lirismo a oltranza di Leopardi:

Infinitament més complex que Leopardi, Manzoni té sobre el poeta el mèrit immens de no haver deixat entreveure al públic i en la seva obra la seva desesperació.

L'interesse manifestato da Pla in questo articolo appare più sincero e sentito di quel che ci si aspetterebbe da uno scritto sorto in una circostanza occasionale, appunto perché vi si legge tra le righe una partecipazione viva e personale ai problemi posti attraverso Manzoni, ma riguardanti sostanzialmente la propria attività di scrittore. In tal senso, il suo intervento resta forse il contributo più interessante e originale nel panorama di quegli anni, configurandosi come un accalorato tentativo di attualizzare il romanzo manzoniano. Non è molto, certo, ma è significativo che provenga dal maggior prosatore catalano del Novecento.

Intanto, in coincidenza con la data del cinquantenario, un altro omaggio a Manzoni, ben più solido dei rituali panegirici d'occasione, prendeva forma nella casa editrice più importante dell'epoca. Nel 1923, infatti, venivano dati alle stampe i primi due volumi della prima traduzione catalana dei *Promessi Sposi*, opera di Maria Antònia Salvà, la quale per la prima volta si affacciava, dopo una lunga esperienza poetica, alla prosa

narrativa.²⁷ Alfredo Giannini, che aveva collazionato il testo della Salvà,²⁸ quasi ricambiando i servizi di assessoramento prestatigli qualche anno prima da Joan Lluís Estelrich per la sua versione italiana di *Solitud* di Víctor Català,²⁹ enfatizza in una recensione preparata per «La Veu de Catalunya» la tempestività con cui la Catalogna si accoda alle commemorazioni letterarie italiane, prima con Dante e ora con Manzoni:

Em plau posar de relleu baldament siguin ben sobrrers els arguments de l'arrelada germanor i aliança espiritual entre catalans i italians, des del temps més reculats, que cada vegada que a Itàlia ens preparem a celebrar la recordança que torna en dies assenyalats d'un o altre dels nostres prohoms més grans [...], Catalunya per cert davança els altres pobles i amb cor joiós participa del ritus sagrat. Fa dos anys a tot arreu del món va ressonar el nom del Dant [...]; a Catalunya, endemés de conferències i lectures públiques dantesques, hom aportà a l'homenatge l'ofrena de tres versions de la Comèdia [...]. Cau enguany justament el primer centenari que Alexandre Manzoni, posant a la darrera plana del manuscrit la data 17 de setembre de 1823, acabava d'escriure l'obra mestra [...], i veu's aquí que a Catalunya, mercè de la il·lustre escriptora Maria Antònia Salvà, surt a la llum la primera traducció en llengua catalana de la immortal novel·la [...].³⁰

Benché Giannini ne approfitti per riattualizzare il discorso sui vincoli culturali italo-catalani lanciato da *Expansió*

²⁷. Cfr. Alexandre Manzoni, *Els promesos*, trad. di M.A. Salvà, Barcelona, Editorial Catalana, 1923 (I e II tomo) e 1924 (III tomo).

²⁸. Così si legge in una nota apposta al primo volume: «Aquesta versió ha estat curosament revisada, d'acord amb la traductora, per l'il·lustre catalanòfil italià, professor Alfredo Giannini, de la Universitat Comercial de Nàpols».

²⁹. Cfr. l'introduzione di Giannini a Víctor Català, *Solitudine*, trad. di A. Giannini, Lanciano, Carabba, 1918.

³⁰. Alfred Giannini, «*Els Promesos*» de Manzoni en català, «La Veu de Catalunya», 8-XI-1923.

Catalana e non ancora sopito, va detto che la concomitanza era, in realtà, casuale, dato che *Els Promesos* erano stati concepiti alcuni anni prima in rapporto ad altre esigenze e circostanze. L'idea era partita da Joan Estelrich che, in cerca di materiali «d'interès mundial» per la collana di autori stranieri dell'Editorial Catalana, aveva sollecitato la collaborazione della Salvà, suggerendole lui stesso, su richiesta della poetessa, il testo di Manzoni, stando ai ragguagli dati dalla traduttrice a Miquel Costa i Llobera in una missiva del 28 settembre 1922:

no sabent jo quines obres proposar, vaig contestar a n'Estelrich que m'indicàs ell aquelles obres que els venguessin bé, i fossin compatibles amb les meves inclinacions. (I li anomenava els autors de qui havia traduïda alguna cosa).

N'Estelrich em proposà llavors *I promessi sposi*, i justament volgué la bona sort que jo tengués aquí l'original italià, el qual consultat, vaig quedar sense polsos com en vaig veure l'enorme extensió. Pogué més, però el desig de fer qualche cosa, i tot d'una vaig contestar acceptant, i tot d'una vaig posar mans a l'obra, i ja en tinc una pila de capítols.³¹

Da quanto qui riportato si ricavano alcune informazioni accessorie. Anzitutto, che la scelta di Estelrich era stata soppesata sulla base delle precedenti esperienze traduttorie della Salvà, il che significa che ella si era già cimentata con testi manzoniani. Lo conferma il fatto che in un biglietto d'auguri natalizi a Miquel d'Esplugues e a Josep Carner del 1921 si fosse servita di versi di Manzoni, e che in questa stessa

³¹. La lettera, conservata presso la Biblioteca B. March di Palma di Maiorca è riprodotta da G. Albertocchi, *La traducció d'I promessi sposi*, in *Lectures de Maria-Antònia Salvà*, a cura di Lluïsa Julià i Capdevila, Publ. de l'Abadia de Montserrat/Dprt. de Filologia Cat. i lingüística general Univers. de les Illes Balears, 1996, p. 192.

lettera a Costa i Llobera gli confessi di voler pubblicare in appendice al romanzo anche la versione degli *Inni Sacri*.³² Altro dato non secondario è il fatto che la Salvà possedesse un esemplare dei *Promessi sposi*, testimonianza non tanto della buona sorte quanto del profondo interesse da lei nutrito per la letteratura italiana e della fortuna di Manzoni nella cultura catalana, specie a Maiorca, dove la lezione di Josep Maria Quadrado era stata particolarmente fruttuosa.³³ Infine, riguardo alla cronologia della traduzione, in pieno svolgimento all'epoca della lettera a Costa i Llobera, va aggiunto, sulla base di altre fonti, che essa era stata avviata più di un anno e mezzo prima. Presumibilmente alla fine del 1920, la Salvà ne sottopone alcuni cimenti al giudizio di Josep Carner, espresso da questi in una missiva da Genova datata il 4 gennaio 1921.³⁴ Il che significa che impiegò due anni e mezzo o poco più, pressapoco come Manzoni

³². Cfr. *ibidem*, p. 193. Le versioni poetiche manzoniane rimasero, però, inedite e lo sono ancora a tutt'oggi.

³³. È proprio Quadrado, infatti, a spingerla verso la lettura di Manzoni, secondo quanto afferma Margalida Tomàs Vidal nel suo studio *La trajectòria intel·lectual de Maria Antònia Salvà*, Lluçmajor, «Papers de l'Allapassa», 1991, p. 13. Ed è nel solco del manzonismo di Quadrado che si colloca esplicitamente pure Joan Alcover nell'articolo già citato, pur respingendo le perplessità di quegli di fronte all'episodio della Monaca di Monza, rivalutato per la sua esemplarità didattica: «Em semblen perfectament els elogis d'En Quadrado. En canvi no suscriuria la seva opinió sobre l'història de la monja de Monza que l'il·lustre literat no voldria veure en la novel·la. De la mateixa manera que el llibre ens fa sentir ànsia de llibertat, odi a l'opressió dels poderosos, a l'impotència de les lleis per protegir els humils, a les supersticions funestes i altres xacres de l'incultura i de l'estat social, no veig per què fa nosa el cruel epissodi de "la senyora", exemple de tradicions absurdes que consagren el mal us de l'autoritat paternal, desnaturalisada fins al punt d'enverinar la vida de la pobra filla tirànicament sacrificada a les conveniències de família». Laddove, per ragioni più estetiche che morali, secondo l'interpretazione che ne dà Oreste Macrí (cfr. *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravenna, Longo, 1976, pp. 29-30), appariva eccessivo al Quadrado.

³⁴. Cfr. *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*, *cit.*, p. 312.

nella scrittura del *Fermo e Lucia*, per portarla a termine.³⁵

Quanto alla critica, *Els Promesos* meritavano giudizi molto positivi, ma è pur vero che alle parole encomiastiche di taluni faceva da contrappunto il silenzio di altri (indicativa mi sembra la mancata attenzione da parte della «Revista» e della «Publicitat», che in pratica ignorarono l'evento), segno dell'indifferenza con cui certi settori guardavano ormai all'opera di Manzoni, ritenendola tramontata ed estranea alle tendenze attuali come aveva visto bene Josep Pla. Positiva fu certamente la recensione di Manuel de Montoliu, il quale però non si soffermava sul valore intrinseco della traduzione, riassunto in un generico quanto vago complimento alla «imponderable gràcia femenina» che la «suavíssima poetessa mallorquina» sa infondere «a tot ço que brolla de la seva gentil ploma».³⁶ Montoliu si congratulava con l'editore e la traduttrice per il significato simbolico dell'iniziativa che rendeva giustizia a chi «podem i devem considerar com una mena de númen protector de la llengua catalana». Ma quanto più esaltava la trascendenza di un omaggio dovuto a una figura e a un'opera da considerare «íntimament nostra» per i vincoli che legano l'una e l'altra agli albori e agli sviluppi della rinascita catalana, tanto più contribuiva a ricacciare Manzoni nel passato, a mummificarlo «en la prehistòria i en la història de la nostra gloriosa Renaixença», e a negargli pertanto una diversa e rinnovata validità letteraria.

L'insistenza a circoscrivere storicamente questo rapporto ritorna nella breve nota già citata della «Revista», che rende onore da siffatta ottica retrospettiva alla traduzione della

³⁵. Per l'estate del 1923, infatti, il lavoro doveva già essere concluso, considerando i tempi del processo di stampa, ultimata entro l'anno per i primi due volumi, e quelli della revisione di Giannini.

³⁶. M. de Montoliu, «Els Promesos», de Manzoni. Traducció de Maria Antònia Salvà, «La Veu de Catalunya», 26-I-1924, poi in id., *Breviari crític 1923-1924*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1926, pp. 327-329.

Salvà:

D'entre la multiplicitat de temes que el centenari del Romanticisme ha suscitat, interessan d'una manera especial en relació amb l'història de les nostres lletres modernes els que fan referència a l'escola manzoniana.

Les generacions catalanes dels primers noucents no han estalviat llur homenatge al Manzoni. La traducció dels *Promesos* per Maria Antònia Salvà assenyala una digna fita. Li fan costat d'honor les traduccions d'himnes sacres de Guerau de Liost i Llorenç Riber.³⁷

Mi sia permessa una breve digressione per osservare che questa è la prima e unica notizia che ho riguardo a tali traduzioni degli *Inni Sacri*. Non avendone trovato traccia nelle pubblicazioni del ventennio analizzato, mi inclino a supporre che esse siano apparse in riviste o giornali dei primi due decenni del secolo.

Tornando a *Els Promesos*, possiamo affermare che le manifestazioni più entusiastiche provenivano, in definitiva, da intellettuali molto vicini alla Salvà, com'era il caso di Joan Alcover e Alfredo Giannini, quest'ultimo personalmente coinvolto nella messa a punto del lavoro, come si è già detto. Ambedue, nelle recensioni già citate anteriormente, lodano soprattutto la scrupolosa fedeltà della traduttrice, una fedeltà di contenuti e di toni. Giannini, sfidando il lettore ad accertarsene confrontando il testo traslato con l'originale, parla di «una traducció d'allò més curosa i afinada, com pla bé, bonament tindrà de convèncer-se qui la confronti amb el text per més prim que miri». Alcover, la cui recensione, apparsa due anni dopo la pubblicazione dell'opera, è forse da leggere come una risposta polemica all'avara accoglienza che le era stata riservata, lamenta quanto ingiustamente fossero stati sottovalutati e

³⁷. *Commemoracions manzonianes*, «La Revista», gennaio-giugno 1928, p. 23.

passati sotto silenzio i meriti di una traduzione tanto ponderata e rispettosa:

El país a on manqui una bona traducció de *I promessi sposi* no pot passar per culte. Per això devem reconeixensa a l'admirable labor de Maria Antònia Salvà. No se n'ha parlat tant com mereixia. Tothom se dóna compte del seu art i la seva intel·ligència; però no saben, potser, amb quina escrupulositat i quin subtil deteniment ha escatit, frase per frase, el valor i la correspondència de les formes d'expressió, perquè els matisos de l'original italià passessin a la nostra llengua amb tota la justesa possible.

Non era casuale che il pregio della fedeltà, formale e sostanziale, fosse così tanto messo in evidenza da Giannini e da Alcover. La traduzione della Salvà era la prima in area iberica a restituire integralmente il testo dell'originale e a rendere, nel contempo, con sorprendente sensibilità linguistica e stilistica le sue molteplici sfumature tonali. Ce ne mostra una prova convincente Oreste Macrí nell'analisi comparata di un piccolo campione di testo tra le svariate versioni in spagnolo e quella della Salvà.³⁸ Ne è altresì un'ulteriore conferma il fatto che la versione catalana dei *Promessi sposi* attualmente in commercio riproduce sostanzialmente, malgrado la revisione linguistica operata da Francesc Vallverdú, il testo della Salvà.³⁹

Aggiungerei che già Alfredo Giannini, con acuto spirito critico, aveva avvertito l'importanza di questa traduzione nel panorama ispanico, esprimendo, su quelle che l'avevano preceduta,

³⁸. Cfr. O. Macrí, *op. cit.*, pp. 86-90. Il lodevole giudizio di Macrí è ripreso e ribadito da G. Albertocchi nell'articolo citato. Non mi è stato possibile consultare, invece, l'altrettanto positiva recensione di Cesare de Lollis indicata da Macrí («La Cultura», III, Firenze, 1974, p. 524).

³⁹. Cfr. A. Manzoni, *Els Promesos*, trad. de M.A. Salvà, revisada per F. Vallverdú, pròleg de G. Grilli, Barcelona, Ed. 62 («MOLU»), 1981.

giudizi non molto dissimili da quelli contenuti nella più particolareggiata e documentata rassegna di Macrí e circoscritti alle tre versioni ottocentesche più famose: la più antica, di Enciso Castrillón, e le due più fortunate, rispettivamente di Narciso Gallego e di Gabino Tejado. Ecco le valutazioni che ne dà:

Era de doldre de debò [...] que un català, mancat de coneixença d'aquesta [della lingua italiana], hagués de llegir una obra tan enlairada, en les traduccions castellanes més circuladores: la que va empendre i publicar, a impuls de Bonaventura Carles Aribau l'any 1836-1837 [...] don Joan Nicasio Gallego, una traducció, apreciable en el seu conjunt, però no gens mereixedora de la desafortada lloança d'En Menéndez i Pelayo; l'altra de don Gabí Tejado (Madrid 1902-1904 i 1920) qui, a còpia de voler «retratar - diu ell - con pincel español las bellezas que, inimitablemente quizá, trazó Manzoni con pincel italiano», va mudar massa lliurement i irrespectuosa el text i àdhuc va disfressar, si més no, el caràcter de tal i tal altre personatge, com per exemple, el de don Abundi, afegint rauxes i sortides de la seva collita, com amb raó ho remarca [...] el malaguanyat amic meu don Joan Lluís Estelrich. No caldria ni tampoc esmentar la traducció de don Fèlix Enciso i Castrillón, qui, atenent a l'ordre de l'absurda censura [...] va passar per alt tot l'episodi de la monja de Monça, com si tal cosa.⁴⁰

Dal contrasto con tali precedenti la lode della traduttrice maggiorchina risultava alla fine accresciuta. Ma era una lode dispensata a giusto titolo, come appare oggi alla luce di

⁴⁰. La correttezza e la perspicacia di tali critiche è misurabile, come accennavo, mediante il richiamo alle lucide osservazioni del più autorevole studioso del manzonismo ispanico. Nel saggio già citato di Macrí si legge, riguardo alle attenuazioni dei meriti della pur «corretta e assai dignitosa» (p. 84) versione di Gallego: «Molto discreta nei dialoghi [...]. Fedele, ma non esente da soppressioni [...] e aggiunte [...]» (p. 85). Ancora, sulle troppe innovazioni, sovente irriverenti, di Tejado: «La profonda comicità manzoniana viene esagerata e caricaturizzata con effetti spesso farseschi. L'insieme resta estraneo allo stile e allo spirito manzoniani [...]» (ibidem). Infine, sulle mutilazioni operate da Enciso Castrillón: «l'intervento compendiario e mutilatorio è perpetrato fino allo scempio» (p. 84).

opinioni più distanziate e non passibili di parzialità. Non lievi erano stati gli ostacoli da schivare, sia per la mole dell'opera che per le numerose insidie linguistiche. È quanto traspare dall'accorata confessione fatta, in pieno svolgimento del lavoro, a Costa i Llobera. Non vi emerge alcun cenno a problemi di natura ideologica, che avevano invece condizionato non poco i traduttori spagnoli, imbarazzati di fronte all'immagine ignobile e furfantesca della Spagna del Seicento ironicamente delineata da Manzoni. Il che è ovvio se si pensa che la stessa società catalana, entro la quale Maria Antònia Salvà identificava il proprio orizzonte culturale, non aveva risparmiato, in tempi recenti, dure critiche contro il passato imperiale e accentratore della Spagna. Gravose e di diversa indole sono, però, le preoccupazioni che affiorano in rapporto alle scelte di lingua e di stile. Potremmo schematizzarle individuando due problemi essenziali, l'uno generato dal linguaggio dell'originale e l'altro interno alla lingua letteraria catalana, entrambi vincolati mutuamente. Tali erano da una parte la ricchezza di espressioni idiomatiche, che richiedevano naturalmente una resa non letterale, imponendo una ricerca non sempre fruttuosa e talora frenata dal timore di troppo ardue innovazioni o dissolta dalla forte pressione dell'originale, secondo quanto si deduce da queste affermazioni (i corsivi sono della scrittrice):

La tasca és llarga i difícil, i encara que m'esforci a cercar els equivalents, dins la nostra llengua, de certes afilligranades expressions italianes, el mateix respecte que m'infon aquella obra, fa que en *mant indret* la traducció resulti *gairebé* literal.

Dall'altra, la debole standardizzazione del catalano parlato nelle diverse aree del suo dominio linguistico a causa della vitalità delle varietà diatopiche, con evidenti ripercussioni

sulla lingua letteraria, il cui registro colloquiale era sottoposto a un alto e conflittuale margine di variabilità. Su questo fronte, le difficoltà di uno scrittore, marginali nel linguaggio poetico, lievitavano inevitabilmente in quello prosastico, specie in quello della narrativa realista.⁴¹ Un possibile rimedio che gli si offriva era quello di attingere al parlato locale, marcato per forza di cose in senso dialettale. E a questa strategia erano ricorsi con successo molti romanzieri modernisti, tra cui è emblematico il caso di Víctor Català.⁴² Ma la reazione antidialettale del *Noucentisme* aveva bandito questa possibilità in nome dell'omogeneizzazione linguistica operata all'insegna della norma fabriana e imposta attraverso il controllo dei principali canali di produzione scritta, dal giornalismo all'editoria. Maria Antònia Salvà, pur muovendosi ideologicamente all'interno di tale movimento culturale, proveniva da un'area la cui robusta individualità linguistica, essendo rappresentata molto parzialmente nel perimetro delimitato da Fabra, aveva ufficialmente assunto, specie nella sua consistenza lessicale, il connotato di dialettale. Per questo, la forte adesione ai toni e all'espressività del parlato dei *Promessi sposi*, del parlato colto fiorentino ma pur sempre vivo e parlato, poneva la traduttrice maiorchina in una situazione

⁴¹. Il parallelismo con Manzoni sembra quasi obbligato, come osserva Albertocchi (op. cit., pp. 194-195), e si spiega sia per certe affinità tra la situazione sociolinguistica italiana e catalana (ma solo negativamente come assenza di uno standard forte), sia perché è proprio il genere romanzesco all'origine di certi problemi tanto Manzoni quanto nella sua traduttrice. Salvo che per Manzoni bisognerà parlare di una vera e propria crisi linguistica, lunga e profonda. Basti pensare tanto alla lunga gestazione dei *Promessi sposi* quanto all'"eterno lavoro" teorico che ne scaturì e che si concretò in un interminabile e interminato trattato linguistico. Come puro riferimento generale, segnalo, nella vasta bibliografia critica sul tema, il saggio recente di Giovanni Nencioni, *La lingua di Manzoni*, Bologna, Il Mulino, 1993 e gli studi, fondamentali, di Maurizio Vitale.

⁴². Ne ho parlato in *Lettura di "Solitud"*, Napoli, Libreria Sapere, 1987, pp. 69-75.

delicata: agli scogli trovati nel registro di partenza, il cui ricco bagaglio di modi di dire, locuzioni e ogni tipo di traslati, usati oltretutto non con fini eccentrici ed espressionistici ma per effetti naturali e realistici, esigeva un'adeguata perlustrazione non solo nella tradizione letteraria ma anche nelle risorse del parlato, si sommavano le difficoltà ben più complesse poste dal registro d'arrivo, in bilico tra soluzioni rispettose dello standard ma magari piatte e sbiadite e l'irrinunciabile ma censurabile ricorso all'espressività della propria lingua parlata. Di queste tensioni, vissute con consapevolezza e con passione, ci resta la testimonianza della già citata lettera a Costa i Llobera:

T'assegur, però, que m'he aficada dins un bon ball, perquè no seria res el traduir, sinó la brega constant i els equilibris que cal fer entre el llenguatge nostre i el de l'Editorial, lo qual ho entrebanca una cosa fora mida (sia dit sense que ho senti el Vicari General d'un temps).

Treballant per l'Editorial he adoptat, naturalment, la gramàtica d'allà. Però com per altra part no vull ni m'és possible sacrificar servilment allò qui em sembla llegítim de la llengua, per les aparences que pugui tenir de dialectal, (així i tot en treg algunes paraules, les que em sembla que hagin de repugnar més fora d'aquí), tenc por de que l'estil no em resulti forçat. Així és que treball amb molta constància, però amb escassa fe.

Analizzare in modo più approfondito tutte le implicazioni di queste affermazioni ci porterebbe lontano dal nostro discorso. Basti qui osservare che, nei limiti del possibile, la Salvà cercò di mettere in atto i suoi propositi non lesinando affatto il ricorso al maiorchino. Se grammaticalmente esso è limitato alla morfologia verbale, dove approfitta dello spiraglio aperto da un'osservazione fabriana sulla predominanza nella lingua antica delle forme del presente senza desinenza coincidenti con le

attuali forme baleari,⁴³ non poche sono invece le parole e le espressioni maiorchine accampate nel testo. Sono quelle che riuscirono a trapassare il filtro dei correttori, che ne dovette bloccare, è facile immaginare, molte altre.⁴⁴ Sul tira e molla con gli editori che ne derivò ci resta una testimonianza nel carteggio con Miquel Ferrà, consultato dalla traduttrice sulla scelta del nome di Renzo e su altre costruzioni linguistiche da lei usate. Le lettere riguardanti temi manzoniani, attualmente ancora inedite e conservate presso l'Arxiu Salvà di Allapassa, sono così riassunte da Francesc Lladó:

L'any 1923 s'intercanvien diverses cartes sobre la traducció de Manzoni: Maria Antònia li consulta si anomenaria el protagonista Llorenç o Renço [lettera del 13-V-1923] i li comenta els girs mallorquins de la traducció. [lettera del 18-V-1923]. Quan s'edita la traducció, torna a tenir problemes amb els editors sobre la conveniència de defugir paraules i girs mallorquins. Davant els seus dubtes, Miquel li diu: «I estic més d'acord amb tu que tu

⁴³. Così la chiama a difesa della propria scelta in una nota apposta all'inizio del primo volume: «En aquesta traducció hem seguit el criteri de P. Fabra que diu: "Cal advertir que les formes verbals en o (que són les normalment usades pels escriptors de Catalunya) són estranyes al català antic i a un bon nombre de parlars catalans actuals, ço que justificaria la tendència que sembla iniciar-se a reemplaçar-les per les formes antigues, desproveïdes de desinència (*començ*, *dorm*) o formades amb la desinència e (*parle*) formes usades pels escriptors mallorquins i valencians". - Diccionari ortogràfic, pàgina 57.»

⁴⁴. Uno studio ancora inedito di Mila Segarra, presentato in un ciclo di conferenze organizzate nell'inverno 1997 presso l'Institut d'Estudis Catalans, mostra il ruolo determinante svolto dalle correzioni editoriali nell'adeguamento linguistico alla normativa (con insospettiti e profondi interventi stilistici e contenutistici) della traduzione del poema *Mireió* di Mistral realizzata dalla Salvà. D'altro canto, basta confrontare l'edizione dei *Promesos* curata da Vallverdú, che falcia tutti i tratti maiorchini del testo, per accorgersi di quanto possa essere decisivo un siffatto intervento. Un esempio a caso: il verbo *blaterando*, usato da Don Ferrante per condannare la vana e nociva voce allarmante dei medici sulle cause della peste (XXXVII, 50), era stato tradotto dalla Salvà dal termine maiorchino *escainant*, la cui accezione («bravejar; proclamar sorollosament una cosa») conservava quell'accento posto dal personaggio sulla negatività dell'azione, è sostituito da Vallverdú con un più neutro *xerrant*, che appiattisce l'allusività del dialogo.

mateixa respecte a l'estil de la traducció que hauria d'esser el teu i no el dels editors. Fas molt mal d'escriure amb gramàtiques i diccionaris a la vista. Creus tu que hauries escrit *L'estiu* per aquest procediment? Si vols un bon consell no sacrificuis gens l'espontaneïtat, que és pecar contra la poesia i contra la llengua» [lettera del 18-V-1923].⁴⁵

Al contrario di questi suggerimenti provenienti da Miquel Ferrà, un richiamo all'ortodossia linguistica le era arrivato da Josep Carner, il quale, dopo aver letto i primi cimenti di un lavoro sicuramente ancora incipiente, così le scrisse nella sua prima lettera da Genova:

Les meves congratulacions per la seva traducció de Manzoni, on ha resultat molt bé certes dificultats. Només potser el to és de vegades una mica massa dialectal. (Demano massa?).⁴⁶

Ignoro se l'appunto dovesse risultare poco gradito alla Salvà, ma non mi stupirebbe che lo fosse. Fatto sta che Carner, nonostante fosse in Italia e potesse a maggior ragione prestarle un aiuto linguistico, non venne più interpellato a proposito della traduzione. La Salvà non gliene scrisse più nulla fino a due anni dopo, quando il lavoro, ormai concluso, era pronto per la stampa. È quanto si deduce dal biglietto che un indaffaratissimo Carner le mandò l'8 agosto del 1923, dichiarando, con un affettuoso tocco maiorchino, di attendere con molto interesse il suo Manzoni («Esper amb vivíssim interès la seva trad. del Manzoni»).⁴⁷ L'estate successiva, avendo ricevuto

⁴⁵. Cfr. Francesc Lladó i Rotger, *Miquel Ferrà...*, cit., p. 116.

⁴⁶. *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*, cit., p. 312. La lettera è del 4 gennaio 1921.

⁴⁷. *Ibidem*, p. 313.

in omaggio i tre volumi, le scriveva ancora una lettera di ringraziamento, in italiano questa volta, riservandosi di esaminare con la dovuta attenzione la sua versione e di confrontarla, per meglio apprezzarne il valore, con il testo originale. Nello stesso tempo, Carner si affrettava a smentire con determinatezza le supposizioni della traduttrice sullo scarso a nullo interesse di lui per lo scrittore milanese, segno che anche la Salvà temeva, in fondo, che Manzoni non suscitasse molto entusiasmo:

Gentilissima, indimenticabile Amica: provai un piacere quando ricevetti la Sua traduzione dei *Promessi Sposi*. Lei, con quel pò di malizia senza il quale una donna non appartenerebbe più al sesso gentile, fa finta di credere che il Manzoni non m'interessa affatto. Io invece ne so certi pezzi a memoria, e credo che Lei abbia fatto benone a tradurme il capolavoro. Anzi, non ho ancora percorso le pagine dei tre preziosi volumi perchè non voglio leggerli colla solita frivola sveltezza, e preferisco di portarli con me a San José de Costa Rica, nientemeno, ove sono stato nominato Console, e già nella traversata -di una ventina di giorni- incomincerò il paragone dei due testi, italiano e catalano, onde essere poi in grado di apprezzare come si deve i Suoi miracoli di fata, ed imparare senza accorgermene e la lingua toscaneggiante di *Don Lisander* e la Sua, ugualmente colme di familiarità e di freschezza.⁴⁸

È del tutto plausibile che Manzoni fosse allora una lettura frequentata da Carner, se si pensa che nel 1922 aveva preparato un ciclo di conferenze storiche sul Risorgimento italiano. Comunque, tornando alla Salvà, va detto che, in definitiva, a prescindere dal discusso dosaggio della componente maiorchina, frutto di vicende interne alla storia linguistica di quegli anni, *Els Promesos* resta come una delle più importanti acquisizioni dell'attività traduttoria catalana nell'ambito della letteratura

⁴⁸. Ibidem, pp. 313-314. La lettera è datata a Genova il 22 luglio 1924.

italiana, il che corrobora l'opinione di Carner sulla felicissima scelta della traduttrice.

Da una stima fondata su un esame parziale del testo posso anzitutto confermare i meriti già segnalati dalla critica: assenza di mutilazioni, rispetto delle sottigliezze, delle sfumature e dei giochi allusivi dell'originale, specie in attinenza al registro ironico, non eccessivi italianismi, proprietà e fedeltà nella resa delle costruzioni idiomatiche e del tono vivo e fresco dei dialoghi. Non essendomi possibile superare in questa sede il carattere parziale e di campionatura degli scandagli effettuati in studi precedenti, eviterò di illustrare con ulteriori riscontri tali aspetti, già individuati, per esempio, da Oreste Macrí o Giovanni Albertocchi. Mi soffermerò, invece, anche se brevemente, su una strategia di traduzione, già riscontrata e commentata a proposito delle versioni petrarchesche, e messa efficacemente in pratica dalla Salvà anche nel caso di Manzoni. Mi riferisco alla tendenza a compensare i tratti stilistici, recuperando, qualora appaia agevole, quegli elementi cui si è dovuto rinunciare altrove. Si osservi, per esempio, il seguente passo tratto dal lambiccato ragionamento, tutto cosparso di andamenti colloquiali, di don Ferrante intorno alle cause della peste:

«La c'è purtroppo la vera cagione», diceva; «e son costretti a riconoscerla anche quelli che sostengono poi quell'altra così in aria...» (XXXVII, 53).⁴⁹

In essa l'adesione al parlato è marcata dal toscanismo pronominale, consistente nel soggetto pleonastico

⁴⁹. Cito dall'edizione interlineare a cura di Lanfranco Caretti (Torino, Einaudi, 1971), indicando capitolo e paragrafo.

dell'impersonale,⁵⁰ e dall'espressione metaforica su cui si arresta, in una breve pausa sospensiva, il periodo. Nella traduzione, avendo rinunciato all'immagine metaforica e non potendo mantenere il pleonaso, la Salvà carica l'espressività dell'attacco iniziale ricorrendo a un'altra forma di ripetizione, con un'espansione che enfatizza l'asseverazione di don Ferrante:

-Existeix, amb tot, i massa que existeix, la vertadera causa, -deia,- i es veuen obligats a reconèixer-la fins els qui sostenen aquella altra, tan infundada...⁵¹

Un altro esempio può essere fornito dal passo che segue, in cui la voce *raccapizzare* è resa da un più sbiadito *trobar*, mentre l'aggettivo *fioca* si colorisce in *escanyada*, perfettamente adeguato alla concitazione della scena:

Lucia chiamava Renzo, con voce fioca, e diceva, pregando: «andiamo, andiamo, per l'amor di Dio». Tonio, carpone, andava spazzando con le mani il pavimento, per veder di raccapizzare la sua ricevuta. (VIII 25)

Llúcia cridava Renço amb veu escanyada i deia, pregant: -Anem, anem, per amor de Déu.- Tonet, de grapes, anava escombrant amb les mans el paviment per veure de trobar el bitllet del seu rebut.⁵²

Infine, un analogo tentativo di redistribuzione si affaccia nella versione del brano seguente, in cui Manzoni si serve di un modulo aggettivale e avverbiale molto italiano, quale quello del

⁵⁰. Lo stesso costrutto appariva nella Ventisettana subito dopo il discorso di don Ferrante nella chiosa finale del narratore: «E quella sua famosa libreria? La è forse ancora dispersa attorno pei muricciuoli». Non a caso quest'ultimo, a differenza di quello del discorso mimetico, viene espunto nella Quarantana («È forse ancora [...]»).

⁵¹. *Op. cit.*, III, p. 201.

⁵². *Op. cit.*, I, p. 132.

superlativo ottenuto per reduplicazione intensiva, per conferire una nota affettiva, di solidale partecipazione, al famoso episodio della notte degli imbrogli:

e tutt'e due, in punta di piedi, vennero avanti, rasentando il muro, zitti zitti; arrivarono all'uscio, lo spinsero adagino adagino; cheti e chinati, entrarono nell'andito, dov'erano i due fratelli, ad aspettarli. Renzo accostò di nuovo l'uscio pian piano; e tutt'e quattro su per le scale, non facendo rumore neppur per uno. (VIII, 10)

i tots dos, caminant de puntetes, es feren avant, ran ran paret, amb el silenci més absolut: arribaren al portal, empenyeren a poc a poc; acalats acalats entraren al passadís, on els esperaven els dos germans. Renço tornà a acostar les portes amb mirament, i tots quatre, amunt, per l'escala, sense fer més remor que si hagués estat un tot sol.⁵³

Molto abile, a mio avviso, sia la locuzione avverbiale *amb mirament* per il *pian piano* dell'originale, tesa a evitare la ripetizione dell'espressione *a poc a poc*, sia l'opportuno spostamento del modulo in questione dall'italiano *zitti zitti*, annullato nella formula *amb el silenci més absolut*, al catalano *ran ran paret*, che arricchisce il più denotativo *rasentando il muro*.⁵⁴ Un po' forzato, invece, anche se accettabile, quell'*acalats acalats* cui la traduttrice ricorre pur di compensare l'allitterazione del *cheti e chinati*. In definitiva, malgrado la presenza residuale di infiltrazioni italiane,

⁵³. *Op. cit.*, I, p. 129.

⁵⁴. Il modulo, proprio per la sua espressività tipica del parlato, è usato di frequente nel romanzo. In un'altra occorrenza, pescata a caso, si conferma la volontà della traduttrice di mantenere tale carica espressiva mediante il ricorso a un modo di dire anziché al normale superlativo: «Via! -disse poi [don Abbondio], rivoltandosi arrabbiatamente nel letto divenuto duro duro, sotto le coperte divenute pesanti pesanti» (XXI, 44) → «Bah! -digué llavors rebolcant-se rabiosament dins el llit, més dur que una post, sota els tapaments d'una feixuguesa intolerable» (II, p. 144).

soprattutto sintattiche, nel tessuto linguistico della traduzione, il bilancio è decisamente favorevole. La Salvà, insomma, estremamente attenta alla lettera del testo, dà prova, proprio in questi dettagli, di possedere un'elevata sensibilità ai valori stilistici del romanzo manzoniano, oltre che di disporre di un ragguardevole bagaglio di risorse linguistiche.

5.3. La ricezione di Leopardi bipartita tra pensiero e poesia

5.3.1. Estelrich e il leopardismo maiorchino

Nel primo Novecento l'attrazione esercitata da Leopardi, specie dalla sua opera poetica, sulla cultura catalana si estende a macchia d'olio, coinvolgendo un cospicuo numero di scrittori di tendenze eterogenee, tra i quali spiccano figure di primissimo piano (Riba e Carner), e si annoverano accanto a frequentatori abituali di autori italiani (Garcés, Maseras, Estelrich e Esclasans) intellettuali che lo sono poco o nulla (Ricard Permanyer o Puig i Ferrater). Il riflesso più palpabile di tale interesse va rintracciato indubbiamente nelle svariate traduzioni di singoli componimenti che si susseguirono sulle pagine di quotidiani e riviste, sebbene fossero state concepite in molti casi per l'allestimento di antologie leopardiane, individuali o collettive, per motivi editoriali mai portate a termine. Esso appare, invece, decisamente più sbiadito nei contributi critici, la cui modesta consistenza non dà ragione della forte presenza del poeta italiano in questi anni, mentre difficile da quantificare e valutare nell'insieme, allo stato attuale degli studi, sono eventuali influssi letterari.⁵⁵

⁵⁵. Già si è accennato alle risonanze formali riscontrate nella poesia di Riba. Quanto ad altri autori degli anni Venti e Trenta, è ancora da fare un'indagine più minuziosa alla ricerca di possibili e concrete tracce leopardiane. Enric Bou ha imparentato il tono elegiaco di certa poesia di Miquel Ferrà «amb l'elegia de Leopardi» (*La poesia noucentista*, cit., p. 138), forse perché pensava al contrasto, ricorrente in un libro come *Cançó d'ahir* (1917) tra felicità giovanile evocata attraverso spunti paesaggistici e doloroso presente. Si leggano, ad esempio, tratti dalla raccolta citata, i seguenti versi:

Seguendo la cronologia delle traduzioni come filo conduttore del nostro percorso, partiremo da uno dei nuclei più significativi del leopardismo catalano, cioè da quello maturato intorno alla cosiddetta "scuola maiorchina". A fine Ottocento erano stati determinanti tanto la famosa antologia di Joan Lluís Estelrich, che aveva contribuito non solo alla divulgazione delle sue poesie⁵⁶ ma anche a promuovere a Maiorca «traductores inéditos de Leopardi», come Joan Alcover e Miquel dels Sants Oliver,⁵⁷ quanto la lezione di Costa i Llobera, lettore e

quantas 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. (*L'alta remor dels pins...*, 6-11)

Tuttavia, per accertarsi di quanto peso effettivo possa aver avuto Leopardi occorrerebbe anzitutto una più attenta ricognizione e ricomposizione della tradizione in cui si iscrive la poesia di Ferrà, a cominciare dai punti di riferimento più immediati, quali la lirica di Alcover e Costa i Llobera, alla quale sembrerebbe più opportuno collegare il motivo elegiaco svolto da Ferrà. Comunque, Enric Bou non riesce ad essere molto convincente allorché aggiunge, dopo il parallelismo Ferrà-Leopardi: «però Ferrà sap crear un registre personal: el dolor esdevé universal, tot transcendint l'anècdota individual», quasi che il dolore leopardiano restasse ancorato all'esperienza personale del poeta.

⁵⁶. Cfr. M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Lo stile dei Canti in spagnolo, in Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre - 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 527-528 e id., *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», Secció G, XIX, n. 7 (1996), pp. 108-109.

⁵⁷. È lo stesso Estelrich a sottolinearlo con entusiasmo, come una personale conquista, a Menéndez Pelayo nel corso dell'allestimento dell'antologia: «Fiel a tus indicaciones he aumentado aquí la lista de traductores de Leopardi. D. Jerónimo Rosselló me ha traducido *La sera del di di festa*, Juan Alcover me traduce *Le ricordanze* (notabilísimamente, por el fragmento que tiene hecho) Miquel Santos Oliver intenta traducir *Un pastor errante nell'Asia, Alla luna o Il pensiero dominante...* Ya ves tú, de Mallorca saldrán 5 o 6 traductores inéditos de Leopardi» (Lettera del 3 agosto 1886 cit. in M. de las N. Muñiz Muñiz, *L'Antología...*, cit., pp. 101-102). E ancora, orgoglioso di aver propiziato certe tendenze leopardiste, gli comunica: «Juan Alcover estudió *Le ricordanze* para traducirla y tenía ya algún trozo primorosísimamente labrado, pero ha desistido de su propósito. En cambio me ha traducido algo de Carducci y ha escrito original una soberbia poesía,

ammiratore dei *Canti*.⁵⁸ Non sorprende, dunque, che quando anni dopo Joan Estelrich, sulla scia della tradizione italianista paterna e genericamente locale, decise di preparare una conferenza di carattere divulgativo sulle principali tematiche della poesia leopardiana, apparsa poi in una serie di diversi articoli sul settimanale «La Veu de Mallorca» nell'estate del 1918,⁵⁹ potesse contare su diversi traduttori, editi e inediti, appartenenti alla nuova generazione di poeti maiorchini: Miquel Forteza, Miquel Ferrà, Guillem Colom, Joan Pons e Cristòfol Magraner. Forteza, allora ventenne, aveva già compiuto l'anno precedente una versione del *Sabato del villaggio*, apparsa sulle pagine de «La Revista».⁶⁰ Per l'occasione, ne realizzò altre due: *A Sílvia* e *L'infinit*. Anche Ferrà, esponente di rilievo del *Noucentisme* maiorchino, aveva pubblicato nei primissimi fascicoli della rivista di López-Picó una traduzione leopardiana, *La nit*

El ciprés de mi huerto donde se nota eficaz la influencia leopardiana. Puedo asegurarte sin vanagloria que mis aficiones han influido de una manera positiva y directa a todos los jóvenes que aquí cultivan las letras [...]» (Lettera del 2 ottobre 1888 cit. in *ibidem*).

⁵⁸. Cfr. Rossend Arqués, *Leopardi en Costa i Llobera i M. S. Oliver*, «Reduccions», n. 36 (dicembre 1987), pp. 71-78.

⁵⁹. In realtà, da quanto riassume lo stesso Estelrich nella raccolta di saggi *Entre la vida i els llibres* (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1926, in edizione moderna a cura di Isabel Graña: Barcelona, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996) sembra capire che ci fossero state due conferenze. La prima, organizzata per la festa di Sant Jordi del 1918, aveva dei risvolti più ideologici che letterari: intitolata *Leopardi i l'elegia patriòtica* fu pronunciata nel Saló de Cort e pubblicata in sintesi l'indomani su «La Almudaina». Da questo spunto dovette nascere l'idea di organizzarne una seconda, d'impronta più letteraria, allo scopo di «divulgar la llum dels genis fraternals com Leopardi» presso l'Escola Normal, «lloc que tenia el deure d'ésser el centre sensitiu de la ciutat». Questa seconda conferenza fu pubblicata prima parzialmente sulla rivista «Mallorca», poi su «La Veu de Mallorca» e infine raccolta nel 1926 nel volume di saggi citato con il titolo *Els pensaments dominants en la lírica de Giacomo Leopardi*.

⁶⁰. *El dissabte de la vila (De Leopardi)*, trad. M. Forteza, «La Revista», III, n. 37 (16 aprile 1917), pp. 151-152.

del dia de festa,⁶¹ mentre Colom, Pons e Magraner tradussero, probabilmente d'accordo con Estelrich, rispettivamente i componimenti *All'Italia*, *Le ricordanze* e *Alla luna*. Secondo quanto afferma lo stesso Estelrich, tutte le versioni lette nel corso della sua conferenza, tranne quella di Joan Pons, vennero poi pubblicate in quello stesso anno su «La Veu de Mallorca».⁶² Alcune di esse furono poi ristampate posteriormente anche in contesti diversi.⁶³

La conferenza di Estelrich rappresentava la prima manifestazione pubblica di una lunga passione privata per Leopardi, sorta negli anni giovanili e vissuta con particolare intensità nella solitudine del servizio di leva, ma presto affievolitasi fino a scomparire del tutto. Così ce la descrive lui stesso, nel giustificarne la pubblicazione in volume nel 1926:

Feia jo els meus tres mesos de servei militar a la Ciutat de Mallorca. Jamai, en la pau, penso que ningú no ha

⁶¹. Cfr. *La nit del dia de festa (De Leopardi)*, trad. M. Ferrà, «La Revista», I, n. 2 (10 giugno 1915), p. 6.

⁶². Non avendo consultato direttamente tale rivista, mi limito a fornire l'unico dato accertato al riguardo: *A Sílvia (De Giacomo Leopardi)*, trad. di M. Forteza, «La Veu de Mallorca», n. 33 (17 agosto 1918) (cit. da Pere Rosselló Bover in M. Forteza Pinya, *Poemes i traduccions*, Barcelona-Palma, Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997).

⁶³. *A la lluna (De Leopardi)*, trad. di Cristòfol Magraner, «La Veu de Catalunya», 10-V-1918. *A la Itàlia*, trad. di G. Colom, «La Veu de Mallorca», 8-VII-1923, p. 5 (dato che traggio da M. de las N. Muñiz Muñiz, *Bibliografia spagnola su Giacomo Leopardi*, in «La ricezione in Spagna: Tradurre Leopardi», a cura di Muñiz Muñiz, Barcelona, PPU, 1998). *L'infinit (de Giacomo Leopardi)*, trad. di M. Forteza, «La Nostra Terra», n. 75 (marzo 1934), p. 91 (dato che traggio da P. Rosselló Bover in M. Forteza, *Poemes i traduccions*, cit.); questa, insieme a *El dissabte a la vila* e *A Sílvia* furono incluse nel volume di Forteza, *Rosa dels vents. Traduccions*, prologo di J. Pons i Marquès, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1960 (ora ristampato con apparato di varianti in M. Forteza, *Poemes i traduccions*, cit.). *La nit del dia de festa* fu raccolta nel volume di M. Ferrà, *Les muses amigues. XVI traduccions en vers*, Mallorca (Sóller), Estampa de Marquès i Mayol, 1920.

anat tan de mal grat a la caserna. No sabia jo imaginar-me sense irritació amb un fusell -càrrega feixuga- a l'espatlla. En els exercicis, en les marxes portava sempre sota la «guerrera» alguns llibres. Foren, principalment, tot Leopardi: les poesies, les obretes morals i, sobretot, el «Zibaldone», que podia obrir en qualsevol pàgina. [...] Les notes i les reflexions havien d'interrompre's sovint en el repòs d'una excursió militar, per la simulació d'un atac en guerrilles o perquè em tocava disparar les meves quaranta bales. Altres cops, pacíficament, eren l'ombra i les merles del bosc de Bellver que presenciaven el meu neguit.⁶⁴

Quel trasporto che l'aveva animato si era, però, diradato già da qualche tempo. Nel 1920, in una lettera indirizzata ad Alfredo Giannini di cui più avanti si dirà, confessa di essersi lasciato alle spalle quella situazione psicologica, una vera e propria «crisi espiritual», che lo aveva spinto verso il poeta italiano.

La scoperta di Leopardi si era presto intrecciata ai suoi interessi politici, tanto è vero che la scelta di volerne avvicinare l'opera a un pubblico di studenti appare motivata proprio dalla sua partecipazione nel palpitante ambiente risorgimentale italiano, le cui affinità con gli attuali fermenti della società catalana, anch'essa in processo di rivendicazione nazionale, rendono di rimbalzo Leopardi un punto di riferimento morale sul piano dell'educazione patriottica:

Especialment ens haurien d'ésser-nos familiars aquells moviments literaris que s'han produït en moments històrics semblants als que vivim ara nosaltres, i aquelles figures representatives que ens podrien servir d'alliçonament o d'estímul... Leopardi: heus aquí un dels primers. Geni que porta la vigoria i l'apassionament característics de les races mediterrànies, i que, en mig de la dissort, cercà la benaurança en l'acció patriòtica, quan a Itàlia, com ara

⁶⁴. *Entre la vida...*, cit., pp. 19-20.

aquí, la idea de nació -amb tot el que inclou d'unitat d'esperit, de revolució mental, de lluita cultural- prengué una virtualitat desconeguda.⁶⁵

Tuttavia, al di là di tali richiami all'impegno politico, cui Estelrich attende con continuità sin dal 1915, la conferenza su Leopardi verte su motivi prettamente letterari: «Dels seus dos aspectes essencials -el pessimisme moral i la poesia- fou escollit el segon»,⁶⁶ essendone cosí tratteggiati alcuni temi ricorrenti mediante la lettura e il commento dei sei canti disponibili in traduzione. Fonti critiche dichiarate sono, anzitutto, il saggio su Leopardi di Paul Hazard, e poi i commenti di Sainte-Beuve, di De Sanctis e di Arturo Graf. Dopo una breve introduzione biografica (e ai dati e alle circostanze esistenziali vengono poi ricondotte anche le poesie analizzate), Estelrich individua l'essenza e l'originalità della lirica leopardiana nel modo in cui vi sono configurati i temi della natura, dell'amore e del dolore. Privato dalla malattia e dallo stato di prostrazione morale di «veure ben bé la naturalesa i de penetrar-la religiosament», egli, anziché descriverla luminosamente come altri grandi poeti, «la intueix i en sent, al seu costat, la vibració, parcial»,⁶⁷ secondo una varietà di sensazioni descritte sulla scorta delle gradazioni che ne dà Hazard. Incapace di raggiungere sentimenti di estasi nell'abbandono panteistico al mondo della natura, Leopardi si limita, cosí, a trarre da essa immagini, simboli e similitudini per asservirle alle proprie teorie filosofiche: «En resum, cap influència; més aviat, qualsevol descripció natural hi pren la

⁶⁵.Ibidem, p. 20.

⁶⁶. Ibidem.

⁶⁷. Ibidem, p. 31.

coloració de l'estat anímic del poeta». ⁶⁸ Anche l'immagine dell'amore appare ad Estelrich sostanzialmente distanziata dal mondo sensitivo e da ogni rilievo esterno, sensuale e realistico, ricondotta com'è a un piano di idealità di tradizione platonica e petrarchesca. È invece il tema del dolore, nudamente espresso in tutta la sua profondità e intimità, a colpirlo per la sua carica di modernità e originalità:

Heus aquí, justament, la novetat (no oblideu, lector: Itàlia, 1820-1835) de la lírica leopardiana: per primera vegada, el càntic impúdic, directe, essencial d'un mateix, tan sols d'un mateix; per primera vegada, la nuesa de la intimitat d'un ésser - amb tots els seus deliquis miseriosos, amb tota la seva impotència per a assolir la realitat òptima, amb tots els seus dalers inútils, arborats i consumits en la solitud. ⁶⁹

Altrettanto nuovo, pur nel forte richiamo alla tradizione, gli appare il linguaggio lirico, classicheggiante ed austero, vibrante e proprio: «La imitació li esdevingué un camí per a arribar a la originalitat; creà amb independència; fou, a fi de comptes, un líric, un modern». ⁷⁰ In sostanza, Estelrich, niente affatto preoccupato per le implicazioni materialistiche del pensiero leopardiano, apprezza della sua lirica la forte componente autobiografica, il vigoroso individualismo che la sottende e la potente capacità suggestiva. Forse, si limita ad annotare in chiusura, un eccesso di pessimismo offusca ciò che altrimenti potrebbe essere un lirico perfetto:

Leopardi revela en la poesia italiana i europea alguna

⁶⁸. Ibidem, p. 32.

⁶⁹. Ibidem, p. 33.

⁷⁰. Ibidem, p. 34.

cosa que abans no hi era. En aquests darrers cants se'ns mostra tot sol, segur, sense influències. Nou, modern, fluid, parla i suspira melangiosament melòdic. Més llum, més serenitat, i fóra potser el Líric Perfecte.⁷¹

Da quanto si è riportato in precedenza, Estelrich era stato attirato, oltre che dalla lirica, anche dalla prosa di Leopardi, anzi affermava di conoscerne sia le *Operette morali* che lo *Zibaldone*.⁷² E proprio da queste letture scaturì l'unica sua

⁷¹. Ibidem, p. 61.

⁷². L'interesse per la prosa leopardiana, specie per lo *Zibaldone*, appare abbastanza isolato nel panorama dell'epoca. Né sembra che alla cultura catalana degli anni Venti giungano gli echi della riscoperta rondista del Leopardi prosatore (cfr. C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. V. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 810-812). A questo proposito vien fatto di pensare subito a Josep Pla, che dichiarò, nel 1979 (cfr. *Notes del capvesprol*, Barcelona, Destino, pp. 586-591), di essersi iniziato alla lettura dello *Zibaldone* nel primo soggiorno italiano del 1921, quando si era ritrovato a Genova insieme a Carner. È evidente che affermazioni simili non hanno nessun valore storico, essendo d'altronde notorio il carattere fittizio dell'autobiografia planiana. Basti confrontare il luogo appena richiamato, dove Pla afferma che tale prima lettura leopardiana lo lasciò «fascinat per un interès que m'ha durat tota la vida», con il luogo, tratto dal libro pubblicato in stretta sequenza *Itàlia i el Mediterrani* (ivi, 1980), dove sostiene invece, in aperta contraddizione con quanto appena citato: «No és pas de l'època juvenil que em prové l'admiració per Leopardi. El trobava massa pessimista. És de vell que vaig llegir el «Zibaldone», els «Canti» i els «Diàlegs» (pp. 200-201 dell'edizione del 1988). Prendere tali affermazioni alla lettera significa fraintendere l'opera di Pla, rischiando di attribuire loro un falso valore scientifico come fa Assumpta Camps nell'articolo *Josep Pla i el poeta dels «Canti»* («Serra d'Or», n. 453 [settembre 1997], pp. 41-43), la quale accoglie senz'alcuna distanza critica le sue memorie contraddittorie, asserendo peraltro, senza argomenti oggettivi: «Hem de dir que el Leopardi de Pla és fonamentalment el dels *Canti* i el del *Zibaldone dei pensieri*, dues obres que l'acompanyen gairebé durant tota la vida, si ho hem de jutjar pels seus escrits». La scoperta di Leopardi da parte di Pla è tardiva, o almeno è documentata solo in scritture posteriori alla guerra. Benché occorra una ricerca più approfondita per accertarsene, posso dire per intanto che nelle innumerevoli cronache dall'Italia che ho avuto modo di leggere sulle pagine della «Publicitat» e della «Veu de Catalunya» non ho trovato alcuna menzione significativa al poeta di Recanati.

L'unico a lanciare un chiaro messaggio a favore dello *Zibaldone* in quegli anni è lo scrittore e drammaturgo di formazione modernista Joan Puig i Ferrater, che ne fa una lettura in chiave vitalista, operata attraverso il filtro simbolista decadente e nietschiano: «Leopardi en els seus "Pensieri" no es cansa d'atribuir una importància cabdal al costum, a la voluntat, a la tenacitat. Vulgues, insisteix, practica i aconseguiràs —sembla dir. [...] No arriba a dir que la voluntat i la tenacitat donin geni, inspiració a qui no

versione leopardiana, quella dei *Detti memorabili* di Filippo Ottonieri, dirottata su «La Revista» nel 1920⁷³ ma progettata, stando a quanto confessa il traduttore, per la collana di volumetti «Minerva» e scartata tassativamente da Eugeni d'Ors, il quale «havia exigít que suprimíssim Leopardi per evitar mals de cap».⁷⁴ Si tratta di una versione letterale, in generale

en té. Però poc se'n manca que no ho digui. [...] I sentiu, a través dels set volums dels "Pensieri", que Leopardi descobreix totes les seves possibilitats en repetir les esmentades constatacions sobre la força del costum. Us adoneu que ell té la convicció de les seves facultats extraordinàries i que sense petulància, amb humilitat, sembla preguntar-se: ¿Si la tenacitat pot eixamplar i enfortir la intel·ligència d'un home mitjà, què no farà amb un home com jo? [...] El pessimisme leopardià té una acció enfortidora -tensió nerviosa- damunt el cervell. Us trobeu amb un home malalt, un home que es plany, però us admira i entusiasma de veure com reacciona desesperadament contra el dolor. La seva vida és el més encoratjador dels espectacles. Si ell, tan enfonsat en la malaurança física, cerca sempre -i troba sovint- la divina tensió enfortidora, ¿què no farà un home sa, per infortunat que sigui?» (J. Puig i Ferrer, *Leopardi*, «La Publicitat», 27-XI-1929). Frutto della lezione dello Zibaldone fu l'autobiografia romanzata *Vida interior d'un escriptor* (Barcelona, «Col·lecció la Sageta», 1928), dove usa la formula del frammento per esprimere riflessioni estetiche e meditazioni filosofiche e dove, oltre al modello memorialistico, la presenza di Leopardi si palesa perfino nell'unico componimento che vi inserisce, una lunga invocazione alla luna, i cui versi finali recitano (cito dalla ristampa della Selecta, 1973, p. 90):

I quan et veia,
primer que els altres, per damunt del poble,
solitària al cel baix que s'aclaria,
un cant d'amor dintre el meu pit naixia.
Més tard l'he desaprès
ans de saber cantar-lo...
No el trobo al cor, el vaig cercant als llibres,
diga'm oh, lluna, on és?

⁷³. *Dites memorables de Felip Ottonieri, per Giacomo Leopardi*, trad. di Joan Estelrich, «La Revista», VI, n. 103-106 (gennaio-febbraio 1920), pp. 15-24.

⁷⁴. *Entre la vida...*, cit., p. 19. Come già segnalò Jaquín Arce (*La literatura...*, cit., pp. 329-330) Leopardi aveva suscitato scarso interesse in Eugeni d'Ors. Decisamente riduttivo è il giudizio lapidario che ne dà nella glossa a lui dedicata nella *Vall de Josafat*: «El llinatge d'engany que hi ha en el vers blanc, el trobem també sovint en Leopardi. També ell sembla més profund que no és, més pur que no és./ A moments el classicisme leopardià recorda el d'aquells escultors que es pensen que només amb deixar-los els ulls sense nines, ja els bustos tenen caràcter antic» (La glossa, intitolata *Leopardi*, apparve il 9-VII-1918 su «La Veu de Catalunya»). A conferma dell'esplicito rigetto dell'estetica leopardiana soccorre la variante introdotta nell'edizione castigliana del 1921, dove «el classicisme leopardià»

corretta malgrado qualche inesattezza, ma molto modesta sul piano stilistico e sintatticamente poco scorrevole, assolutamente lontana dall'eleganza dell'originale. Estelrich, in quel periodo in contatto epistolare con Alfredo Giannini per tutte le attività dirette dall'ufficio di *Expansió Catalana*, ne inviò un esemplare al catalanista italiano, il quale, animato da spirito di collaborazione, confrontò in modo particolareggiato il testo della traduzione con l'originale e gli mandò un resoconto degli errori riscontrati o di eventuali altre perplessità linguistiche. Tutto ciò almeno è quanto lascia supporre la risposta di Estelrich alla quale ci siamo riferiti poco più sopra. Questi, oltre ad attribuire la maggior parte di rilievi fattigli alla mancata correzione delle bozze, vi chiarisce alcuni dei punti cui alludeva Giannini:

Moltes, moltíssimes mercès us he de donar pels vostres advertiments a la meva traducció del *Detti memorabili*. Aquell n.º de "La Revista" fou compost i imprès en temps de vagues i locaut; jo no vaig poder corregir-ne les proves. Així hi ha algunes errades tipogràfiques fàcilment subsanables i altres, com oblits de paraules i frases senceres, que ja no ho són tant, de subsanables [ma gli errori non sono eccessivi]. A tal motiu obeeixen algunes de les errors que m'indiqueu. Quant a les altres, observaré:

1. En català usualment podem dir "semblava singular a l'altra gent" en el sentit de "semblava singular segons els altres homes". Les dues frases són equivalents.

2. Pag. 19, lin. 23. L'adverbi *com* també s'empra, en català, sobretot en el llenguatge popular, en el sentit de *quando*. Aquí és acceptat com a mallorquinisme, especialment [ma è usato a p. 18, lin. 31, non a p. 19].

3. Pag. 21, lin. 36. La traducció inexacta d'*affetto* ha estat aquí una badada meva [si riferisce a: *coll'affetto al male*, dove *affetto* sta per desiderio, brama]. Pag. 23, lin. 16. Semblant reflexió [traduce *Commendava*, cioè

si capovolge in «el romanticismo de Leopardi», proprio a voler appartare il poeta italiano dall'orizzonte classicistico con cui Ors intendeva identificare i propri ideali estetici.

"lodava", per *Comentava*].⁷⁵

A prescindere dall'inventario di Giannini, va detto che non sono poi eccessivi né gli errori tipografici né tantomeno quelli interpretativi. Ignoro se si trattasse del suo unico esercizio di traduzione leopardiana, ma è probabile che non lo fosse, se nella stessa lettera Estelrich avanza l'ipotesi di una pubblicazione in volume di tutte le *Operette morali*:

Les altres errors, com us deia, són degudes a la manca de correcció de les proves. De totes maneres, les vostres indicacions em seràn preciosíssimes pel cas que'm decidís a editar a part els *Detts*, juntament amb les altres *Operette morali*. Però ara estic enfeinadíssim, i, d'altra banda, tot i servant la mateixa admiració per Leopardi, sóc guarit de la crisi espiritual que patia, anys enrera, en la primíssima juvenesa, quan el llegia, estudiava, comentava i traduïa. A un altre n.º de *La Revista* publicaré diverses traduccions, fetes per diversos companys, de les *Poesies*.

Il progetto, esposto senza molta convinzione, non prosperò, sia perché altri più gravosi impegni, quali la direzione della Fundació Bernat Metge e altri lavori editoriali, polarizzarono sempre di più i suoi interessi culturali, abbinati d'altronde alla costante attività politica come delfino di Cambó, sia anche perché Leopardi non attirava più la sua attenzione, come confessa apertamente a Giannini. Né furono pubblicate le «diverse» versioni poetiche annunciate, da identificare probabilmente con quelle allestite per la conferenza. In definitiva, la stagione leopardiana di Joan Estelrich non oltrepassò questi anni di lettura giovanile. Intanto, proprio nel corso del secondo decennio del Novecento, l'interesse per Leopardi subiva una vera

⁷⁵. Lettera del 20 aprile 1920. Copia da carta carbone conservata presso l'Arxiu Estelrich.

e propria impennata negli ambienti letterari barcellonesi.

5.3.2. Per un'analisi comparata delle versioni di Carner e di Garcés della *Vita solitaria*

A breve distanza l'una dall'altra, appaiono pubblicate negli anni Venti due versioni poetiche catalane della *Vita solitaria*: la prima, nell'estate del 1922, tradotta dall'allora poeta esordiente Tomàs Garcés,⁷⁶ la seconda, nella primavera del 1924, dal poeta più prestigioso dell'epoca, Josep Carner. Quest'ultima costituiva una delle quindici traduzioni di componimenti leopardiani compiute da Carner durante il triennio trascorso a Genova e pubblicate a più riprese sul quotidiano «La Veu de Catalunya»,⁷⁷ dopo che era fallito il reiterato tentativo

⁷⁶. Cfr. G. Leopardi, *La vida solitària*, trad. di Tomàs Garcés, «La Revista», n. 163-164 (luglio 1922), p. 163, di cui riporto il testo in appendice. Anni dopo, questa traduzione fu inserita nella lettura poetica interpretata da Sánchez-Juan che integrava la sessione commemorativa del movimento romantico celebrata il 14 maggio 1927 dalla società degli «Amics de la Poesia» inserì (cfr. il trafiletto informativo sulla «Revista de Poesia», n. 11 [marzo 1927], pp. 38-39).

⁷⁷. Eccone l'elenco:

G. Leopardi, *El vespre del dia de festa (1820)*; *L'infinít (1819)*; *A la lluna (1820)* [*La sera del di di festa, L'infiníto, Alla luna*], «La Veu de Catalunya», 18-II-1922;

G. Leopardi, *La calma darrera la tempesta [La quiete dopo la tempesta]*, «La Veu de Catalunya», 30-III-1922;

De Leopardi. A si mateix (1833); *Fragment. L'espant nocturn (1819)* [*A sé stesso, Frammento XXXVII*], «La Veu de Catalunya», 4-XI-1922;

De Leopardi. El moixó solitari [Il passero solitario], «La Veu de Catalunya», 17-XI-1922;

De Leopardi. El dissabte al poblet [Il sabato del villaggio], «La Veu de Catalunya», 22-XII-1922;

De Leopardi. A la seva amada [Alla sua donna], «La Veu de Catalunya», 16-II-1923;

De Leopardi. Chor de mòmies [Coro di morti nello studio di Federico Ruysch dal Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie], «La Veu de Catalunya», 1-VII-1923;

De Leopardi. A Sílvia [A Silvia], «La Veu de Catalunya», 8-VII-1923;

di riunirle in volume, prima, nell'autunno del 1922, per le edizioni del gruppo «Amics de la Poesia»,⁷⁸ che dedicò appunto a Leopardi una delle sue sedute di letture poetiche,⁷⁹ e poi,

De Leopardi. Sobre un retrat d'una bella dona esculpit en son monument sepulcral [Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima], «La Veu de Catalunya», 19-VII-1923;

De Leopardi. La vida solitària [La vita solitaria], «La Veu de Catalunya», 20-IV-1924;

De Leopardi. A la Itàlia [All'Italia, vv. 1-60], «La Veu de Catalunya», 25-V-1924;

De Leopardi. Les recordances [Le ricordanze, vv. 1-103], «La Veu de Catalunya», 7-VI-1924.

Tutte le traduzioni sono firmate da Josep Carner. Le quattro apparse nel 1923 sono state pubblicate a cura di Jordi Castellanos su «Els Marges», n. 12 (gennaio 1978), pp. 59-66. Posteriormente, Rossend Arqués le ha riprodotte insieme alle ultime tre su «Reduccions», n. 36 (dicembre 1987), pp. 11-30. Infine, altre quattro (*L'infinit*, *A la lluna*, *La calma darrera la tempesta*, *A si mateix*) sono state pubblicate a cura di Marçal Subiràs su «Serra d'Or», n. 385 (gennaio 1922). Essendo in corso di stampa un'edizione in volume di tutt'e quindici le traduzioni, curata da Arqués per i tipi di Proa, ho preferito non riportarle in appendice fatta eccezione della *Vita solitaria* che qui si analizza in modo particolareggiato. Tale edizione è accompagnata da un saggio critico di Arqués, contenente profusi ragguagli su aspetti filologici e linguistici, che ho avuto opportunità di consultare grazie alla cortese disponibilità dell'autore. Tuttavia, dovuto al suo carattere inedito alla data, mi astengo dal prendere in considerazione in questa sede i risultati di tale analisi.

⁷⁸. Del progetto se ne dà notizia nelle note informative giornalistiche: «El segon volum de les publicacions dels "Amics de la Poesia" serà un volum de poemes de Leopardi, traduïts per Josep Carner» («La Publicitat», 16-VIII-22). Due settimane prima si specificava che il volume era destinato agli iscritti al ciclo d'incontri dell'Associazione «Amics de la Poesia»: «Els senyors inscrits rebran, a primeries del curs vinent, dintre el mes d'octubre, el segon volum de les edicions iniciades amb l'antologia de "Cançons i Balades". Aquest segon volum contindrà un recull dels millors "Poemes de Leopardi", traduïts per Josep Carner» («La Veu de Catalunya», 31-VII-1922).

⁷⁹. Essa si svolse il 20 febbraio 1923 all'Hotel Ritz, secondo quanto si legge su «La Publicitat». È possibile che vi si desse lettura di quei componimenti tradotti da Carner che avrebbero dovuto essere, ma che non lo furono, distribuiti in volume agli iscritti. Si trattava come al solito di un atto privato, ad uso e consumo degli ambienti benestanti della società catalana e rivestito di un certo carattere mondano, come sottolinea il breve commento apparso su «La Revista»: «[Cal esmentar] la incomprendible aliança que han intentat fer els amics de la poesia a l'Hotel Ritz de Leopardi i el tè amb tota la falaguera mundana (ningú sabia explicar-nos el gran líric què en pensaria) d'advertir que l'intermedi durarà suficientment perquè els senyors que ho desitgin puguin passar a la sala de tè. / Aquestes paraules són les estrictes de les invitacions. No afegim ni un mot irònic» (IX, n. 177-178 [1-16 febbraio 1923], p. 76). Ma l'interesse per Leopardi non era nuovo in tale ambiente. In uno dei primi incontri organizzati dal cenacolo, il poeta di Recanati era stato scelto accanto ai poeti trecentisti: «Els "Amics de la

nel gennaio del 1924, per la raffinata tipografia Oliva di Vilanova.⁸⁰ Per Garcés, invece, si trattava della sua prima traduzione leopardiana, o almeno dell'unica pubblicata in quegli anni, frutto di un'attrazione non priva di remore ideologiche per il poeta di Recanati, di cui sono testimonianza alcuni scritti critici apparsi sul giornale «La Publicitat»⁸¹ e la conferenza intitolata *La poesia de Leopardi* tenuta presso l'Ateneu de Girona nel gennaio 1923 e integrata da una lettura di poesie.⁸²

Prima di passare ad analizzare i testi in questione, gioverà fare un'ulteriore precisazione di ordine storico relativa alla cronologia di queste due traduzioni, perché le date di pubblicazione, per le quali quella di Garcés precede di due anni l'altra, non autorizzano a trarre le medesime conclusioni per le date di stesura. Anzi, non è da escludere che Carner nel marzo del 1922, quando scrive all'amico Bofill i Mates di aver tradotto «una certa quantitat de poemes del Leopardi»,⁸³ li abbia già tradotti tutti e quindici o quasi, se è vero che in agosto poteva

Poesia" celebraran la tercera sessió del present curs demà, diumenge, a dos quarts de dotze del matí, a la sala Mozart. S'hi donarà una lectura de poemes de Petrarca, Dante i Leopardi, a càrrec d'una dama italiana» («La Veu de Catalunya», 25-XII-1920). È ipotesi plausibile che la sua reiterata presenza fosse dovuta proprio a Carner, uno dei principali promotori del gruppo, come si è già detto in precedenza.

⁸⁰. Da quanto scrive Carner all'amico Bofill i Mates si può ipotizzare che il progetto non andasse in porto per un mancato accordo economico: «En Víctor Oliva ha de publicar-me les traduccions del Leopardi, que t'enviaré a tu pel 15 gener, i ell t'abonarà la quantitat que estipularem, que certament no serà inferior a cent pessetes» (*Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates*, cit., I, p. 144. Lettera del 27-XII-1923).

⁸¹. Cfr. T. Garcés, *La poesia de Leopardi*, «La Publicitat», 1-X-1922 e *El sentiment tràgic de Leopardi* [dedicato a Joan Crexells], «La Publicitat», 16-V-1923, quest'ultimo raccolto poi in id., *Paisatges i lectures*, cit. e ora riprodotto in id., *Prosa Completa*, cit., II, pp. 47-49.

⁸². Cfr. l'annuncio apparso su «La Veu de Catalunya» il 4-I-1923.

⁸³. *Epistolari entre Josep Carner i Jaume Bofill i Mates*, cit., I, p. 124. La lettera è del 2 de març de 1922.

già farne un volume, come si è appena visto. Con questo voglio dire che le due versioni sono entrambe indipendenti l'una dall'altra, come d'altronde confermano i riscontri testuali. Nel metterle a confronto nei loro aspetti di lingua e di stile non si può trascurare che Garcés, a differenza di Carner, disponeva di uno strumento per molti versi meno duttile e sperimentato se non altro per la sua giovane età e la sua ancor breve esperienza sia come traduttore che come poeta. Pur se breve, però, essa si era già inoltrata nel territorio poetico italiano, soffermandosi in particolare, come si avrà modo di studiare più avanti, nell'ambito della poesia crepuscolare, una poesia tutto sommato meno problematica in quanto a linguaggio e a metrica. Con Leopardi, invece, le difficoltà si accrescevano su tutti i fronti. Per esempio, la complessità sintattica dell'*incipit* della *Vita solitaria*, con il verbo collocato in clausola, sette versi lontano dal soggetto e separato da esso da due subordinate ricche di trasposizioni (abituale del resto nel linguaggio lirico della tradizione italiana), viene in parte semplificata da Garcés che, pur mantenendo il costrutto divaricato (ma, si noti, col ricorso ai trattini), trasforma la subordinata implicita in coordinata e sposta in due casi l'oggetto dopo il verbo (cioè le ali e i raggi). Più circoscritto è, in questo caso, il riassetto sintattico operato da Carner, che si limita a queste due stesse trasposizioni, eliminando la prima e accorciando la distanza tra oggetto e verbo nella seconda. Ma anche per Carner, che vantava un esercizio più che ventennale di poeta e un'altrettanto ricca attività di traduttore, Leopardi nascondeva non poche insidie. Sfuggiva a entrambi, forse, la poetizzazione dei deittici così emblematica nei *Canti*:⁸⁴ Carner li dimezza (da 10 a 5)⁸⁵ e

⁸⁴. Il caso più paradigmatico è, come noto, quello dell'*Infinito*, minuziosamente analizzato da L. Blasucci, *I segnali dell'"infinito"* (1978), in id., *Leopardi e i segnali dell'"infinito"*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp.

Garcés, oltre a ridurli da 10 a 7, finisce in un caso per invertirne il valore: infatti, l'avverbio *ivi* del v. 26 e il dimostrativo, ad esso correlato, *quelle* del v. 33 sono resi rispettivamente con *aquí* e *aquestes*. Il luogo è quanto mai importante, essendovi espressa una delle situazioni più emblematiche della lirica leopardiana, in cui innanzi a una natura colta nella sua assoluta immobilità, sottratta allo scorrere del tempo, l'animo e i sensi del poeta vi si perdono e vi si annullano:

Tien quelle rive altissima quiete;
ond'io quasi me stesso e il mondo oblio
sedendo immoto ... (vv. 33-35)

Come già nell'*Infinito*, il poeta associa al deittico *quello* uno spazio e un tempo sconfinati e indeterminati in opposizione alla finitezza e alla concretezza dello spazio e del tempo denotati dal deittico *questo* («questa infelice scena del mondo», vv. 46-47; «a palpitar si move questo mio cor di sasso», vv. 66-67; «Infesto... il tuo cospetto sarà per queste piagge», vv. 91-93; «questa flebil riguardi umana sede», v. 103). Dal canto suo, Carner, pur senza arrivare a un capovolgimento dei termini di questa opposizione grammaticale e poetica, finisce per attenuarne se non dissolverne la presenza, introducendo le tre coordinate spaziali del deittico di cui dispone il catalano letterario:

123-151.

⁸⁵. Sulla persistente tendenza di Carner a trascurare tale opposizione ha già richiamato l'attenzione Rossend Arqués in *Leopardi a la literatura catalana (Panorama general i nota sobre les traduccions de Josep Carner)*, «L'aiguadolç», n. 15 (autunno 1991), pp. 29-31, dove insiste, più in generale, sulla notevole semplificazione o addirittura sul rigetto da parte di Carner di diversi procedimenti metrici e retorici, individuando in tutto ciò un indizio della resistenza opposta all'ideologia leopardiana, nella misura in cui Carner «fins i tot intentava d'ocultar-la, bo i reduint-ne la radicalitat expressiva i formal» (ibidem, p. 40).

aquest, aqueix e aquell.

Scopo di questo scandaglio, però, non è inventariare equivoci, lacune o tradimenti, quanto piuttosto rintracciare la presenza di eventuali criteri cui poter ricondurre di volta in volta le scelte operate dai traduttori. A tal fine mi soffermerò su un aspetto linguistico-stilistico di fondamentale importanza nella lirica leopardiana e di estrema difficoltà dal punto di vista della sua traduzione: cioè la materia lessicale dei *Canti*, la quale costituisce, come noto, un complesso sistema, fitto di sottili e intime correlazioni, rispondente a un ideale di lingua elegante teorizzato a più riprese da Leopardi e improntato, come ha limpidamente messo in evidenza Giovanni Nencioni, a un particolare equilibrio tra letterarietà, antichità e peregrinità.⁸⁶ La lingua poetica leopardiana affonda le radici nell'humus classicistico della tradizione lirica italiana e al tempo stesso conquista una sua forte specificità da un lato selezionando quegli arcaismi, o termini disusati come preferiva definirli Leopardi, immuni da affettazione e ricercatezza, dall'altro ricorrendo a latinismi e aulicismi, spogliati della loro veste erudita ed eloquente e spesso compensati da elementi mediani. Ne deriva, così, un linguaggio elegante, letterario e distaccato dai registri popolari e quotidiani («Una parola o frase -scrive Leopardi- difficilmente è elegante se non si appartiene in qualche modo dall'uso volgare»⁸⁷), un linguaggio tanto intriso di suggestioni antiche (a detta di Leopardi «esser contemporaneo a questo secolo, è, o inchiude essenzialmente, non

⁸⁶. Cfr. G. Nencioni, «La lingua del Leopardi lirico», in Giacomo Leopardi, a cura della Biblioteca Nazionale di Napoli, Napoli, Macchiaroli, 1987, pp. 380-401, poi in id., *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 369-398.

⁸⁷. *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 30 settembre 1821, p. 1806.

esser poeta, non esser poesia»⁸⁸) quanto capace di esprimere una profonda modernità tematica e concettuale.

Di fronte a tale specificità di lingua e di tono, di non facile resa in sede di traduzione, le versioni di Carner e di Garcés manifestano una divaricazione, in direzioni e di proporzioni diverse, risultante, a mio avviso, da precise e deliberate intenzioni stilistiche. Il confronto tra le scelte lessicali dei tre testi fornisce in modo univoco una prima costante su cui riflettere: Garcés suole conservare, qualora il catalano ne ammette la possibilità, i tipi lessicali dell'originale mentre Carner se ne apparta con una certa sistematicità, come a ricercare volutamente la corrispondenza formalmente più distante. Si osservino i seguenti esempi, non esaustivi ma indicativi delle due opposte tendenze:

lievi nugoletti (v. 8)	nuvolets tan lleus	nuvolets flongíssims
augelli (v. 9)	ocells	ocellada
in questi lochi (v. 16)	en aquests llocs	en estes bandes
rifugio (v. 22)	refugi	recer
ghiaccio (v. 42)	glaç	gel
s'apre (v. 45)	s'obre	es bada
il vagabondo passo (v. 61)	la vagabunda/ passa	l'errívola/ passa
erma terra (v. 63)	erma terra	terra eixuta
ferreo sopor (v. 68)	ferri ensopiment	sopor ferrissa
si spaura (v. 89)	li fan paüra	l'abasarden
spaziosi campi (v. 94)	espaiosos/ camps	camps esbarjosos
verdi rive (v. 105)	verdes ribes	ribes/ tendrals

Il principale criterio cui si ispirano le scelte compiute da Carner consiste nel recupero e nel potenziamento del patrimonio lessicale proprio del catalano, a scapito dei termini considerabili panromanzi, quasi a evitare che questi diluiscano la forte personalità linguistica che Carner, nell'ambito più generale della sua pratica letteraria, intende conferire al

⁸⁸. Ibidem, 12 luglio 1823, p. 2946.

linguaggio poetico catalano nel renderlo duttile, moderno e unitario.⁸⁹ È quanto conferma, limitandomi agli esempi richiamati, la preferenza di *esbarjós* a *espaiós*, di *badar-se* a *obrir-se*, di *abasardar* a *fer paüra/por* o a *espantar*, di *recer* a *rifugi*, cui vanno aggiunte le parole caratterizzate in senso catalano per l'impiego di determinate varianti suffissali: *ocellada*, *tendrals*, *rocam*, *ferrissa*, *errívola*, quest'ultima preferita da Carner anche in altre due traduzioni dei *Canti* in corrispondenza del verbo italiano *errare* («en nostra ment errívola» invece di «erra lo spirto umano» in *Retrat d'una bella dona esculpit en son monument sepulcral*, 45; «la lluernà era errívola» invece di «la lucciola errava» nelle *Recordances*, 15) e accompagnata, in questa che analizziamo, da *jovenívol/ esguard* che sta per *guardo giovanil* e *solacívols turons* che traduce *lieti colli*.⁹⁰ Inoltre, sia *errívola* che *jovenívol* vengono messi in risalto mediante la loro collocazione in *enjambement*, secondo un modulo affatto estraneo agli usi stilistici di Carner ma molto ricorrente negli idilli leopardiani, dove spesso è impiegato in funzione evocativa o "infinitiva", come ha osservato Blasucci nel saggio già citato. Sicché Carner si impadronisce di questo stilema e, piegandolo alle proprie esigenze, lo ridistribuisce nella sua versione in modo tale da contrappesare generosamente le 10 occorrenze dell'originale (e mi riferisco solo ai sintagmi formati da attributo e sostantivo) con 11 occorrenze del testo

⁸⁹. Sulla lingua di Carner si veda la visione d'insieme che ne dà Modest Prats, *La gran virtut de la llengua*, in AA.VV., *Josep Carner: llengua, prosa, poesia*, Barcelona, Empúries, 1985, pp. 9-30. Di grande utilità anche lo spoglio lessicale pubblicato in Loreto Busquets, *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua literària catalana*, Barcelona, Fundació Vives Casajuana, 1977.

⁹⁰. Talora questa tendenza si spinge arditamente fino all'estremo dell'invenzione linguistica, come col verbo coniato da Carner *semprejar* nel seguente luogo: «car sempreja/ una altíssima pau aquelles ribes», che traducono «Tien quelle rive altissima quiete» (33).

di arrivo (benché solo in cinque di queste sia anteposto l'attributo, essendo quest'ordine molto più forzato in catalano).⁹¹

La ricerca carneriana di una lingua poetica con personalità nazionale, tenacemente attuata anche in sede di traduzione, si combinava con la ferma volontà di superare il particolarismo dialettale che contraddistingueva le coinè di matrice modernista. Detto in altri termini, Carner aspirava ad una catalanità linguistica, che scoprisse tutti i segreti della «matisada formosor del nostre idioma»,⁹² in una dimensione sovradialettale e su un piano di indiscussa letterarietà. In sintonia con il modello linguistico leopardiano anche quello carneriano, quindi, rifuggiva registri volgari e dialettali e non disdegnava del tutto il ricorso all'arcaismo, ma diversamente da quello puntava a un'espressività più plastica e meno astratta, più dantesca che petrarchesca, per usare un parametro italiano chiamato in causa dallo stesso Carner in uno scritto del 1917 proprio a definire la «frescor» e la «plasticitat jovenívoles» della moderna poesia catalana, riecheggianti, a suo giudizio, «l'italià trescentista».⁹³ E, sia detto per inciso a conferma di certe

⁹¹. Eccone l'elenco:

5-6	cadenti / stille	8-9	murmuri / primer
8-9	primo /degli augelli sussurro	11-12	funestes / parets
44-45	dolce / e irrevocabil tempo	48-49	jovenívol / esguard
46-47	questa infelice / scena	52-53	esperança / virginal
74-75	benigna / delle notti reina	56-57	el viure / meu
86-87	bianco / tuo lume	60-61	l'aurora / tàcita
88-89	secreta / ombra	62-63	donzelleta / galant
90-91	aperti / balconi	64-65	plàcida / calma
96-97	vezzoso / raggio	65-66	errívola / passa
101-2	serena / dominatrice	105-6	serena / dominatriu
		108-9	ribes / tendrals

⁹². J. Carner, *La dignitat literària* (1913), in id., *El reialme...*, cit., p. 127.

⁹³. J. Carner, «*Venus i Adonis*» de W. Shakespeare (1917), in id., *El reialme...*, cit., p. 141.

affinità stilistiche, Carner tradusse versi di Dante e di Boccaccio ma non di Petrarca, per quel che mi risulta.

Il linguaggio della lirica di Carner si svolge su un orizzonte di maggior concretezza e determinazione,⁹⁴ ammicca alla lingua antica, ma con molta cautela, e cerca una più forte complicità con la lingua viva, depurandola dall'inflessione dialettale e volgare e ricostruendola, in sede di laboratorio, nella sua freschezza e naturalità.⁹⁵ E appunto a queste caratteristiche si possono ricondurre alcuni significativi spostamenti lessicali della traduzione. Si noti, ad esempio, la maggiore coloritura ed espressività sia fonetica che semantica di voci come *greny* nei confronti di *rialto* (v. 24), di *desfici* rispetto a *moto* (v. 31), di *trasbalsi* per *commova* (v. 37), di *trontolla* per *balza* (v. 50) o di *colltorçat* per *rotto* (v. 54). Analogamente, la tendenza ad attenuare il carattere indeterminato e astratto del lessico leopardiano si evidenzia anche nella resa di alcuni attributi di ascendenza petrarchesca (e quindi marcati in senso antirealistico) molto ricorrenti nei *Canti*: *l'erma terra* (v. 63) diventa *terra eixuta*, *i lieti colli* (v. 94) diventano *solacívols turons*, *le verdi rive* (v. 105), *ribes tendrals* e *i lievi nugoletti* (v. 8), *nuvolets flongíssims*. Tutti slittamenti, insomma, che allontanano il testo traslato dal tono e dai ponderatissimi equilibri lessicali dell'originale imponendogli

⁹⁴. Quantunque controllato da una sottile ed elegante ironia. Come aveva ben visto Carles Riba (nelle recensioni alla *Paraula en el vent* [1914] e alla traduzione carneriana delle favole di La Fontaine [1921], contributi raccolti ora nelle *Obres completes* di Riba, rispettivamente nei volumi: *Crítica*, 3, cit., pp. 15-19 e *Crítica*, 1, cit., pp. 249-255), il realismo linguistico dei versi di Carner non raggiunge mai certi eccessi, ricondotto com'è entro i limiti di una plasticità mondana e borghese, impermeabile alle sollecitazioni di certo espressionismo rusticale.

⁹⁵. Come ha osservato Antoni Comas, «arcaïsmes, neologismes, formes derivades, dialectalismes, fins i tot paraules inventades, entren amb ell en el sistema de la llengua sense cap estridència, com si es tractés d'un terme d'ús col·loquial» (*Mirador. Estudis sobre literatura i història dels Països Catalans*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, p. 119).

una fisionomia stilistica nuova, sbilanciata, in consonanza con la vena poetica carneriana, verso una più intensa connotazione degli elementi realistici e quotidiani.

Quanto a Garcés, gli esempi che ho riportato sopra sono spia di una pratica traduttoria poco incline all'iniziativa personale e tesa a mantenere una corrispondenza lessicale più letterale, magari sfruttando l'elevata affinità formale tra italiano e catalano. A conti fatti, però, anche la sua versione, malgrado la maggiore aderenza che in apparenza mostra, si rivela parimenti distante dal testo di partenza sul piano linguistico-stilistico. Al di là di possibili ingenuità frutto dell'inesperienza, è lecito rintracciare anche in questo caso una precisa intenzionalità poetica che determina, a mio avviso, la ricerca di un tono più dimesso e, di conseguenza, un vistoso decrescimento del grado di letterarietà del testo. Garcés tende, infatti, a smobilitare degli elementi più sostenuti soppiantandoli con elementi mediani, in un procedimento di semplificazione che colpisce oltre che la sintassi (come si è segnalato a proposito del periodo incipitario, ma ravvisabile in molti altri luoghi)⁹⁶ anche il lessico. Ne deriva, per esempio, il riutilizzo degli stessi termini in detrimento della gamma di varianti attributive o verbali impiegate da Leopardi, sintomo oltretutto di scarsa sensibilità nei confronti di certi valori stilistici dell'originale. È il caso dell'aggettivo *alegre* che traduce sia *ridenti* (v. 10) che *lieti* (v. 94), di *bategar* usato per *balzare* (v. 50) e per *palpitare* (v. 66), e di *posar-se* impiegato nel significato di sedersi in corrispondenza di *m'assido* (v. 23) e nella perifrasi incoativa introdotta nell'originale da *s'accinge* (v. 50).

Ma ne deriva soprattutto, come già suggeriscono questi

⁹⁶. Cfr. i vv. 48-52, 53-55, 75-77, 86-90 e 91.

esempi, il frequente affiorare di parole attinte a un registro medio, poco o nulla connotate poeticamente, a volta in corrispondenza di usi leopardiani molto colti o molto lirici: è il caso di *camperol* che sostituisce la perifrasi arcaicizzante *abitator de' campi* (v. 4), dell'allegro *matinet* che rompe l'incanto e la vaghezza della *tacita aurora* (v. 57), del domestico *amoínós* (v. 85) che subentra al più classicheggiante *infesto* o della perifrasi prosastica *que ja ha passat* (v. 45) con cui si sacrifica l'aggettivo *irrevocabil*, una di quelle parole avvertite da Leopardi come poeticissime e capaci più di altre di condensare la sua percezione del tempo e dello spazio.⁹⁷ E qui lo spostamento coinvolge irrimediabilmente i valori semantici del testo. Ancora nella stessa direzione, è da rilevare l'immissione di alcuni diminutivi che accrescono la nota familiare: oltre al già citato *matinet*, ci sono *ocellet* per *augello* (v. 30), *branquilló* per *ramo* (v. 30) e *carrerons* per *contrade* (v. 86). È pur vero che proprio nella lingua degli idilli si affacciano o s'intensificano quei vezzeggiativi atti a evocare, in obbedienza alla tradizione cui Leopardi si ricollegava, un ambiente più realistico e quotidiano, ma si tratta di forme nobilitate per così dire da echi letterari:⁹⁸ salvo i *nugoletti*, dove il diminutivo è applicato a un allotropo dialettale marchigiano, *nugolo*, registrato come tale dallo stesso Leopardi nello

⁹⁷. Cfr. *Zibaldone di pensieri*, cit., 20 agosto 1821, p. 1534: «Le parole *irrevocabile*, *irremeabile* e altre tali, produrranno sempre una sensazione piacevole (se l'uomo non s'avvezza troppo), perché destano un'idea senza limiti, e non possibile a concepirsi interamente. E però saranno sempre poeticissime [...]».

⁹⁸. Cfr. G. Nencioni, «La lingua del Leopardi lirico», cit., p. 386 e Emilio Pasquini, *Lingua e stile nei Canti pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre - 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 173-204. Si veda anche V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993, p. 251.

Zibaldone,⁹⁹ troviamo in questo canto il petrarchesco *garzoncello*, una *gallinella* inserita in un costrutto segnato da inversioni e iperbati e una voce dal sapore antico quale *donzulletta*. Il filtraggio è tale, insomma, da impedire un richiamo immediato ed esclusivo agli usi popolari, come altrimenti avviene nella traduzione, dove l'adesione col parlato familiare è di gran lunga superiore. Le scelte di Garcés rispondevano, in realtà, a un modello stilistico che batteva la via della semplicità e dell'immediatezza e che rappresentava una proposta alternativa alla poesia ermetica e intellettualistica dominante nel clima postsimbolista degli anni Venti. Come si è già visto, egli aveva sperimentato tale modello nel suo primo libro di poesie, pubblicato nello stesso anno della traduzione della *Vita solitaria*. I tratti di lingua e di stile in essa ravvisati appaiono, quindi, in perfetta sintonia con le preoccupazioni e le sperimentazioni di Garcés poeta.

Una versione poetica è molto spesso suscettibile di accogliere ingredienti provenienti dal mondo poetico personale del traduttore-poeta se non addirittura di diventare una vera e propria esercitazione in proprio, non preoccupata più di tanto di mantenere i nuclei tematico-formali dell'originale. La versione di Tomàs Garcés si iscrive ancora nel primo di questi due atteggiamenti, malgrado il rimpasto stilistico a cui sottopone il testo, decisamente più profondo e intenso rispetto a quello pure attuato da Carner. Garcés riscrive la lingua di Leopardi adeguandola ai propri gusti e ai propri modelli: ne assottiglia la potenza e l'intensità evocativa e cerca nelle cadenze, nei costrutti e nel lessico una semplicità espressiva più adatta al quadro idillico, commosso e tranquillo, che la sua

⁹⁹. Cfr. Mario Verducci, *Lingua e stile: presenze e apporti dialettali negli scritti leopardiani*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi. Atti...*, cit., p. 573. Per la cit. dallo Zibaldone: 18 luglio 1923, p. 2986.

lettura morale si ostinava a rinvenire nei versi della *Vita solitaria* che non alla profondità del tutt'altro che sereno idillio leopardiano.

In realtà, la scelta di questo canto da parte di Garcés derivava proprio dallo spiraglio che gli apriva l'ultima stanza per una lettura positiva del rapporto tra l'io poetico e la natura, motivo intorno al quale si articolano le sue riflessioni sulla poesia di Leopardi nei due scritti ad essa dedicati nel 1922 e nel 1923. Partendo da una visione cattolica della vita umana e del rapporto tra l'uomo e il mondo, Garcés individua nella mancanza di fede il limite della poesia leopardiana, ritenuta incapace di cogliere e di ammirare la bellezza oggettiva e perenne della natura. Miscredente, ammalato e amareggiato, Leopardi manifesta solo ira e disprezzo nei suoi confronti, considerando ingannevole qualsiasi moto d'amore e di gioia che essa pur suscita nell'uomo per poi farlo dileguare come vana illusione. Questo è il pregiudizio che filtra, secondo Garcés, l'evocazione nella *Vita solitaria* delle esperienze amorose giovanili (vv. 44-52), smascherando ogni parvenza di felicità che le rivestiva:

Davant la natura, sobre tot, és un gest d'ira i de menyspreu, el seu. Recorda el temps que li era benigna i dolça, quan el cor batejava de joia i l'amor li encenia els ulls. L'home malalt que no pot gustar amb els sentits les belles coses que Déu li posa al davant, intenta aconsolar-se pensant que tot és un engany. Contra el present palpable i viu suscita el record de les èpoques mortes, i el cant del menestral que torna a casa a alta nit, li estreny el cor i li fa creure que al món tot passa sense deixar senyals. I amb una rialla amarga recorda com ell s'havia deixat endur de l'il·lusió.¹⁰⁰

¹⁰⁰. T. Garcés, *La poesia de Leopardi*, «La Publicitat», 1-X-1922.

Tuttavia, continua Garcés, è Leopardi a cambiare e ad allontanarsi dall'armonia della natura, a chiudersi in un disperato pessimismo che lo consuma senza possibilità di scampo, mentre «el món seguia el seu camí». Non essendo illuminato dalla forza della fede, lo spettacolo oggettivamente positivo della natura contribuisce solo a rendere più amari la sua tristezza e il suo dolore. Le implicazioni ideologiche di tale lettura emergono a mio avviso nella traduzione mediante la reinterpretazione di alcuni luoghi. Oltre alla già citata espunzione di un termine fondamentale dell'evocazione cui Garcés si riferisce, cioè l'*irrevocabil tempo* divenuto *temps que ja ha passat*, esula dal sistema lessicale leopardiano l'assegnazione, operata nella traduzione, dell'aggettivo *dolce* alla natura. In generale, nei *Canti* sono riconoscibili, in rapporto ai concetti chiave che vi ricorrono, determinati campi semantici, ciascuno espresso da uno o più attributi tra loro intercambiabili per esigenze metriche o stilistiche.¹⁰¹ Ciò avviene, per esempio, con gli aggettivi *dolce*, *caro*, *leggiadro*, *vago*, accoppiati con termini positivi quali *sogni*, *inganni*, *affanni*, *speranza*, *affetto*, *amore*. Nella configurazione di tale sistema risultano particolarmente illuminanti gli spostamenti e gli scambi effettuati nelle diverse fasi correttive. In particolare, per quel che riguarda il nostro caso, l'aggettivo *dolce* era inizialmente, nell'edizione bolognese, associato direttamente o indirettamente alla natura in tre diversi luoghi (*Bruto minore*, 55, *Inno ai Patriarchi*, 112, *Ultimo canto di Saffo*, 23-24), dai quali, però, posteriormente sparisce lasciando il posto a *beati*,

¹⁰¹. Fondamentale per l'idea di «sinonimia e scambio nel sistema» linguistico leopardiano il famoso intervento di Contini, *Implicazioni leopardiane*, «Letteratura», n. 33 marzo-aprile 1947, poi in *Varianti*, cit., pp. 41-52 (cit. p. 44). Oltre che dei suoi suggerimenti, mi servo di quelli di Nencioni, «La lingua del Leopardi lirico», cit. Uso come strumento per le osservazioni che seguono le *Concordanze dei Canti del Leopardi* di A. Bufano (Firenze, Le Monnier, 1969).

saggia, superbi, proprio perché si rafforza la sua specificità connotativa di elementi positivi, suscettibili di essere collegati affettivamente all'io poetico e contrapposti o differenziati dalla negatività della natura. In accordo con tali equilibri, nella *Vita solitaria* la natura è qualificata come cortese, attributo non negativo ma nemmeno comportante, a differenza di dolce, implicazioni emotive. Garcés, invece, lo sostituisce con dolça:

Alcuna

benché scarsa pietà pur mi dimostra
natura in questi lochi, un giorno oh quanto
verso me più cortese! (vv. 14-17)

Un xic de pietat, ben poca, em mostra
Natura en aquests llocs; altres temps era
molt més dolça per mi.

Analogamente, nel brano dell'articolo prima citato, contaminando questo verso con un altro luogo del testo, dove il *benigno* (v. 92) attribuito al raggio della luna era stato reso da *dolça i benigna*, Garcés parla del tempo in cui la natura «li era benigna i dolça», sia perché per lui la natura non può non essere tale, sia anche perché, secondo una lettura tanto interessata quanto sviante, nei *Canti* vede affiorare a sprazzi, malgrado il rigetto intellettuale, un sentimento d'amore del poeta verso di essa:

El seu cor batega d'amor a la natura, mentre el pensament vessa al seu damunt tots els dicteris.

Leopardi estimava la natura com un malalt estima la vida, encara que demani la mort. «Oh, natura, natura, per què enganyes tant els seus fills», crida desesperat. Però no pot oblidar que altre temps l'estimava i que «ja l'havia beneïda». Per dessota les paraules d'odi traspua la vella

benedicció com una pregària francescana.¹⁰²

Ed è proprio nella *Vita solitaria*, secondo Garcés, dove tale sentimento, represso ma pur sempre vivo nell'animo del poeta, emerge, invadendo la commossa e intensa invocazione finale alla luna. Siffatti momenti costituiscono una sorta di redenzione o di liberazione dal pessimismo che attanaglia il mondo leopardiano, conferendo alle sue poesie un'«aureola de llum inefable»; sicché non sembra importare più che «sovint la natura s'emboliquí amb un vel de malenconia», quando cioè l'amore del poeta che non riesce ad afferrarne la bellezza si trasforma in rimpianto, in «sentiment tràgic del paisatge».¹⁰³

Tornando ai versi appena citati, si noterà che, oltre alla sostituzione dell'aggettivo, è alterato un altro punto molto importante: il rapporto tra l'io poetico e la natura. Il verso leopardiano implica una variabilità dell'atteggiamento della natura nei confronti del poeta, mentre la traduzione capovolge i termini di tale relazione, introducendo un fattore di soggettività che rende mutevole il punto di vista del poeta e salvaguarda l'oggettiva e immutabile realtà naturale. Per Leopardi è la natura ad essere stata in altri tempi più cortese verso di lui; per Garcés è l'io poetico (a causa del circostanziale limitativo «per mi») ad averla percepita in modo diverso. Trasformazione analoga, se non ancora più marcata, subisce lo stesso luogo nella versione carneriana:

Per bé que poca, em mostra
alguna pietat en estes bandes
naturalesa, a mon esguard un dia
tan altrament cortès.

¹⁰². T. Garcés, *Prosa Completa*, cit., p. 49.

¹⁰³. Ibidem.

Malgrado i diversi orientamenti stilistici che guidano le scelte linguistiche operate dai due traduttori, esiste dunque un punto di contatto che accomuna queste due versioni della *Vita solitaria*. La curiosa coincidenza nella reinterpretazione dei versi commentati palesa il fondo ideologico comune da cui provengono sia Carner che Garcés: la prospettiva classicistica cattolica li rendeva poco disponibili ad accogliere i risvolti filosofici della poesia leopardiana,¹⁰⁴ nella fattispecie la negazione dell'idea che la natura sia espressione della bellezza e dell'armonia del creato e che da essa derivi il bene ma non il male.

5.3.3. Tentativi di una traduzione integrale dei *Canti*

L'interesse di Carner e di Garcés non era né isolato né episodico. Se nel caso dell'uno poteva aver certamente influito il soggiorno in Italia, per l'altro si trattava di una delle svariate manifestazioni di leopardismo della cultura catalana novecentesca, che nasceva quindi da quel clima poetico protagonizzato da intellettuali come Riba, sensibili al fascino della lirica leopardiana.¹⁰⁵ La frattura che separava nettamente l'orizzonte ideologico di Leopardi da quello dei poeti

¹⁰⁴. Sulla netta biforcazione tra forma e ideologia nella ricezione leopardiana da parte dei poeti maiorchini e in generale della poesia noucentista, cfr. R. Arqués, *Leopardi en Costa i Llobera...*, cit. e id., *Leopardi a la literatura catalana...*, cit.

¹⁰⁵. In uno scritto che risale agli inizi degli anni Trenta, Garcés addirittura accosterà i due poeti: «Que Riba i Leopardi s'assemblin quan s'acaren amb el problema de la felicitat no ens pot sorprendre massa. L'un i l'altre, intel·lectualistes, es formaren en el contacte de les humanitats i en l'examen rigorós del cor humà» (*Eternitat de la poesia*, in id., *Notes sobre poesia*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1933, ora riprodotto in id., *Prosa completa*, cit., p. 84).

ascrivibili alla tradizione noucentistica non impedì che, proprio e specie in quegli ambienti, egli fosse letto e ammirato e che, in modo costante e continuo, apparissero disseminate su riviste e quotidiani sue traduzioni poetiche. Una rapida scorsa alle loro date di pubblicazione riportate nel repertorio bibliografico che accludo al presente studio basterà per farsene un'idea: se la ricezione di Dante si era concentrata negli anni intorno al centenario, quella di Leopardi si snoda lentamente in tutto il ventennio. Già nel 1922, Garcés forniva le prove della fortuna di Leopardi in Catalogna menzionando due precisi progetti editoriali:

"Els amics de la poesia" i "La Revista" anuncien sengles edicions catalanes de Leopardi. Sempre ha tingut el gran líric entre nosaltres lectors, traductors i comentaristes. Les dues imminents edicions dels seus cants són ben significatives de la fortuna de Leopardi a Catalunya.¹⁰⁶

Del primo si è già detto a proposito di Carner. Quanto al secondo, si trattava di un'iniziativa contemporanea di cui la stampa aveva dato notizia nell'estate del 1922:

A més a més de la versió carneriana del Leopardi que anunciavem en una edició anterior, sabem que a la tardor vinent, dins les sèries "La Revista" hom publicarà un volum de poemes del gran líric italià vertits a la nostra llengua per diversos autors.¹⁰⁷

Ignoro i motivi per cui tale progetto di un'antologia collettiva dei *Canti* non venisse realizzato come previsto per l'autunno di quell'anno. Sappiamo, però, che esso non fu

¹⁰⁶. T. Garcés, *La poesia de Leopardi*, «La Publicitat», 1-X-1922.

¹⁰⁷. «La Publicitat», 30-VIII-1922.

abbandonato. Alcuni anni dopo, nel 1928, Garcés lo aveva recuperato per affidarlo a una giovane casa editrice di Sabadell, La Mirada:

Tomàs Garcés prepara una antologia de Leopardi, que prologarà amb un llarg estudi i que contindrà una selecció de l'obra poètica d'aquest autor, traduïda per eminents signatures de la nostra literatura. L'editarà *La Mirada*.¹⁰⁸

Ancora una volta all'annuncio non seguí l'evento. Ma il volume doveva oramai avere una certa consistenza. Garcés vi alluderà nuovamente su «La Publicitat» nel 1932, nel pubblicare una sua versione, la prima in catalano che mi risulti, del *Tramonto della luna*:

Leopardi ha estat sovint traduït al català. Molts dels seus poemes, diverses vegades. La versió, inèdita, que segueix pertany a un volum, en preparació des de fa temps, on serien aplegats tots els "Cants" de l'autor de la "Ginestra", traduïts per un equip de poetes.¹⁰⁹

Malgrado l'amorevole costanza dimostrata nella preparazione di questo volume che testimoniava il leopardismo catalano di quegli anni come fenomeno collettivo di un determinato gruppo di poeti, Garcés non riuscí mai nell'intento. In definitiva, la fortuna non assisté nessuna delle iniziative editoriali leopardiane di questo ventennio: a dispetto delle molteplici traduzioni che si andavano accumulando, né il volumetto di Carner, né le antologie collettive, né alcun'altra pubblicazione analoga videro la luce in quegli anni. Bisognerà attendere la scadenza del primo centenario commemorativo della morte di

¹⁰⁸. «La Publicitat», 24-VIII-1928.

¹⁰⁹. *Poema de Leopardi*. *La Posta de la lluna*, «La Publicitat», 16-X-1932.

Leopardi perché, in piena guerra civile e nel quadro di una realtà culturale e istituzionale eccezionale, scaturita dall'emergenza bellica, possa finalmente essere realizzata la prima edizione in volume della traduzione, integrale, dei *Canti*.¹¹⁰ Ne era artefice Alfons Maseras, scrittore poco brillante, pubblicista di professione, che si era occupato spesse volte della vita culturale e della letteratura italiana contemporanea nelle sue collaborazioni giornalistiche e che, come si è avuto modo di accennare, manteneva contatti personali con diversi letterati italiani come Garea e Giardini. Va detto che la sua versione leopardiana non derivava direttamente da quella particolare congiuntura politico-culturale in cui venne data alle stampe, essendo stata allestita in gran parte nei due anni immediatamente precedenti l'inizio del conflitto, quando Maseras, per motivi economici, aveva intrapreso una fitta attività di traduttore.¹¹¹ Infatti, l'autografo dei *Cants* conservato presso la Biblioteca de Catalunya porta appunto l'indicazione manoscritta 1935-1936 come date di stesura, e nel corso di questi due anni apparvero anche alcune singole versioni.¹¹² Ma derivava

¹¹⁰. G. Leopardi, *Cants*, trad. di Alfons Maseras, Barcelona, Edicions «Oasi», 1938. Sulle attività leopardiane organizzate dal Casal de la Cultura di Barcellona nel 1937, cui prese parte anche Maseras, e sullo spessore ideologico da esse assunte in rapporto alle preoccupazioni circostanziali, cfr. Maria Campillo, *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 175-176. Sul ruolo svolto da Maseras e sulla ricezione della sua traduzione cfr. M. Corretger, *Alfons Maseras...*, cit., pp. 175-176 e pp. 191-193.

¹¹¹. Cfr. ibidem, pp. 185-194.

¹¹². Risalgono a prima della guerra le seguenti: *Poema XXXIX* [*Frammento XXXIX*], «La Veu de Catalunya», 4-VIII-1935, *A Itàlia*, «Almanac de les Lletres», 1936, pp. 28-32, *El primer amor*, «Rosa dels Vents», n. 3 (giugno-luglio 1936), pp. 113-116. Molte altre furono pubblicate tra il '36 e il '38. Ne riporto i dati, in parte raccolti da repertori bibliografici diversi: *A Sílvia*, «Catalunya», n. 53 (settembre 1936), p. 50; *A Sílvia e El dissabte al poblet* nell'opuscolo *Primer Centenari de Giacomo Leopardi 1798-1837* (Barcelona, Casal de Cultura [Inst. Gràfic Oliva de Vilanova], 1937); *La ginesta o flor del desert*, «Mirador», IX, n. 423 (10 giugno 1937), p. 5; *Ultim cant de Safo*, «Meridià», I, n. 27 (15-VII-1938), p. 5; *La calma després de la*

comunque da quel concreto momento storico, caratterizzato dall'incertezza e dal dolore. Era stato, in realtà, il particolare clima di tensione sociale e politica che già preannunciava il drammatico evento bellico ad avvicinare sempre di più Maseras verso Leopardi, al poeta che più profondamente aveva saputo esprimere il sentimento del dolore e che aveva opposto «el crit de la consciència humana davant la vanitat i la tristesa del món».¹¹³ Non che fosse una vera e propria novità la sua ammirazione per Leopardi, giacché esistono segnali di un interesse più antico (nel lontano 1901, un giovanissimo Maseras aveva tradotto l'*Infinito* per «Catalunya Artística»,¹¹⁴ e ancora, nel 1924, aveva pubblicato un articolo dedicato a Leopardi su «El Día Gráfico»¹¹⁵), ma certamente la crisi sociale e politica sopraggiunta nel 1934 doveva aver contribuito a radicalizzare tale interesse.

Quanto al volume allestito da Garcés e rimasto inedito, non ho trovato nessuna precisazione riguardo all'«equip de poetes» che vi partecipava. Tuttavia, è plausibile supporre che in esso sarebbero confluite, tra le altre, le versioni realizzate nel corso degli anni Venti da diversi collaboratori de «La Revista» e apparse in contesti differenti. Mi riferisco a *Le ricordanze*, tradotte integralmente da Ricard Permanyer,¹¹⁶ alla *Quiete dopo*

tempesta, «Meridià», I, n. 40 (14-X-1938).

¹¹³. A. Maseras, *Els homes i els llibres. Leopardi*, «La vida literària a Catalunya», I, n. 42 (29 ottobre 1938), cit. in M. Corretger, *op. cit.*, p. 191.

¹¹⁴. G. Leopardi, *L'infinit*, «Catalunya Artística», II, n. 64 (29 agosto 1901), p. 440. Ricavo il dato da M. Corretger, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁵. L'articolo intitolato *Retorno a Leopardi* e apparso il 6-VIII-1924 è citato da M. Corretger, *op. cit.*, p. 175.

¹¹⁶. *Un Poema de Leopardi. Les recordances*, «La Revista», XIV (luglio-dicembre 1928), pp. 75-80.

la tempesta, all'Ultimo canto di Saffo e al Frammento XXXIX, tradotti da Esclasans¹¹⁷ o *A se stesso*, la cui traduzione di López-Picó¹¹⁸ fu anche chiosata da Garcés in un articolo su «La Publicitat»,¹¹⁹ nel quale difendeva le sue scelte interpretative di fronte alle critiche in precedenza sollevate da altri. Oggetto della discussione era la funzione del pronome riflessivo nel verso «ch'eterno io mi credei», dove appunto il *mi*, analogamente ad altre costruzioni leopardiane segnalate nel commento di De Robertis, quali «io mi credeva» del *Sogno* o «io mi pensai» di *Alla sua donna*, funge da riflessivo apparente e va interpretato nel senso di: per mio bene e conforto. Garcés, che leggeva Leopardi sulla scorta del commento ai *Canti* di Michele Scherillo,¹²⁰ da cui ricava anzitutto i dettagli, spiegati nell'articolo, sull'episodio di Fanny Targioni Torzetti e sulla conseguente articolazione del ciclo di Aspasia, accoglie, in modo implicito, una lettura sintattica del costrutto verbale che gli permette di scartare l'ipotesi, impropriamente avanzata da altri, di un uso diretto del riflessivo, ma che è, allo stesso tempo, leggermente diversa da quella appena riportata:

Hom intentà, temps enrera, des de la pàgina literària,
avui extingida, d'un diari català, combatre per defectuosa

¹¹⁷. *La calma darrera de la tempesta de Giacomo Leopardi*, «La Nau», 6-IX-1928; *Darrer cant de Safo de Giacomo Leopardi*, «La Nau», 4-X-1928, e G. Leopardi, *Fragments (XXXIX)*, «La Nova Revista», VI, n. 24 (dicembre 1928) pp. 315-317.

¹¹⁸. *De Leopardi a ell mateix*, in J.M. López-Picó, *Temes. Exercicis de geografia lírica*, Barcelona, Impremta Altés, 1928, antologia apparsa prima su «La Revista», XIV (gennaio-giugno 1928).

¹¹⁹. T. Garcés, *El "darrer engany" de Leopardi*, «La Publicitat», 3-XII-1929, poi in id., *Notes sobre poesia*, cit., e ora riprodotto in id., *Prosa completa*, cit., pp. 100-102.

¹²⁰. Milano, Hoepli, 1900.

la versió lopezpiconiana de "A se stesso".¹²¹ "Perí l'inganno estremo, - ch'eterno io mi credei" [López-Picó: «L'engany darrer moria, / que perennal creguí»] pot dir-nos, a primera vista, que el darrer engany de Leopardi fou el de creure's ell mateix etern. La forma verbal, "mi credei", faria admissibles, com en català, dues interpretacions, i podríem, gramaticalment, referir l'eternitat a Leopardi o a l'engany que ell nodria, com millor ens plagués. Una interpretació prudent fa, no obstant, lícita la versió lópezpiconiana, i digna de refús, en canvi, la que li era senyalada com a bona. Leopardi quan escriu "engany" dóna a la paraula un valor sobreentès. En el seu vocabulari, "engany" és sinònim d'"amor", de "felicitat". [...] El poeta, enamorat tanmateix de la seva Fanny florentina, devia creure en l'eternitat de la il·lusió que l'embriagava. En el que no podia creure quan escrivia "A se stesso" era en la seva pròpia eternitat. Si ho admetéssim així, tota la metafísica leopardiana se n'aniria per terra.

Si em calgués traduir "A se stesso" no vacil·laria pas a seguir l'autor d'"Elegia". La seva versió, d'altra banda, coincideix en aquest punt amb la de Josep Carner [«L'últim engany morí, / que jo creia eternal»], expert gustador de l'italià, i de Leopardi.

Garcés pensa alle due possibili interpretazioni grammaticali della corrispondente costruzione catalana *creure's*, vale a dire o di un uso riflessivo diretto o di un uso riflessivo intensivo del pronome, accettando come valida la seconda. Ma se in catalano questa seconda costruzione verbale è un'alternativa normale e frequente a quella senza riflessivo, in italiano non lo è affatto, il che significa che il pronome leopardiano non è gratuito o superfluo, ma ha uno spessore semantico che non può essere trascurato. Su quest'equivoco si basano in realtà tutt'e due le versioni catalane citate, che omettono senza scrupoli il pronome, non attribuendogli altro valore che quello di una mera e intrascendente variante intensiva del verbo.

¹²¹. È possibile che si riferisca a «La Nau», la cui pagina letteraria diretta da Armand Obiols uscì dal luglio 1928 fino agli inizi del 1929. Tuttavia, né qui né sulla «Veu de Catalunya» sono riuscite a rintracciare la nota critica a cui allude Garcés.

Tralasciando, però, la microscopica questione esegetica, vorrei richiamare l'attenzione su due aspetti. Anzitutto il rilievo, per quel che fa la ricezione di Leopardi, che ebbero versioni come quelle di Carner, rimaste sepolte nelle pagine del giornale ma non per questo più effimere e inefficaci sul piano della loro diffusione in quell'epoca. È significativo che Garcés menzioni quella di A se stesso ben sette anni dopo la sua pubblicazione su «La Veu de Catalunya» nei termini che abbiamo visto, come parlando di una cosa ben nota a tutti. L'altro punto che vorrei sottolineare è la costanza con cui Garcés si occupa di Leopardi, e di cui è un'ulteriore testimonianza l'analisi messa a punto nell'articolo appena commentato. A quel periodo risale l'allestimento dell'antologia per la quale preparava un «llarg estudi», documentandosi con materiale critico di fresca data. Infatti, nel cappello introduttivo alla versione già richiamata del *Tramonto della luna*, cita testualmente il giudizio di Andrea Sorrentino, tratto, immagino, dal saggio del 1928 *Cultura e poesia di Giacomo Leopardi*.¹²² Ma riferimenti alla poesia leopardiana spesseggiano nei suoi scritti anche a proposito di altri temi e autori. Per limitarmi a quelli che ho scovato in modo fortuito in articoli apparsi sulla stampa dell'epoca e non raccolti in volume, ricorderò che in un articolo del 1923 rintracciava evidenti fonti leopardiane nella poesia di Pijoan, in particolare nei componimenti *l'Edat d'or* e *Còpia de l'antic*:

En tots dos poemes hi ha clares reminiscències de Leopardi. No és sols l'hendecasil·lab i el motiu poètic el que acosta Pijoan al dolorós de "Le ricordanze". Hi ha, àdhuc, certa comunitat de vocabulari. Una cosa essencial els separa: Leopardi, s'aboca a una profunda tristesa inguarible; Pijoan, en canvi, oscil·la entre l'esperança i

¹²². Città di Castello, «Il Solco».

el desesper.¹²³

In una breve nota del 1921 volta a difendere un necessario riavvicinamento della poesia ai contenuti della tradizione popolare, e già da me richiamata in precedenza a proposito di Poliziano,¹²⁴ Garcés evoca sorprendentemente un luogo leopardiano come esempio dell'intensità con cui perfino un poeta come Leopardi avverte, nel contesto idillico, la forza vitale della voce del popolo. Il poeta di Recanati fa capolino anche nella conferenza sulla poesia di Francesco d'Assisi, tenuta nell'aprile del 1927 e pubblicata poco dopo su «La Revista de Catalunya. Vi si definisce il poeta santo come «anti-Leopardi»:

Sant Francesc, cristià, optimista, superador de les pròpies sofrenes, fa contrast amb un altre gran poeta italià: Leopardi, que és, en definitiva, un franciscà frustrat. Leopardi, que estimava la natura, va increpar-la en creure-la "servent de la reina felicitat". No tenia forces per lloar el que ell veia inassolible. Sant Francesc, en canvi, era de la fusta de Job.¹²⁵

L'accostamento, sia pur sempre per antitesi, si ripete altrove, quando, opponendo lo scetticismo leopardiano alla fede di Mistral, Garcés ripropone l'idea della latente presenza in Leopardi di un sentimento francescano soffocato dal dolore e dal pessimismo derivati dalla malattia:

¹²³. Ship-Boy, *El pessimisme de Pijoan*, «La Publicitat», 4-X-1923.

¹²⁴. Lo scritto, riportato per intero in appendice, è *Notes sobre poesia*, «La Revista», VII, n. 134 (16 aprile 1921), pp. 118-119.

¹²⁵. T. Garcés, *El violí prodigiós (Notes sobre la poesia de Sant Francesc d'Assís)*, «La Revista de Catalunya», VI, n. 35 (maggio 1927), p. 509. Il paragrafo da cui cito s'intitola appunto *L'anti-Leopardi*. La conferenza era stata pronunciata il 6 aprile 1927 presso la Sala Parés.

La veu clara i sortosa del poeta de Maiana duu, per contrast, el record de Leopardi. L'un és el poeta de la fe, l'altre el naufrag de l'escepticisme: l'un canta la dolcesa del món, l'altre la nega mentre el dolor li estreny el cor. Mistral es mou a impuls d'un sentiment religiós; Leopardi, solitari, irresolut, desfet de pessimisme, franciscà esgarriat per la malaltia, plora la fugacitat de la joia. També Leopardi, d'infant, havia jugat amb els animalons de Déu i amb les herbetes del camí, però «els estels de l'Orsa que espurnejaven sobre el jardí patern» són lluny, emboirats i inassolibles.¹²⁶

Non dissimile registro è quello adoperato per contrapporre, in uno scritto del 1926, la lirica elegiaca di Joan Alcover da quella del poeta di Recanati:

La resignació de Joan Alcover, que és la seva grandesa, ens porta a la memòria, per contrast, un altre líric elegíac ben pur: Leopardi. Aquest infelicíssim poeta del segle XIX^e, italià, franciscà frustrat, etern amant no correspost que voldria odiar i no acaba d'aconseguir-ho, va cantar el seu propi dolor amb paraules roents. Però el dolor va posar-li als ulls una bena negra. Negà la vida, la pàtria, Déu. [...]

Viure és el destí de l'home i la vida no és exempta de dolor, però té una immarcescible beutat. Leopardi volia, endebades, ignorar-la. Alcover la confessa [...].¹²⁷

Ma l'immagine ricorrente del poeta della negazione non rimpicciolisce mai la statura del lirico agli occhi di Garcés, che gli attribuisce senza reticenze un valore canonico. In uno scritto dedicato al rapporto tra lirica e sogno, nel chiosare

¹²⁶. T. Garcés, *Nota sobre Mistral*, in id., *Paisatges i lectures*, cit., ora in id., *Prosa completa*, cit., p. 45. In uno scritto appartenente allo stesso volume dedicato al poeta Josep Sebastià Pons, Garcés ribadirà il contrasto Mistral-Leopardi: «Mistral voldrà dir sempre, en poesia, la fe, així com Leopardi vol dir la tragèdia, la lluita infinita, el trasbals d'un esperit que es nega en el dubte» (ibidem, p. 63).

¹²⁷. T. Garcés, *El llibre de Job*, in id., *Notes sobre poesia*, cit., ora in id., *Prosa completa*, cit., pp. 94-95.

un'idea tratta dal saggio di Montoliu *Poesia com somni*, aggiunge:

Montoliu esmenta, com exemples típics del seu concepte de la poesia, Dante Alighieri, Fra Lluís de León i Holderlin. Tots els vers poetes podien, però, haver estat invocats. Somni, en aquest sentit més vast de la paraula, és desig o recança, és a dir, poesia. El món exterior i l'interior, indistintament, hi són recreats. Com en el cant de Leopardi, el fantasma esdevé figura física, però sembla un cos a penes aureolat:

*Allor d'angoscia
gridar volendo, e spasimando, e pregne
di sconcolato pianto le pupille,
dal sonno mi disciolsi. Ella negli occhi
pur mi restava, e nell'incerto raggio
del Sol vederla io mi credeva ancora.*¹²⁸

Infine, riconducendo alla "tradizione leopardiana" la poesia di Montale, Saba e Aldo Capasso, nelle recensioni, rispettivamente, a *Ossi di seppia* («Líric d'ànima endins, Montale apareix enquadrat en els rengles de la tradició leopardiana. Elegíac, en el món troba sovint el contrast del seu somni»¹²⁹), a *Parole* («Umberto Saba s'hi mostra acontentat de la il·lusió, lluny de voler-ne esbrinar o proclamar la mentida, a la manera leopardiana»¹³⁰), e a *Il paese senza tempo* («La nova poesia italiana sembla haver trobat en Aldo Capasso un nom que es podrà inserir en la línia Leopardi-Ungaretti»¹³¹), finisce per individuare implícitament en Leopardi i caracteri fondatazionali

¹²⁸. T. Garcés, *Versos somniats*, «La Publicitat», 13-III-1932, poi raccolto in id., *Notes sobre poesia*, cit., e ora in id., *Prosa completa*, cit., p. 87.

¹²⁹. T. Garcés, «*Ossi di seppia*» per Eugenio Montale, «La Publicitat», 15-XI-1928.

¹³⁰. T. Garcés, *Parole per Umberto Saba*, «Quaderns de Poesia», n. 2 (luglio 1935).

¹³¹. T. Garcés, *Il paese senza tempo per Aldo Capasso*, «Quaderns de Poesia», n. 4 (novembre 1935).

della lirica italiana contemporanea.

I riferimenti fin qui elencati sono certamente eloquenti di un fenomeno che si estende oltre il caso personale: Garcés è l'esempio estremo di quanto Leopardi potesse destare interesse malgrado il divario ideologico. Problema non certo di poco conto, se si pensa che l'allusione alla mancata fede di Leopardi affiora ossessivamente dovunque, ma comunque prescindibile. Che cosa dunque, vien fatto di chiedere, lo colpisce tanto da spingerlo sul cammino di Leopardi malgrado la scomoda radicalità del suo pensiero materialistico? È lo stesso Garcés a segnalarcelo:

Cada dia que passa, la gran nuesa dramàtica del poeta dolorós ens impressiona més. Veiem el monument apassionat dels "Cants", i n'admirem la perfecció inexpugnable. Els seus versos, d'una llum freda i penetrant, punxen com una arma ben esmolada.

En pocs poetes com en Leopardi el lirisme és tan cenyit i contingut, tan pur. Sembla talment que el gran dolor que li consumia els ossos i l'ànima, hagués cremat també els mots inútils i la fullaraca. Perxó, els cants de Leopardi resisteixen totes les proves, àdhuc del foc.¹³²

Ciò che sembra impressionare e appassionare Garcés è la forza lirica della sua poesia, tanto più espressiva e penetrante quanto più misurata, scarna e refrattaria a ogni sorta di decorativismo iconografico e retorico, ma anche a ogni indugio sentimentalista. A questa contenzione, quale insuperabile cifra stilistica, si riferisce esplicitamente Carles Riba in una sua famosa conferenza sul rapporto tra Umanesimo, inteso come atteggiamento percorso dall'idea dell'«Antiguitat com a força i principis educador», e Poesia. Inevitabile, tra chi ha cercato nell'antichità qualcos'altro che l'erudizione, interrogandola sul problema del destino umano, gli appare il riferimento a Hölderlin

¹³². T. Garcés, *La poesia de Leopardi*, «La Publicitat», 1-X-1922.

e Leopardi:

Ambdós senten que la vida humana s'escola al llarg d'un immens dolor, i ambdós intenten fugir-ne; però, massa homes per a defugir-lo refugiant-se idíl·licament en l'Antiguitat, demanen a l'Antiguitat forces per a vèncer-lo. Hölderlin sap superar l'escepticisme [...]. Leopardi, més corsecat pel racionalisme, no troba altre refugi que el no res; però en la bellesa de les formes antigues hi troba, si no l'evasió, el que podríem dir-ne «decència en el dolor». Hölderlin no acabà d'expressar-lo; Leopardi l'expressa, però del seu tracte amb les humanitats en treu un pudor en l'expressió que no ha estat superat.¹³³

La modernità della proposta poetica leopardiana era dunque rintracciata in un'espressività essenziale, profonda e controllata, la cui validità diventava assolutamente inoppugnabile da una prospettiva postsimbolista, qual era appunto quella assunta da Riba. Il che non sorprende se si pensa alla grande influenza esercitata dalla lezione leopardiana in lirici italiani che gli sono per molti aspetti affini come Ungaretti o Saba.

¹³³. C. Riba, *Obres completes/ 4, cit.*, pp. 126-127. La conferenza intitolata *Humanisme i Poesia* fu pubblicata su «La Publicitat» (31-III-1932).

6. La poesia di fine secolo

6.1. Carducci e D'Annunzio

Per comodità espositive e strutturali mi è parso utile recuperare, analogamente al capitolo precedente, il tradizionale raggruppamento seguito in passato dalla storiografia letteraria italiana per delimitare, in simmetria con la terna scolastica primoottocentesca, la poesia maturata tra l'ultimo scorcio dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Sicché ho fatto confluire in questo capitolo che chiude la parte destinata ai classici il discorso su Carducci, D'Annunzio e Pascoli. Consapevole, però, della possibile contraddizione che la mia scelta implica, mi accingo immediatamente ad avvertire che nel periodo esaminato, e di cui pertanto si è cercato di assumere la prospettiva, non è affatto possibile generalizzare la considerazione di "classico" ai tre poeti in questione. Semmai, occorrerà parlare di un classico (Carducci), di una novità (Pascoli) e di un poeta moderno ormai superato (D'Annunzio). A tal fine, la prima necessaria distinzione da fare riguarda la cronologia della loro fortuna nella cultura catalana. Carducci e soprattutto D'Annunzio conobbero una fama e una diffusione pressoché immediata e contemporanea, circoscrivibile fondamentalmente entro la temperie culturale dominata dal modernismo catalano e in concomitanza alla formazione e all'affermazione della cosiddetta scuola poetica maiorchina. Anzi, fu proprio quest'ultima a fungere da via d'accesso della

poesia carducciana.¹ Del tutto appartata, invece, va considerata la figura di Pascoli: praticamente assente nel primo quindicennio del secolo, malgrado non fosse affatto ignoto ai poeti maiorchini, fu solo tra il secondo e il terzo decennio che la sua lirica poté contare su di una discreta diffusione grazie alle numerose traduzioni sparse su giornali e riviste che andò pubblicando Maria Antònia Salvà e sulle quali ci soffermeremo nel prossimo paragrafo.

Sul valore di classico assegnato a Carducci è indicativa la sua presenza nel catalogo di autori scelti per le letture poetiche dagli «Amics de la Poesia», delle quali si è parlato a proposito di Dante e di Leopardi. La serata carducciana fu organizzata nel gennaio 1921, durante i primi mesi di attività della società letteraria.² Altrettanto significativa è l'iniziativa di Joan Estelrich di confezionare, nel quadro di attività di *Expansió Catalana* e su richiesta del professore triestino Giorgio Pitacco, una bibliografia ispanica di tema

¹. Sulla fortuna di D'Annunzio nel modernismo catalano si vedano i numerosi cenni contenuti nell'VIII volume della *Història de la literatura catalana* d'Ariel già citata nonché la recente monografia Assumpta Camps, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, cit., una cui sintesi è apparsa poi pubblicata su «Llengua & Literatura» (A. Camps, *D'Annunzio en català: la raó d'una tria*, n. 8 [1997], pp. 119-148). Riguardo a Carducci, non esiste ancora uno studio sistematico della sua ricezione in Catalogna e in particolare della sua influenza sulla poesia maiorchina, ma suggerimenti in tal senso sono sparsi nel volume già citato di Ariel. Un primo approccio al carduccianesimo di Costa i Llobera è fornito da Víctor Vari, *Carducci y España*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 159-177; cfr. anche la nota di Assumpta Camps, *Costa i Llobera i Carducci. Una mala lectura?*, «Revista de Catalunya», n. 73 (aprile 1993), pp. 101-113.

È in ogni caso al clima maiorchino d'inizio secolo che va collegato lo scritto aneddótico pubblicato da Joan Alcover, *Història d'una Oda de Carducci*, «Almanac de les Lletres», I (1921), pp. 33-38, poi in id., *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1951, pp. 332-335.

². Ne dà notizia «La Veu de Catalunya»: se la prima parte fu protagonizzata da Carles Soldevila che recitò alcuni suoi componimenti «la segona part era dedicada a la lectura del poeta de la germana Itàlia, Carducci. La bella i aristocràtica dama Victòria Boschi d'Alzina llegí amb perfecta gràcia i impecable declamació algunes de les més belles inspiracions del gran poeta, fent voleiar delicadament els ritmes, i donant gentilesa a cada mot» (24-I-1921).

carducciano con particolare attenzione all'area catalana. Presso l'Arxiu Estelrich si conservano ancora alcune testimonianze epistolari delle ricerche svolte al riguardo. In concreto, vi ho trovato la copia di una lettera spedita a Gabriel Alomar il 14 gennaio 1920 per chiedergli, quale protagonista del carduccianesimo degli anni della rivista «El Poble Català», informazioni sul tema:

Sr. Gabriel Alomar. Madrid.

Admirat amic:

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 recullides 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.

Vostre devotíssim amic.

E un'altra missiva datata il 12 marzo, con la quale Estelrich si metteva in contatto allo stesso scopo con Diego Ruiz, da tempo residente a Modena:

Per al professor Pitacco de Trieste, devotíssim de Carducci, he ordenades unes notes bibliogràfiques resumint tot el què 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 féssin referències? Per exemple, hi hauria quelcom de carduccià en el volum de poemes inèdits que guarda l'Alomar?

La rassegna bibliografica carducciana, contenente indicazioni perfino su versioni allora ancora inedite o su altri lavori in preparazione e contraddistinta dall'ingente apporto

maiorchino, vide la luce nel 1921 sulla rivista italiana «Nuova Cultura» costituendo quindi il primo contributo storiografico sulla ricezione di Carducci in Spagna.³ Per certi versi, il lavoro di Estelrich si collocava in tal modo nel solco della tradizione di studi familiari.

Quanto alle traduzioni, vanno segnalate oltre a quelle provenienti da due poeti maiorchini, Ferrà e Forteza,⁴ quella dell'ode *Egle* pubblicata da Alfons Maseras su di una rivista fortemente politicizzata⁵ e le due belle versioni compiute da Carner alla fine del soggiorno italiano. Si trattava di due componimenti del Carducci elegiaco e malinconico, venati di senso della morte e di caducità e modulati su un tono dimesso e ripiegato, certamente più consono al gusto carneriano che non quello epico e sostenuto della poesia storica e commemorativa.⁶ Infine, in occasione del centenario della nascita, nel 1935, «La

³. Cfr. Joan Estelrich, *Bibliografia carducciana*, «Nuova Cultura», I, n. 4 (1921), pp. 3-10. Il lavoro era composto da due sezioni, una spagnola e una catalana. In quest'ultima si segnalava l'influenza di Carducci in poeti come Alcover, Costa i Llobera e Zanné oltre che in alcuni testi di Diego Ruiz e di López-Picó, le traduzioni recenti e in parte inedite di Ferrà, Forteza e Maseras e gli interventi apparsi alcuni anni prima di Alomar e di Ors.

⁴. Cfr. G. Carducci, *Passa la meva nau...* [*Passa la nave mia, da Juvenilia*] e *Visió* [*Visione* («Il sole tardo ne l'invernale»), da *Rime nuove*], in Miquel Ferrà, *Les muses amigues. XVI traduccions en vers*, Mallorca (Sóller), Estampa de Marquès i Mayol, 1920 (*Passa la meva nau...* era uscita prima su «Catalana», I, n. 19 [11 agosto 1918], p. 484); e G. Carducci, *El bou* [*Il bove, da Nuove poesie*], trad. di Miquel Forteza, «La Revista», XXI (gennaio-giugno 1935), p. 155, pubblicata da Garcés insieme a una serie di sue traduzioni di poesia italiana contemporanea sotto il titolo di *Catalunya-Itàlia*. La stesura della versione di Forteza risale almeno al 1920, giacché Estelrich la menziona come inedita nella sua bibliografia carducciana ed è possibile che possa essere uscita prima su periodici maiorchini. Nella raccolta già citata di poesie e traduzioni di Forteza curata da Pere Rosselló Bover essa appare riprodotta dalla silloge degli anni sessanta *Rosa dels vents*, senz'alcuna indicazione di precedenti pubblicazioni.

⁵. Cfr. G. Carducci, *Egle* [da *Terze odi barbare*], «Messidor», n. 19 (giugno-luglio 1919), p. 322. La traduzione è firmata A. M.

⁶. Cfr. *De Carducci: Departiment* [*Dipartita*], *Vinyeta* [*Vignetta*], trad. di J. Carner, «La Veu de Catalunya», 7-VIII-1925. Le poesie sono tratte dal III libro delle *Rime Nuove*.

Revista» ristampa la versione di Jeroni Zanné di uno dei sonetti di *Ça ira* risalente agli inizi del secolo.⁷

Più diradato appare il panorama delle traduzioni dannunziane. Vi annoveriamo unicamente quattro poesie, due incluse nella silloge di versioni poetiche di Miquel Ferrà, una in quella di López-Picó e una pubblicata su «D'Ací i d'Allà».⁸ In realtà, D'Annunzio continuava ancora periodicamente ad affiorare nella cronaca giornalistica di questi anni, ma per motivi extraletterari, ovvero per le sue implicazioni nelle vicende politiche italiane e per le sue spettacolari e provocatorie esperienze biografiche. Particolare risalto venne dato, com'è ovvio, alla sua partecipazione nell'impresa di Fiume,⁹ mentre le notizie incerte e contraddittorie sull'esito dell'incidente subito cadendo nel giardino della propria villa nel 1922 spinsero Josep Massó i Ventós, la cui formazione culturale era stata segnata dall'amicizia e dalle collaborazioni con intellettuali modernisti, a dedicargli un ampio ritratto biobibliografico simile a un vero e proprio articolo necrologico.¹⁰ Vi ammantava la figura del poeta di vesti eroiche quasi leggendarie e illuminava il carattere puro e sublimante

⁷. Cfr. G. Carducci, *Ça ira*, trad. di J. Zanné, «La Revista», XXI (luglio-dicembre 1935), pp. 134-135. La sua prima pubblicazione avvenne sulle pagine d'«El Poble Català», II, n. 51 (28-X-1905), p. 1.

⁸. Cfr. G. D'Annunzio, *La visitació* [La visitazione, da *La Chimera*] e *Abril* [Aprile, da *Poema paradisiaco*], in M. Ferrà, *Les muses amigues. XVI traduccions en vers*, cit., p. 39 e 41-42; *De la lletania D'Annunziana de les vanitats juvenívcles* [In vano, da *Poema paradisiaco*], «La Revista», XIV (gennaio-giugno 1928), p. 51, poi in J. M. López-Picó, *Temes. Exercicis de geografia lírica*, cit., p. 63; e *L'heroi de Gabriel D'Annunzio*, trad. di C.O.R., «D'Ací i d'Allà», XI, n. 61 (gennaio 1923), pp. 53-55.

⁹. Per esempio, Rovira i Virgili scrisse sulla vicenda due articoli ironici intitolati *El punyal de D'Annunzio* («La Veu de Catalunya», 3-II-1920) e *Literatura armada* («La Publicidad», 23-XII-1920).

¹⁰. Cfr. J. Massó i Ventós, *D'Annunzio*, «D'Ací i d'Allà», X, n. 59 (novembre 1922), pp. 825-830.

delle sue creazioni letterarie individuando come loro motivo centrale l'esaltazione del dolore e del sentimento tragico della vita. Intanto, la definitiva guarigione di D'Annunzio coronata dal suo avvicinamento a una comunità monastica bresciana diventava ulteriore pretesto di cronaca mondana per i rumori che erano circolati su un suo possibile progetto di vita claustrale.¹¹

La voce entusiastica di Massó i Ventós resta comunque appartata sull'orizzonte culturale degli anni venti; a essa si potrebbe affiancare semmai qualche manifestazione altrettanto isolata di consenso di natura politica, come quello puramente ideologico e del tutto privo di connotazioni letterarie che veniva dalla rivista sitgetana di Foix e Carbonell a favore della decisione di D'Annunzio, da molti criticata, di accettare la presidenza delle feste petrarchesche di Avignone.¹² È da segnalare, invece, sul versante opposto, l'atteggiamento disincantato e distanziato con cui altri si riferiscono alla sua letteratura. Poco dopo la rinnovata attualità assunta dal poeta italiano in veste di combattente rivoluzionario reduce da Fiume e ritirato dalla scena pubblica e politica, la rivista letteraria «L'Idea», di breve vita e di orientamenti eclettici, esprime una valutazione della sua opera poetica in termini abbastanza riduttivi, quasi a decretare il suo definitivo tramonto in una sorta di liquidazione finale.¹³ La critica è costruita sui due

¹¹. Cfr. *Encara D'Annunzio*, «D'Ací i d'Allà», X, n. 60 (dicembre 1922), pp. 842-843.

¹². Cfr. *La doble glòria de Petrarca*, «L'Amic de les Arts», n. 12 (31 marzo 1927), p. 22: «Gabriele D'Annunzio, el per nosaltres, malgrat tot, dilecte d'Annunzio, injustament atacat avui per aquells qui de més li són deutors, ha acceptat la presidència de les solemnes festes d'Avinyó que, amb just títol, li ha estat oferta».

¹³. Cfr. Jaume S. Vallvé, *L'obra de Gabriel D'Annunzio*, «L'Idea», II, n. 8 (1 aprile 1921), pp. 150-152.

elementi individuati come limiti intrinseci della sua letteratura: la consistenza effimera dei suoi testi, puro sfoggio di virtuosismi formali da parata («Amb accents transcendentalis i grandiloqüents; amb aparatoses frondositats i ampuloses exhuberàncies cobreix sa pobresa de contingut, sa migradesa de substància. Molta fullaraca, però poc fruit»¹⁴), e la fondamentale mancanza di originalità («És sols un meravellós modelador de formes belles, però, ha de cercar la primera matèria viva en altres indrets»¹⁵). Ne sono conseguenze negative il carattere monocorde della sua lirica («És un artista; però, no un geni. Canta, amb el cant del rossinyol: qui com més el sentim, més ens plau, però, qui sempre és el mateix cant»¹⁶), e il rapido esaurimento per saturazione delle sue potenzialità stilistiche («L'ús acurat i significatiu dels adjectius, font inesgotable de riquesa expressiva, és un de sos encerts qui més contribuïren a definir i enrobustir son estil; però, a la fi s'ha fet pesat i ha esdevingut inaguantable per l'abús progressiu i desenfrenat que n'han fet ell i sos imitadors»¹⁷). Altrettanto significativo, malgrado gli si riconosca una straordinaria versatilità ignota ad altri, è il ridimensionamento che subisce nei confronti di scrittori italiani a lui coevi, tra i quali vi sono alcuni la cui personalità letteraria ci appare oggi nettamente inferiore a quella dannunziana:

Com ja havem dit, la valor de l'obra d'en D'Annunzio és notablement inferior a la d'altres il·lustres literats italians, com Josuè Carducci, amb sa poètica, si bé escassa

¹⁴. Ibidem, p. 150.

¹⁵. Ibidem, pp. 150-151.

¹⁶. Ibidem, p. 151.

¹⁷. Ibidem.

en quantitat, tan originalíssima que ni ha tingut seguidors; com Anton Fogazzaro, amb sa producció novel·lística de pregona intensitat romàntico-realista; com Giovanni Pascoli, amb sa lírica d'una dolcesa i nobilitat colpidores, com Sem Benelli, amb sa producció tràgica d'una modernitat exquisida.¹⁸

Ma anche su «La Revista» non mancano allusioni alla consunzione del suo modello poetico. López-Picó, per esempio, nell'etichettare la lirica di Sibilla Aleramo ricorre a quella dannunziana, ma in termini sfavorevoli per entrambi: «La tonada és d'ahir, d'aquell ahir ja no gaire immediat que es digué Gabriel d'Annunzio».¹⁹ Perfino, il più dannunziano dei poeti catalani di quegli anni, Agustí Esclasans, si lascia sfuggire segnali di stanchezza quando annota nelle sue riflessioni redatte in forma di taccuino:

Aquest matí he rebut un exemplar de les *Elegie romane* de Gabriele d'Anunzio [...] Feia prop de dotze anys que no havia llegit aquest llibre. La primera vegada va fer-me un gran efecte. Avui m'ha decebut bastant. És, evidentment, fluix i pobre. D'Anunzio ha passat molt. No obstant, és un elegantíssim generador d'imatges úniques.²⁰

Tuttavia, sarà proprio Esclasans l'unico a occuparsi dell'ultima fase dell'attività letteraria dannunziana, altrimenti passata sotto silenzio come d'altronde era accaduto presso il pubblico italiano. Se la prosa nuova inaugurata dal *Notturmo* e proseguita nelle *Faville* non aveva meritato alcuna menzione, il *Libro segreto* suscita il più totale entusiasmo di Esclasans tanto

¹⁸. Ibidem.

¹⁹. J. M. López-Picó, *Moralitats i pretextos*, «La Revista», XV, luglio-dicembre 1929, p. 36.

²⁰. A. Esclasans, *Diari sense dies (fragments)*, «La Revista», XVI, luglio-dicembre 1930, p. 55.

per le sue eccellenti doti stilistiche quanto per la novità del progetto, volto a contemplare e ad abbracciare, in una formula memorialistica inedita, il proprio itinerario poetico e vitale. A mostrare il non facile incasellamento dell'opera in un genere prosastico consueto, Esclasans si sforza per tratteggiarne i caratteri che possono definirla:

No és una novel·la, ni un llibre de memòries, ni una antologia de poemes inèdits. És una ratxa de moments lluminosos, aladament saturats d'aquella vaga flaire, mixta d'espígol i roses, d'incens i pinassa, de berbena i salobre, tan característica de la inimitable prosa del poeta. Més que no pas un llibre, aquestes sis-centes pàgines de lapidària impressió perfecta són un índex de tota la producció dannunziana, contemplada per l'autor ran de la mort, i aclarida per la fina melangia del gran humanista senecte.²¹

La recensione si trasforma poi in una vera e propria apologia della personalità letteraria di D'Annunzio, passando in rassegna alcuni momenti culminanti della sua prolifica attività fino al nuovo accento impresso in quest'ultima espressione della sua arte più matura:

Poden passar les modes i les teories poètiques. Però la Bellesa eterna no passa mai. Les estrofes magistralment monòtones, musicalment gregorianes, del «Laus Vitae», la grandesa patrícia de la «Canzone delle Geste d'Oltremare» i les «Ode navali», les reconstruccions immenses de «La Nave» i «Fedra», i la formidable salvatgeria primitiva de «La Figlia di Iorio» no moriran mai mentre al món hi hagi poetes. Gabriele d'Annunzio és l'autor d'alguns dels màxims fragments de beutat eterna que mai hagin eixit de ploma d'escriptor...

Però ara, en aquest «Libro Segreto», hi ha la melangia oprimidora d'un comiat definitiu. Gabriele d'Annunzio ha

²¹. A. Esclasans, *Gabriele D'Annunzio*, «La Veu de Catalunya», 22-VIII-1935.

fet a l'art poètic l'ofrena votiva de la seva obra darrera.

Ma, fatta salva l'adesione incondizionata di un ammiratore fedele come Esclasans, la produzione dannunziana del dopoguerra scorre tra la pressoché totale indifferenza delle nuove generazioni.

6.2. Pascoli e la via maiorchina dell'italianismo catalano

In un breve trafiletto apparso nel 1927 sulle pagine de «La Veu de Catalunya» a commento di un numero speciale della rivista provenzale «Le Feu» dedicato a Pascoli, si legge sulla fortuna catalana del poeta romagnolo quanto segue:

A Catalunya hom coneix Pascoli per les traduccions que ens n'ha donat aquest esperit plàcid i fervorós que és Maria Antònia Salvà, la poetessa mallorquina. Maria Antònia s'ha sentit atreta per la serenitat virgiliana del cantor de "Myricae", tan emparentat, espiritualment, amb aquest altre poeta del camp i de la solitud contemplativa que es diu Francis Jammes, i que Maria Antònia ha traduït també bellament.²²

Effettivamente, le numerose versioni poetiche pascoliane che la Salvà veniva pubblicando sin dal 1914 rappresentarono la prima e più efficace via di conoscenza di un poeta che non conobbe all'epoca altra diffusione in area iberica. In totale ne uscirono ventuno (di cui sei furono ristampate almeno una volta), quasi

²². M., *A la memòria de Pascoli*, «La Veu de Catalunya», 30-IV-1927. Anni a venire, sul ruolo svolto in tal senso dalla Salvà farà affermazioni analoghe Esclasans nel suo libro di memorie (cfr. *La meva vida...*, cit., I, p. 285).

tutte tratte da *Myricae* tranne quattro appartenenti alla raccolta *Odi e inni*. Le prime sette risalgono al 1914 e apparvero su «Catalunya», quattro di esse furono nuovamente pubblicate con varianti nel 1919 su «La Revista» insieme ad altre tre inedite. L'anno dopo, tra febbraio e marzo, «La Veu de Catalunya» ne accolse nove (di cui una già apparsa nella prima silloge). Infine, le ultime tre videro la luce su riviste maiorchine: due sul «Correu de les Lletres» nel 1921 e l'altra sull'«Almanac de les Lletres» nel 1926.²³ Fin qui la cronistoria esterna, la quale ci consente di delimitare soprattutto tra il 1919 e il 1920 il periodo di maggior diffusione.²⁴ Leggermente spostata di qualche anno è, invece, la storia della loro stesura, su cui i carteggi privati parzialmente dati alla luce in questi ultimi anni ci forniscono utili informazioni. Intorno al 1916 datano le conversazioni epistolari più fitte al riguardo mantenute con Miquel Ferrà, uno dei suoi confidenti privilegiati su temi

²³. *Poesie de Giovanni Pascoli: El Niu [Il nido], Somni [Sogno], Llunyana [Lontana], El Rosegó [Il rosicchiolo], Amb els àngels [Con gli angioli], Vagit [Vagito], Cançó de noces [Canzone di nozze], «Catalunya», n. 326 (31-I-1914), p. 69; Lírics italians. Giovanni Pascoli: El niu, Llunyana, Amb els àngels, Vagit, La darrera fruita [L'ultimo frutto], L'eurella [L'ederella], El sepulcre [Il sepolcro], «La Revista», V, n. 99 (16 novembre 1919), pp. 326-328 (Amb els àngels è riprodotta poi sull'Almanac de la Revista del 1919, p. 134); De Giovanni Pascoli. Finestra il·luminada: I. Mitja nit [Mezzanotte], II. Un gat negre [Un gatto nero], Germana [Sorella], Mortet [Morto], Benedicció [Benedizione], Remor [Un rumore...], «La Veu de Catalunya», 8-II-1920 (Mitja nit e Un gat negre sono ristampate con alcune varianti su «La Revista», XXI [gennaio-giugno 1935], p. 156 in una sezione monografica intitolata Catalunya-Itàlia curata da Tomàs Garcés); Poemes de Pascoli: Cançó de noces, Els lliris [I gigli], L'alosa [La lodola], «La Veu de Catalunya», 14-III-1920; Diàleg. De Giovanni Pascoli [Dialogo], «Almanac de les lletres», 1926, pp. 3-4. Appartengono tutte a *Myricae* tranne: *L'ultimo frutto*, *L'ederella*, *Il sepolcro* e *La lodola*, che fanno parte di *Odi e inni*. Riproduco le versioni con le relative varianti in appendice.*

Quanto alle due poesie apparse sul «Correu de les Lletres», *Auba e Primavera*, ne ho notizia per informazione orale di Rossend Arquès ma non sono riuscita a reperirne i testi.

²⁴. È più che probabile che siano state pubblicate altre versioni su riviste o giornali maiorchini non compresi nel corpus da me analizzato. In ogni caso, i dati non dovrebbero subire variazioni quantitativamente rilevanti.

letterari sia perché, essendo maiorchino come lei, condivideva molte sue preoccupazioni e atteggiamenti relativi ai rapporti con la cultura e gli intellettuali del Principato sia anche perché egli svolse nei suoi confronti un ruolo di mentore, specie durante il suo primo apprendistato poetico, oltre al fatto che agì spesso da mediatore per questioni d'interesse editoriale. In particolare, Ferrà le chiese nel settembre del 1916 se avesse voglia di tradurre nuove poesie di Pascoli («I de Pascoli, no hi hà més coses que t'agradin?»), perché López-Picó si era mostrato interessato a pubblicarne un volumetto per le edizioni de «La Revista».²⁵ La Salvà dovette fargli recapitare alcune prove, dato che poche settimane dopo lui gli risponde entusiasta: «Les teves traduccions de Pascoli son exquisides. Valdria la pena de que continuassis la sèrie. Perchè no comanes les seves obres?», incoraggiandola al tempo stesso a esplorare anche la poesia carducciana: «De Carducci, en podries fer també una selecció bellíssima [...] Ell era una ànima ombrívola i rebel, però amb ratxes de llum diàfana i amb recons plens de roada».²⁶ Se quest'ultimo suggerimento non fu raccolto, l'invito di López-Picó sembrò allettarla tanto da spingerla a perseverare sulla via di Pascoli. Nel riceverne un ulteriore plico insieme ad altre traduzioni dal francese di Jammes e Le Cardonnel, Ferrà le faceva osservare che proprio in quelle pascoliane scorgeva una maggiore aderenza nel tono, nel ritmo e nella musicalità del verso dell'originale:

De les traduccions que m'inclous, primoroses com tot lo que surt de tes mans, les de Pascoli i la pregaria tenen un gust de Pascoli i de F. Jammes, inconfonible. No record, si és que'ls conega, els originals, però hi sospit una

²⁵. Cfr. F. Lladó, *Miquel Ferrà...*, cit., p. 115.

²⁶. Ibidem. La lettera è del 28 settembre 1916.

fidelitat magistral. La de Le Cardonnel me sembla també molt d'ell. Ara, al *Menjador*, me pareix que amb el ritme li has canviat l'accent, vull dir aquella de prosaisme poètic característic de F. Jammes. Jo'l conservaria maldement caure en el

«Santa Bàrbara va pel camp...»

Però això es veu que repugna naturalment el teu sentit musical, més avingut amb les cadències clàssiques de Pascoli. M'alegraria molt que't decidissis a fer un llibret de traduccions d'aquest, perquè crec que sortiria una exquisidesa.²⁷

Va osservato di passata che l'insistenza di Ferrà su quest'ultimo punto scaturisce senz'altro dall'interesse che anche lui nutriva per il poeta italiano e, in generale, per la poesia italiana otto-novecentesca. Si ricordi che proprio nel 1920 pubblicava sue versioni di Leopardi, Carducci e D'Annunzio in una personale antologia di traduzioni. In generale, l'ambiente maiorchino, sulla scia di Joan Lluís Estelrich, di Alcover e di Costa i Llovera, era estremamente ricettivo su questo fronte. Ci si è riferiti, tra gli altri, a Miquel Forteza, traduttore degli stessi poeti italiani su cui lavorò Ferrà. Proprio nella sua poesia ho riscontrato nette reminiscenze pascoliane, in particolare in componimenti degli anni cinquanta, a conferma dell'ammirazione che suscitò l'autore di *Myrica* in quella scuola letteraria. Senza dilatare in eccesso la digressione, vorrei riportare a suffragio di quanto ho affermato almeno uno dei testi individuati. Si tratta di *Cançó en la nit*, in cui l'ansia di un'attesa inappagata nella notte in una casa di campagna trova espressione nelle tipiche «vane domande» della poesia pascoliana, domande alle quali nemmeno il cavallo, messaggero che evoca la tragica «cavallina storna», può dare risposta. Si noti pure,

²⁷. *Epistolari entre els poetes mallorquins Maria-Antònia Salvà i Miquel Ferrà*, a cura di Miquel Gayà, «Randa», n. 1 (1975), p. 211. La lettera è datata 2 novembre 1916.

altro procedimento frequente in Pascoli, come l'evento rimanga fuori del testo, sospeso nel vuoto, avvolto nel mistero, senza che al lettore arrivi una informazione logica e compiuta di quanto accade:

Tan enfora d'ella
sense saber res.
Tot sol, tantes hores,
amb el llum encès.

En va, a les tenebres,
el portal he obert:
no es sent cap murmuri
dins el camp desert.

A la seva espona,
¿qui la vetllarà?
¿Com podré a prop d'ella,
somriure demà?

Ja es senten petjades
d'un cavall que ve.
Digues: ¿viu encara?
Digues, missatger!

¿Per què no em contestes,
si a posta ets vengut?
Ni un sol mot esqueixa
l'alta solitud.²⁸

Tornando alla corrispondenza di Ferrà, va detto che la Salvà, fidandosi degli orientamenti dell'amico, ritornò più volte a tradurre Pascoli fino ad accumulare una trentina di componimenti. Nell'estate di tre anni dopo ne sottopose ancora

²⁸. La poesia, pubblicata nel 1953 su una rivista, è ora raccolta da P. Rosselló in M. Forteza, *Poemes i traduccions*, cit., pp. 208-209, da cui la riproduco. Altro componimento che evidenzia forti affinità con Pascoli per tematica, tono, ritmo e perfino per l'uso di un linguaggio onomatopeico è *Cançó de bressol* (1954), di cui si legga la prima strofa: «Vou-verivou que la nit és molt freda! / Cap vent les fulles dels arbres no mou. / Pels camps deserts els pastors ja se'n tornen. / Vou-verivou». (ibidem, p. 211)

due alla sua attenzione, chiarendogli nella stessa missiva un piccolo dubbio linguistico che egli aveva sollevato:

He fet algunes traduccions mes, de Pascoli, animada per tu. En tenc ara 33 i em pens que donaré fons. Mira si t'agraden aqueixes dues que no coneis. Ah! allò de la calderilla era un error meu per haver malentès un diccionari de lletra microscòpica qui acostava tant les paraules *monello* i *moneta* que em feu confondre les explicacions. Afortunadament m'en vaig temer d'hora, i els *moneiots* o *calderilla* s'en anaren a rodar. Ara està millor gracies a Deu.²⁹

L'equivoco cui si riferisce la traduttrice ci consente di individuare una delle versioni rimaste inedite, perché il termine non ricorre in nessuna di quelle da me raccolte. Esso è usato in cinque diverse poesie dell'autore, ma solo in due di esse, appartenenti a *Myricae*, può risultare plausibile il malinteso: «mentre il granturco sfogliano, e i monelli / ruzzano nei cartocci strepitosi» (*Galline*) o «il gatto è fuori: ruzzano i monelli / del giardiniere» (*Nel parco*).³⁰ A prescindere, comunque, dalla concretezza dell'informazione, occorre notare che il ruolo di Ferrà (il quale con tutta probabilità doveva aver seguito e preso visione dei progressivi sviluppi del lavoro della Salvà) era tutt'altro che marginale: oltre alla generica approvazione e all'amichevole sostegno, egli, traduttore come lei e altrettanto buon conoscitore della lingua italiana, si addentrava nei testi pronto a scovarne errori o a soppesarne le scelte stilistiche. È quanto almeno lascia intravedere la testimonianza appena riportata. La lettera segna anche il

²⁹. *Epistolari entre els poetes mallorquins...*, cit., p. 218. La lettera è del 23 agosto 1919.

³⁰. Seguo per le citazioni da *Myricae* il testo di Giuseppe Nava nell'edizione Salerno del 1991.

passaggio in una nuova fase: con la sua trentina di poesie, la Salvà si sentiva per il momento saturata e si decideva così a cercare possibili editori. Appena tre mesi più tardi, López-Picó gliene pubblicò alcune su «La Revista» mentre del volumetto cui aveva accennato Ferrà tre anni prima non se ne fece nulla.³¹ Nel frattempo si era messa in contatto, forse proprio su indicazione dell'amico maiorchino, con Josep Carner, non indugiando a sollecitare i tempi, stando alla risposta di questi:

Benvolguda amiga: volia dar-li una resposta definitiva sobre el Pascoli. Naturalment que, honradíssim, n'accepto immediatament el manuscrit; però desitjava senyalar-li ja data de publicació, i encara les coses no estan ben planicies per a fer-ho. La seva begona lletia, tanmateix, em feu a escriure Llobregil.

Som ja a Barcelona, del 30 del mes passat ençà. L'estem esperant amb candeletes. Si ara no ve, és una ignomínia. Escrigui'm totseguit que hagi pres el determini definitiu. Quan V. sigui aquí, ja podré assenyalar-li la solució i data de publicació del seu Pascoli, que és infinitament millor que el Pascoli *propriamente dicho*.³²

Carner dunque sembrava disposto a prodigarsi per procurarle una soluzione editoriale, ignoro se presso una delle collane dell'Editorial catalana, di cui era allora direttore letterario, o altrove.³³ E insiste, in una lettera del febbraio 1920, a

³¹. Uno dei testi pascoliani incluso in questa silloge, *Con gli angioli*, alcuni anni dopo sarà tradotto, in una versione più libera, anche da López-Picó (cfr. *Música celestial, de Pascoli*, «La Revista», XIV (gennaio-giugno 1928), p. 53, poi in J. M. López-Picó, *Temes. Exercicis...*, cit., p. 70.

³². Cfr. *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*, cit., pp. 309-310. La lettera è del 4 ottobre 1919.

³³. Proprio in quegli anni Carner aveva in progetto di creare, insieme a Marià Manent, Tomàs Garcés ed altri, una casa editrice (l'Editorial Fènix) e una collana letteraria (Biblioteca L'Estel), avendo come appoggio per la stampa la tipografia Atenas di Manent, questioni a cui si riferisce nella corrispondenza ancora inedita tra lui e Manent e sulla quale mi ha informato Jaume Subirana. Della Biblioteca L'Estel uscì alla fine un solo volume nel 1922 (una traduzione di Molière di Sagarra), nel quale si annunciano tra i

reclamarle il manoscritto delle versioni.³⁴ Ma, una volta entratone in possesso, lascia passare molto tempo senza darle alcuna risposta, tanto che la Salvà, spazientita, se ne lamenta con Clementina Arderiu, allora in Italia: «[no ha] acusat rebut d'unes traduccions de Pascoli que vaig enviar-li fa mesos i mesos... No hi ha com esser personatges perque tot se'ls pugui perdonar».³⁵ Infine, il 4 gennaio del 1921, Carner, appena arrivato a Genova, le comunica che ha affidato il suo manoscritto a Marià Manent «al qual escriuré sobre la matèria».³⁶ Non ho trovato nessun altro cenno posteriore a questo laconico messaggio che, pur non essendo facile da decifrare, sembra lasciare ancora aperto uno spiraglio alla pubblicazione del testo. Quali che siano le ragioni, l'iniziativa non trovò alla fine uno sbocco editoriale, mentre la Salvà, intenta ora a tradurre Manzoni, dovette accantonare il progetto. È ancora Ferrà, infatti, in una lettera dell'ottobre 1921, a invogliarla, senza successo questa volta, perché riprenda le versioni pascoliane, proponendole un'edizione più modesta ma non per questo meno attraente.³⁷ È

titoli in preparazione un'antologia di poesia italiana e un libro di novelle di Verga tradotte da J. V. Foix.

³⁴. Cfr. *ibidem*, p. 311, la lettera del 6 febbraio 1920: «Benvolguda Maria Antònia: res de copiar *originals* italians de Pascoli! Volia dir -i devia dir-ho malament- que em fes a mans els seus versos que són un nou i millor Pascoli. Faci'm, doncs, el favor de deixar corre tota aquella tasca enutjosa. Llegirem Pascoli-Mistral interpretats per M. A. Salvà».

³⁵. C.-J. Guardiola, *44 cartes d'autors mallorquins adreçades a Carles Riba i Clementina Arderiu*, «Randa», n. 10 (1980), p. 151. La lettera risale a giugno del 1920. Sembra da escludere, quindi, che le numerose traduzioni uscite su «La Veu de Catalunya» tra febbraio e marzo di quell'anno avessero alcuna attinenza con Carner.

³⁶. Cfr. *Epistolari entre Josep Carner i Maria-Antònia Salvà*, cit., p. 312.

³⁷. Ignoro i dettagli della lettera, così riassunta da Lladó: «Ferrà l'anima a completar i editar les traduccions de Pascoli, que "després de Mistral és el més teu", i li proposa una petita edició, que seria un "bijou"» (*Miquel Ferrà...*, cit., p. 116).

possibile che in seguito fossero fatti ulteriori tentativi in questa direzione, il che potrebbe giustificare la decisione della Salvà di conservare inedite tutte le altre traduzioni non pubblicate fino al 1921. Dopo questa data, infatti, ne fece uscire solo una nel 1926, mentre, invitata a collaborare da Garcés allo speciale dedicato alla poesia italiana su «La Revista» nel 1935, preferí ristampare, con alcune correzioni, due testi già apparsi prima. Sta di fatto, però, che, analogamente a quanto si è visto nel caso di Leopardi, nessun volumetto pascoliano riuscì a vedere la luce né allora né poi.

Da un primo approccio critico alle versioni che ho riunito in appendice si può osservare anzitutto che le valutazioni positive che ne avevano dato Ferrà e Carner erano senz'altro giustificate. Il lavoro della traduttrice è molto accurato tanto nell'intento di mantenersi aderente agli elementi semantici e lessicali del testo, intento fortemente ostacolato dalla complessità terminologica del linguaggio pascoliano asservita ai valori fonici del verso nonché al contrasto tra precisione denotativa del primo piano e indeterminatezza degli sfondi, quanto nella ricerca, entro schemi metrici rigorosamente speculari all'originale, della cadenza e della sonorità dei versi, elemento imprescindibile nella lirica di Pascoli.³⁸ Non che non siano rintracciabili in determinati casi soluzioni di ripiego meno convincenti, come per le ultime strofe di *Benedicció*, probabilmente la meno riuscita tra tutte.³⁹ Altrove,

³⁸. Mi rimetto sulla questione al saggio continiano *Il linguaggio di Pascoli* (1955), in *Varianti e altra...*, cit., pp. 219-245 e a quello di Gian Luigi Beccaria, *Polivalenza e dissolvenza nel linguaggio poetico pascoliano*, in *Giovanni Pascoli poesia e poetica. Atti del Convegno di Studi Pascoliani San Mauro 1-2-3 aprile 1982*, Rimini, Maggioli editore, 1984, pp. 57-73.

³⁹. Poco felice è pure la rinuncia sia semantica che fonetica all'espressione «voce [...] lontana come di stornellatrice» [*Lontana*] rimpiazzata da «llunyana... i es perdia vagarosa». Altrettanto dubbia è la scelta dei tempi verbali (tra imperativo, indicativo e infinito) in *Canzone*

opportunamente alla struttura della propria lingua. Ne è un esempio il riassetamento dell'orchestrazione di suoni che percorre *Il sepolcro* e che era stata modulata da Pascoli in rapporto ai suoni della parola-tema del titolo. Questa viene potenziata, prolungata e fortemente semantizzata perché scomposta in un gioco di allitterazioni e assonanze che crea, per usare la formula applicata da Beccaria a tale procedimento tipico della poesia pascoliana, una tematicità fonica (indico tra parentesi il numero della strofa da cui è tratta ciascuna serie):⁴⁰

- S S'attorcano - inSieme - Si Strascichi - Salvatica (2)
 P straPPi - sPerPero - PaPPi (3)
 O sepOlcrO - rOda - nOme; (1) giOrno - fiOri - intOrnO (3)
 K attorCano - viluCChi - strasciChi - ammuCChi (2)
 R STRascichi - STRazi - STRappi (3) (cons. + R)

A essa si affianca, oltre ad altre omologhe catene foniche

⁴⁰. Ecco per intero il testo pascoliano:

Lasciate il sepolcro alle carie
 che roda anche il nome a chi giace;
 velato da parietarie
 non resti che... PACE...

S'attorcano insieme i vilucchi,
 si strascichi il rovo e la vite
 salvatica; e il vento v'ammucchi
 le foglie marcite.

Un giorno verrà... Ma quel giorno
 che strazi di fiori! che strappi
 di ricci! che sperpero intorno
 di candidi pappi!

Lasciate quell'edera! Ha i capi
 fioriti. Fiorisce, fedele,
 d'ottobre, e vi vengono l'api
 per l'ultimo miele.

Che resti sospesa ai due bracci
 di sasso muffito! Oh! non nuoce!
 Lasciate che ancora l'abbracci
 la vecchia mia croce!

(si noti per esempio la labiodentale del v. 14 «fioriti. Fiorisce, fedele» e, nella terza strofa, della serie *vilucchi rovo vite selvatica vento v'ammucchi*), l'insistenza nella rima dell'ultima strofa del suono palatale a richiamare la parola "pace" del v. 2, evidenziata dal poeta in maiuscolo: *bracci : abbracci, nuoce : croce*. Nel tradurre questo non facile componimento, la Salvà riesce a conservarne con strabiliante successo la sonorità vistosamente marcata ora sfruttando e intensificando gli elementi fonici dell'originale ora avvalendosene di nuovi. Appartiene alla prima strategia l'arricchimento dell'allitterazione di /cons. + R/ nell'ultima strofa, dove accanto a *BRAços aBRAçada CREu* derivanti dal testo italiano, vengono immessi due nuovi elementi mediante l'espressione *peDRa enneGRida* in corrispondenza di *sasso muffito*. Non dissimile lo sforzo per potenziare il suono palatale fricativo nelle ultime due strofe, in sostituzione della palatale affricata italiana sacrificata. Vi troviamo: *deixau floreixi xucli eixa Deixeu-la*. Diversamente, di fronte alla dose massiccia di allitterazioni della seconda e della terza strofa, ottenute da Pascoli da un vocabolario decisamente eccentrico, la Salvà s'industria per suscitane d'altre, costruendo un gruppo di assonanze in U (vocale tonica di *sepulcre*) vincolate a suoni labiali e palatali:

Que es retorcin plegats i s'eMBULLin
 aMB l'aritja el selvàtic branCaM
 de LLaMbrUsques, i els vents caramULLin
 ja sec, el FULLaM.

E lo fa senz'alcun cedimento metrico o semantico: si noti l'esatta corrispondenza lessicale assicurata da *embullar* (avviluppare), *llambrusques* (vite selvatica), *caramullar* (ammucchiare), e lo sposamento lievissimo di *aritja*

(salsapariglia), ovvero dei termini più connotati e singolari per forma e accezione. Anzi tra questi ne esce sacrificato solo *strascichi*. Come pure, sul piano ritmico-sintattico, sono mantenute le cadenze scandite dai tre imperativi. Giudicate alla luce di siffatti equilibri tra fedeltà semantica e fedeltà ritmico-fonica, le traduzioni della Salvà rivelano una complessa tessitura ordita sulla base di una lettura molto accorta e microscopica dei testi pascoliani. A mio parere, l'esempio più riuscito di questo non facile sodalizio tra esigenze contenutistiche e virtuosismi formali è *Diàleg*. La strofa incipitaria fornisce una prima prova di destrezza e di sensibilità acustica che conviene illuminare. Essa è orchestrata eufonicamente attorno all'embrione di suoni introdotto dall'onomatopea iniziale, con alternanza delle liquide (/vocale + L/ e /R/-/RR/) accoppiata a un'allitterazione della sibilante nell'ultimo verso:

XiLp: pEL teULat ELs goRRions XeRRaiRes
 sALten. I L'oRonella amb ALegRia
 RaSA La terra i s'eSvaeix pELS aiRes.

Scilp: i passeri neri su lo spalto
 corrono, molleggiando. Il terren sollo
 rade la rondine e vanisce in alto:

Si noti che la sostituzione dell'attributo, giustificato in Pascoli per la relazione fonica *PASSERI-NERI*, provvede a creare due richiami analoghi: *Xilp-Xerraires* e *goRRions-xeRRaiRes*. Inoltre, l'introduzione della sibilante sonora nell'ultimo verso innesca quel processo di dissolvenza che, secondo una tecnica che Beccaria rinviene nel Pascoli maggiore, investe anche l'enunciazione. L'effetto di evasività del linguaggio che ne deriva appare qui collegato intimamente al piano semantico, ovvero allo sfondo evanescente su cui sfuma la strofa dopo la

messa a fuoco di immagini più corpose e nitide.

Per restare ancora nell'ambito degli effetti mimetici, particolarmente importanti in questo componimento dove si assiste, come ha mostrato Contini,⁴¹ a una sorta di contaminazione tra formule semantiche e formule onomatopeiche, si può osservare nella seguente strofa come la Salvà cerchi di sfruttare i valori fonosimbolici del linguaggio, dando rilievo, mediante corrispondenze sonore, a un termine perfettamente semantico come *xiula* e al tempo stesso fornito di un plusvalore onomatopeico:

XiULa un gregAL de gEL, qui pELa i talla:
ELs cims de boira grisa són vELats:
de nit EL vent udOLa: després calla.

Si potrebbe estendere la ricognizione a tutto il componimento riportando risultati analoghi, ma per non dilungare l'esposizione con esempi tipologicamente omogenei mi limiterò a focalizzare un ultimo tratto pescato nei versi costruiti intorno all'altra onomatopea di questa lirica chiamata a rappresentare il linguaggio delle rondini. Qui come altrove, com'è stato osservato, il protagonismo assegnato all'onomatopea nella strofa in questione scardina lo schema metrico e altera parzialmente la rima,⁴² mentre s'instaura una rete di assonanze interne che investe le rime tale da suggerire una forte compattezza dei versi:

La neve! (*Videvitt: la neve? il gelo?*
ei di voi, rondini, ride:
bianco in terra, nero in cielo

⁴¹. Cfr. *Il linguaggio di Pascoli, cit.*, p. 225.

⁴². Cfr. Pier Luigi Mengaldo, *Introduzione a G. Pascoli, Myricae*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 18.

v'è di voi chi vide... vide... videvitt?)

Ed è proprio in questa direzione che viene orientato il testo della traduzione, con l'immissione, nell'espansione centrale, di una ulteriore serie di assonanze in E:

La neu!

(Videvit: la neu? el gel?...

-i l'aucElla de l'oronElla

fa burleEta, xaravEl-

blanc a terra, negre al cel,

qui ho ha vist-qui vide... vide... videvitt?)

Alla luce di quanto fin qui esposto, si può affermare che in complesso le traduzioni della Salvà avevano il vantaggio d'offrire accanto alla novità poetica la perizia tecnica dell'esecuzione. Ciò spiega il grande consenso che esse, malgrado le disavventure editoriali ne circoscrivessero la diffusione alla caducità della carta stampata di un giornale, suscitarono tra gli intellettuali catalani. Tra questi, fu Tomàs Garcés chi provò ad avvicinarsi criticamente alla poesia pascoliana, pubblicando, all'inizio degli anni Trenta, un articolo sui *Canti di Castelvecchio*, raccolta che ignoro se la Salvà conoscesse⁴³ e che Garcés dichiara di aver trovato «fa molts anys, a la fira de llibres vells».⁴⁴ In realtà, piuttosto che affrontare un impegnativo discorso critico lo scritto intende soprattutto comunicare le impressioni e le riflessioni suggeritegli da un'esperienza di lettura. Garcés si sofferma prima sul mistero

⁴³. Le versioni che ho radunato appartengono come si è detto a *Myrica* e a *Odi e inni*. Inoltre, in una delle lettere prima citate, Ferrà le consigliava di ordinare tutte le sue opere, segno che fino a quel momento non le possedeva.

⁴⁴. T. Garcés, *Castelvecchio*, «La Publicitat», 17-IV-1932, poi in id., *Notes sobre poesia*, cit., e ora riprodotto in id., *Prosa completa*, cit., pp. 107-110.

che avvolge il mondo di Castelvechio:

Però, Castelvechio on és? què és? ¿De tantes pinzellades fugisseres podrem fer-ne una pintura aproximada? O ¿no serà deliberadament que, al nostre torn, bastim, amb flocs de caguetat, Castelvechio com un refugi?

per sottolineare poi, sulla scorta di alcune osservazioni di Renato Serra, quanto siano intensi i sentimenti di pietà e di amore alla vita che affiorano nell'opera pascoliana al di sopra dell'implacabile e ossessiva presenza della morte e del dolore da cui essa è invasa. Ancora una volta, dunque, il discorso di Garcés appare ancorato a quelle tematiche francescane di cui si è profusamente parlato a proposito di Leopardi. Ma il dato più interessante dell'articolo è che Garcés vi intercala alcune traduzioni di versi della raccolta: versi di *Nebbia* (13-18), versi di *La tovaglia* (9-14) e soprattutto la versione integrale della sua lirica più celebre, *Il gelsomino notturno*, una versione, quest'ultima, letterale e non poetica. In questo modo, dopo le ripetute incursioni della Salvà in *Myrica* e *Odi e inni*, ora Garcés mostrava ai lettori catalani un ulteriore saggio della poesia pascoliana, scoprendo loro qualche pagina dei *Canti di Castelvechio*.

PARTE TERZA

Novità e modernità nella letteratura contemporanea

1. Lo spettacolo letterario: scrittori italiani a Barcellona

1.1. Pirandello

1.1.1. Primi echi di Pirandello in Catalogna

La fortuna di Pirandello in Catalogna, riflesso della sua proiezione internazionale cominciata agli inizi degli anni Venti, subì un'impennata decisiva subito dopo la visita a Barcellona, tradizionale piazza teatrale delle compagnie italiane di giro, del drammaturgo italiano nel dicembre del 1924. Ma era già da un anno che sui palcoscenici della città erano state rappresentate, in catalano, in castigliano e in italiano, svariate sue opere che avevano reso ormai famoso il suo nome tra il pubblico.¹ Tuttavia, le prime manifestazioni d'interesse per Pirandello erano maturate in intellettuali esterni all'ambiente teatrale, polarizzandosi verso la sua produzione narrativa. Il primo a cogliere la forte originalità del discorso pirandelliano era stato Josep Pla durante il suo primo viaggio in Italia. E aveva subito provveduto a darne notizia sia in forma pubblica

¹. Una prima approssimazione alle traduzioni catalane di quegli anni spetta al pregevole articolo di Anna M. Gallina, *Pirandello in Catalogna*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 201-208. Per un censimento dettagliato e commentato sia delle traduzioni che delle rappresentazioni pirandelliane realizzate in Catalogna e nel resto della Spagna cfr. María de las N. Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione di Pirandello in Spagna (Le prime traduzioni)*, «Quaderns d'Italià», n. 2 (1997), pp. 113-148. Alcune ulteriori indicazioni sulle traduzioni catalane si ricavano dall'articolo: M. Calzada / C. Romà, *Pirandello y Cataluña*, in *El teatro italiano. Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia, Universitat de València, 1998, pp. 141-148.

(dalla piattaforma che godeva in quanto corrispondente estero de «La Veu de Catalunya», «La Publicidad», «El Día» di Maiorca e «El Sol» di Madrid) sia in forma privata (nei contatti epistolari che manteneva con intellettuali catalani). I reperti di cui dispongo al riguardo datano questa scoperta planiana intorno al giugno del 1922.

Pla era arrivato a Genova in aprile allo scopo di assistere, quale inviato speciale dei due quotidiani citati, alla Conferenza che riunì nella città le forze politiche internazionali. Quando essa fu terminata, alla fine di maggio, intraprese un viaggio per le diverse città italiane mantenendo sempre la sua corrispondenza giornalistica ma trasformandone i contenuti, inizialmente legati all'avvenimento di Genova, in un'ampia relazione sulla vita politica, culturale e artistica nonché sui fatti di costume dell'Italia di quel tempo.² In una lettera del 23 luglio mandata a Joan Estelrich, che gli faceva da intermediario nei suoi rapporti di lavoro con «La Veu de Catalunya», Pla descriveva con orgoglio, respingendo le critiche che gli erano state rivolte, il suo operato quale informatore sulla complessa realtà italiana:

En dos mesos he donat al llegidor de "La Veu" una idea completa de les coses més vives d'Itàlia. Ja sé que hi ha amics a Barcelona que diuen que jo no puc tenir altra cosa que una idea llibresca d'Itàlia. Naturalment! Però senyors idiotes, encara volen més que en dos mesos hagi passat de la visió desarticulada i ingenua a un coneixement llibresc? Es pensen que entendre un xic les coses d'una nació fumejant de vida com és l'Itàlia d'avui és com donar un vol

². Occorre ricordare che le cronache italiane di Pla si occupavano in modo preponderante di politica, costituendo una personale e minuziosa testimonianza dell'avvento del fascismo, dato che rimarrà in Italia dall'aprile 1922 fino all'inizio del 1923. Sull'impatto e il fascino che il fascismo esercitò su di lui cfr. Marina Gustà, *El fascio de la primera hora vist per Josep Pla*, «L'Avenç», n. 186 (novembre 1994), pp. 10-15 e id., *Els orígens...*, cit., pp. 196-234.

(sic) de Rambla.³

Pur essendo indiscutibile che, come Pla ammette senza problemi, molte delle sintesi fornite nelle sue cronache si basavano sui filtri della letteratura critica, su materiali insomma di seconda mano anziché sull'analisi personale e diretta,⁴ ciò non toglie che tali sintesi fossero condite qua e là con osservazioni proprie e originali. L'entusiasmo manifestato nei confronti di Pirandello ne è una conferma. In un articolo scritto a Firenze e pubblicato su «La Veu de Catalunya» il 20 giugno Pla tracciava gli ultimi sviluppi della cultura intellettuale italiana a partire dall'avvicinarsi di nuovi movimenti e di reazioni ad essi antitetici e radicali. Così parlava del magistero di Croce e del movimento anticrociano stimolato dalle critiche sollevate da Papini, dell'affermazione di D'Annunzio e della carica antidannunziana del futurismo. E appunto per mostrare quanto l'avanguardia futurista avesse inciso positivamente nel superamento delle poetiche del primo Novecento, Pla si sofferma sull'evoluzione delle forme teatrali, individuando tre diverse fasi disposte, secondo una lettura d'impronta idealistica di cui ignoro la fonte, in una chiara successione di tesi, antitesi e sintesi:

Sobre el teatre italià dels nostres dies es poden distingir perfectament tres fases. Una fase retòrica, representada per Sem Benelli, Roberto Bracco, Gabriele D'Annunzio, Fracarolli, etcètera. Contra aquesta fase es llançaren els futuristes, armats amb llurs adjectius

³. Lettera conservata presso l'Arxiu Estelrich.

⁴. Fino ad estremi censurabili, come quando nel 1920 Romà Jori lo sospese dalla corrispondenza de «La Publicidad» per aver mandato ripetutamente sotto forma di articoli originali traduzioni letterali di articoli pubblicati su riviste e giornali francesi (cfr. la lettera di Salvat-Papasseit a Torres-Garcia riportata nell'*Epistolari de Joan Salvat-Papasseit, cit.*, pp. 64-65).

contundents. No solament criticaren i destruïren, sinó que feren una obra positiva obrint la fase del teatre grotesc, de la qual no en quedarà potser sinó l'obra del Palazzeschi. Però això és igual, perquè en realitat el sol fet d'oposar una obra diametralment oposada a l'obra tradicional, féu obrir els ulls del públic, que s'adonà de la inconsistència de l'obra retòrica. I aquest resultat més general és el que interessa. El resultat del qual, la nova sensibilitat que aquest resultat comporta, ha donat origen a la tercera fase, que és l'actual. En aquesta fase el públic italià s'ha pogut encarar, sense cap molèstia ni sense cap prevenció, amb un dramaturg de bo de bo: amb Luigi Pirandello, que al meu modest entendre és un dels escriptors més importants de la Itàlia d'avui i un dels valors teatrals de l'Europa dels nostres dies. Si el públic hagués hagut de passar d'un salt de la fullaraca D'Annunciana al realisme sobri i viu de Pirandello, encara aquest autor seria desconegut o hauria hagut de transigir amb les idees que el burgès té del teatre si pensa sense guia, per generació espontània.⁵

Pertanto, il rinnovamento radicale protagonizzato dal teatro futurista con i suoi modi dissacranti e provocatori ha sgomberato la scena dalle pastoie retoriche del teatro dannunziano propiziando una sensibilità estetica capace di reagire positivamente alle nuove equilibrate conquiste del teatro pirandelliano. In tal modo, Pirandello appare come sintesi superiore delle due prime fasi contrassegnate dalla rottura futurista e ne suggella al tempo stesso il definitivo tramonto. È probabile, come accennavo prima, che una interpretazione così articolata s'ispiri alle letture critiche che Pla aveva sottomano. Tuttavia gli apprezzamenti elogiosi verso Pirandello e l'allusione al suo realismo vivo e sobrio corrispondevano senz'altro a una valorizzazione personale. Si noti anzitutto che i termini in cui egli è presentato tendono a mettere in luce i suoi meriti come scrittore tanto quanto quelli del drammaturgo.

⁵. *Cròniques d'Itàlia. Línies generals del moviment intel·lectual*, «La Veü de Catalunya», 20-VI-1922.

Altrettanto accade nell'articolo apparso pochi giorni dopo su «La Publicidad» e intitolato significativamente *El escritor Luigi Pirandello*, dove insiste oltretutto sull'immagine di un Pirandello antiretorico e antiaccademico, illuminando la sua ricerca linguistica e le sue doti stilistiche quale conseguenza di una profonda e incisiva esplorazione della realtà e della vita.⁶ Si notino tra l'altro alcune corrispondenze con le idee poi manifestate a proposito di Manzoni di cui si è già parlato, come il valore positivo assegnato al grigiore contenutistico o formale, a parte naturalmente il richiamo a una letteratura intrisa di vita autentica:

Ante el carnaval del academicismo literario y, sobre todo, ante el carnaval del impresionismo, Pirandello es un asceta. Un asceta del estilo y un asceta del asunto. [...] No podía honradamente el escritor narrar las vidas de sus personajes, casi siempre oscuros, humildes, arrancados de la masa grisácea, un poco sucia, de la clase media con un estilo "noble" y brillante ni podía servirse de las formas sintáxicas que se usan cada día en todas las redacciones del mundo combinando las quinientas palabras de rigor, las palabras del cajón.⁷

Si confronti, infine, l'entusiastica adesione alla narrativa di Pirandello contenuta nella cartolina che in quelle stesse date Pla scrisse da Firenze a Joan Estelrich. Questi gli aveva chiesto forse dei suggerimenti su autori da tradurre per la collana di testi stranieri dell'Editorial Catalana di cui era direttore se

⁶. Su quest'ultimo punto richiama l'attenzione M. Gustà, *Els orígens...*, cit., pp. 381-382. Vi menziona inoltre un terzo articolo di Pla apparso su «El Sol» di Madrid (*Notas de Italia. Entre D'Annunzio y Pirandello*, 25-XI-1922), che non mi è stato possibile consultare, ma dal cui titolo si intuisce che ripropone il motivo del contrasto tra accademicismo vuoto e decadente e letteratura fresca e viva pirandelliana.

⁷. J. Pla, «La Publicidad», *Crónicas de Italia. El escritor Luigi Pirandello*, 28-VII-1922.

non addirittura di mandargli traduzioni sue di scrittori italiani. Comunque sia, Pla gli risponde quanto segue:

Està molt bé el que em dieu de traduccions. No us interessa gens el Pirandello? Aquest home té unes narracions que fan rodar el cap.⁸

Certo non stupisce che Pla fosse attratto maggiormente dalla narrativa dello scrittore siciliano che non dalla sua produzione teatrale. Ciò che sorprende semmai è che questa allettante presentazione della novellistica pirandelliana non parve trovare un'adeguata risposta né in Estelrich né in generale negli ambienti catalani. Chi raccoglierà il suggerimento planiano apparso su «La Veu de Catalunya» sarà appunto un letterato particolarmente interessato alle novità teatrali, Josep Maria de Sagarra, il quale orienterà la sua curiosità verso il Pirandello drammaturgo: per l'autunno del 1923 allestì la prima traduzione catalana di un suo dramma, *Il berretto a sonagli*, con cui gli scenari barcellonesi inaugurarono il nutrito repertorio pirandelliano che negli anni seguenti vi fu rappresentato. Che fosse da attribuire a Pla il merito della rivelazione è lo stesso Sagarra a dichiararlo nell'articolo in cui presenta come un vero e proprio evento teatrale la prima di *El barret de cascavells* («El que reportà aquest nom fou el meu estimat i admirat Josep Pla, que aleshores era a Itàlia»),⁹ ed aggiunge pure che per tutto il 1923 la fama di Pirandello circolava ormai con sempre maggior insistenza non più solo in Catalogna ma anche a Madrid.

⁸. La cartolina è conservata presso l'Arxiu Estelrich. Il timbro non è leggibile, ma Pla la data: «Corpus, Florència», festività che quell'anno cadeva il 16 giugno.

⁹. J. M. de Sagarra, *Pirandello. El barret de cascavells*, «La Publicitat», 25-XI-1923, poi in J. M. de Sagarra, *Crítiques de teatre: La Publicitat 1922-27*, a cura di X. Fàbregas, Barcelona, Edicions 62 / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1987, pp. 373-374 (citazione p. 374).

Poi, soffermandosi sulla genesi della sua traduzione, racconta:

Fa un any que em caigueren a les mans per primera vegada les comèdies de Pirandello, en vaig llegir cinc o sis, com un desesperat, i entre les primeres vaig trobar-ne una que feia rodar el cap, una obra forta de debò, el personatge central tenia una ferocitat i una empenta que semblaven manllevades de l'escenari de Shakespeare, una mena de fill del rei Lear, però passat per totes les clíniques i emmetzinat per totes les potingues modernes. Una cosa molt d'ara, molt actual, però duent dins aquella flama de les creacions que no moren.

Proprio come Pla, anche Sagarra rimane colpito dalla forza drammatica, dalla profondità e dalla vividità delle opere di Pirandello, esprimendo curiosamente tale sensazione negli stessi termini usati da Pla nella lettera a Estelrich: un autore che fa «rodar el cap». E affine a quello planiano è anche l'accento posto sui caratteri diametralmente opposti del teatro ricco di spessore di Pirandello, da una parte, e di quello ampolloso e vuoto di D'Annunzio, dall'altra:

[Pirandello] no s'embolica amb retalls de púrpures bizantines ni es posa anells de cortisana al nas, com el pompós D'Annunzio, sinó que de les seves comèdies en diu màscares nues, que va a cercar les venes i els nirvis, equivocat o no equivocat, això ho dirà el temps, però amb una audàcia i una crueltat a estones i una tendresa de tant en tant, que no poden ésser més humanes ni més de carn i ossos.¹⁰

Le coincidenze segnalate si spiegano anzitutto per certe affinità estetiche che spingevano entrambi verso la ricerca di una letteratura più viva e impegnata e con una forte capacità di presa sulla realtà attuale in contrasto con i modelli

¹⁰. Ibidem.

classicheggianti e ovattati ereditati dalla generazione noucentista. Ma non è da escludere che siano anche risultanti da veri e propri scambi d'impressioni tra i due scrittori. Di Pirandello, insomma, si cominciò, se non a scrivere, almeno a parlare negli ambiti intellettuali a partire dal 1922 mentre altri canali di trasmissione di notizie, come le riviste letterarie o divulgative che arrivavano dall'Italia, contribuivano a diffondere un alone di curiosità e di fascino intorno alla sua personalità. A una di queste riviste, nel marzo del 1923, attingevano informazioni su Pirandello i redattori de «La Revista» per una breve nota a lui intitolata, dove, dopo aver avvertito che si trattava di un personaggio la cui fama non aveva ancora raggiunto il grande pubblico essendo ancora circoscritta agli addetti ai lavori, riportavano il ritratto che ne aveva tratteggiato Prezzolini:

Prezzolini ha escrit d'ell: «És un caràcter un xic tancat, individualista, que s'enutja d'ell meteix.

...És el més pirandel·lià de tots els seus personatges. Se'ns presenta gairebé joiós, amb una ganyoteta d'humorisme en el seu rostre d'artista, i darrera d'aquesta màscara el públic no veu els ulls plens d'una profunda melangia i no sent el sospir d'abandonament i d'incurable soledat que s'hi amaga».¹¹

Sicché, ancor prima che il pubblico catalano potesse conoscere le creature pirandelliane, gli veniva presentata la figura del loro autore attraverso due dei motivi dominanti delle sue opere: l'umorismo e il contrasto tra forma e vita, maschera e volto, artista e uomo. In ogni caso, fino alla prima di *El barret de cascavells*, avvenuta il 27 novembre 1923, nessun'altra testimonianza scritta fece seguito a queste notizie che

¹¹. Luigi Pirandello, «La Revista», IX, n. 179-180 (1-16 marzo 1923), p. 75.

giungevano dall'Italia per due diverse vie, l'esperienza planiana e l'attualità dei periodici culturali italiani.

È in questo clima che matura la prima traduzione catalana di un testo pirandelliano, rimasta finora dimenticata tra le pagine de «La Publicitat» e sconosciuta alla critica attuale. Fu ancora una volta Tomàs Garcés, assiduo frequentatore della letteratura italiana, a offrire un piccolo saggio di uno scrittore ancora sconosciuto ai lettori catalani, traducendo nell'ottobre del 1923 la novella *Distrazione*,¹² l'ultimo del volume *La vita nuda*, che aveva inaugurato l'anno prima, nel 1922, le edizioni Bemporad di tutte le novelle pirandelliane. La scelta di Garcés sembra rispondere a motivi di opportunità piuttosto che a criteri di qualità, dato che la breve estensione di questo testo rispetto agli altri della raccolta lo rendeva più adatto allo spazio ridotto delle colonne di un giornale. Comunque sia, e malgrado la sbiadita resa linguistica della versione, essa costituisce un documento interessante perché si trattò non solo della prima ma di una delle pochissime traduzioni di novelle di Pirandello pubblicate negli anni Venti e Trenta. Vi si possono affiancare, infatti, solo due narrazioni apparse in seguito sulla rivista «D'Ací i d'Allà»: *La llum del davant* e *L'il·lustre desaparegut*.¹³ Il dato, per certi versi, è sconfortante, ma effettivamente, malgrado la precocità con cui sia Pla che Garcés avevano puntato il dito sulla narrativa, la cultura catalana di quegli anni non riuscì ad offrire nessuna versione né

¹². Cfr. Luigi Pirandello, *Distracció*, trad. di T[omàs] G[arcés], «La Publicitat», 11-X-1923.

¹³. Cfr. Luigi Pirandello, *La llum del davant* [Il lume dell'altra casa in Il viaggio], trad. di L. Bertran i Pijoan, disegni di Figueras, XIII, n. 77 (maggio 1924), pp. 373-378 e id., *L'il·lustre desaparegut* [L'illustre estinto, da La giara], trad. di L. Bertran i Pijoan, XIV, n. 80 (agosto 1924), pp. 72-76. A quanto pare, però, la traduzione del *Fu Mattia Pascal* fu programmata dalla casa editrice Proa nel 1929. Così almeno si legge in un bollettino di novità editoriali apparso su «La Veu de Catalunya» (1-XI-1929).

frammentaria né integrale dei romanzi e delle novelle dello scrittore siciliano. Quanto alla saggistica, Agustí Esclasans tradusse qualche pagina de *L'umorismo* per «La Revista».¹⁴

Diversamente, nel quadro della vita teatrale barcellonese, la presenza di Pirandello assunse un grande rilievo, appariscente dal punto di vista quantitativo se solo confrontiamo i dati di Barcellona con quelli di Madrid: contro le due uniche rappresentazioni madrilene (nel dicembre del 1923 i *Sei personaggi in cerca d'autore* portati dalla compagnia di Dario Niccodemi e, nel marzo del 1924, la traduzione castigliana di *La ragione degli altri*) Barcellona ne vanta diciotto, di cui sette in catalano, nove in castigliano e due in italiano¹⁵ per un

¹⁴. Luigi Pirandello, *L'humorisme (fragment)*, «La Revista», XI, n. 223 (1 gennaio 1925), pp. 28-29.

¹⁵. Va osservato che le due opere portate in italiano dalla compagnia di Dario Niccodemi (*Sei personaggi in cerca d'autore*) e da quella di Emma Grammatica (*Ma non è una cosa seria*) seguirono e non precedettero, contrariamente a quanto tradizionalmente succedeva, le rispettive versioni in castigliano e in catalano. Per esempio, il caso del teatro goldoniano è in tal senso paradigmatico: le traduzioni catalane compiute nel primo Novecento implicavano di solito una precedente rappresentazione italiana (cfr. Gabriella Gavagnin, *Il teatro goldoniano nella Catalogna del primo Novecento*, in Carlo Goldoni: una vida para el teatro, a cura di I. Rodríguez e J. Leal, Valencia, Universitat de València, 1996, pp. 139-153 e Id., *El teatre italià en les traduccions de Narcís Oller: Giacosa, Rovetta i Goldoni*, «Quaderns d'Italià», n. 2 [1997], pp. 99-109). Altrettanto successe con l'unica versione di una commedia di Goldoni compiuta nel ventennio tra le due guerre, *Els enamorats*, tradotta da Farran i Mayoral (data apposta in calce: 1 gennaio 1925) e messa in scena per la prima volta al Teatre dels Poetes all'Auditorium da una compagnia di dilettanti il 18-VI-1925 (un frammento della traduzione apparve pubblicato su «La Revista», XVI, luglio-dicembre 1930, pp. 82-106, mentre il testo integrale fu dato alle stampe per i tipi de «La Revista» nel 1931). Infatti, l'anno prima, nel gennaio del 1924, la compagnia di Niccodemi aveva incluso nel proprio repertorio presentato a Barcellona la commedia goldoniana *Gli innamorati*, puntualmente recensita da Sagarra su «La Publicitat» il 20-I-1924.

Invece, nel caso di Pirandello la mediazione delle compagnie italiane di giro appare decisamente secondaria, in quanto come si è visto furono determinanti altri canali, quali la testimonianza di Pla e il riflesso della sua fama sulla stampa internazionale. A ulteriore conferma del ruolo svolto da quest'ultima si pensi che appena venne annunciata, nell'autunno del 1923, la rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* in programma per l'inverno, Alfons Maseras, allora corrispondente culturale da Parigi, provvide a mandare a «La Veu de Catalunya» alcuni passi estratti da un articolo di M. Camille Mallarmé su Pirandello uscito sulla rivista «L'Italie Moderne» (cfr.

totale di quindici opere diverse. Non trascurabile è il fatto che quasi la metà di queste rappresentazioni, otto ad esser precisi, vennero date prima della visita di Pirandello, praticamente nel corso di una stagione teatrale, quella a cavallo tra il '23 e il '24, sull'onda del successo della prima traduzione di Sagarra. Nei mesi successivi alla sua venuta a Barcellona, tra gennaio e giugno del 1925, se ne concentrarono altre sette. Infine, due nuove rappresentazioni ebbero luogo nel 1927 mentre negli anni Trenta fu messo in scena solo un testo pirandelliano, ad opera di una compagnia di dilettanti.¹⁶

A guardare i numeri della fortuna teatrale catalana di Pirandello colpiscono soprattutto due fattori, che vanno letti nella loro concomitanza: la varietà e la quantità di testi rappresentati e il loro fitto addensamento nel breve arco di due anni. Delle diciotto recite segnalate, infatti, ben quindici si iscrivono nel serrato calendario che va dalla fine di novembre del 1923 alla fine di giugno del 1925. Vien fatto di pensare che

Fly [A. Maseras], *Lletres estrangeres. Pirandello*, «La Veu de Catalunya, 1-XI-1923).

¹⁶. Il quadro appena tracciato si basa sui dati recensiti dallo studio già citato di M. de las N. Muñiz, ai quali ho aggiunto quello relativo agli anni Trenta. Si tratta della traduzione del «mistero profano» *All'uscita* (*La sortida*), messa in scena da Artur Carbonell al Lyceum Club nel maggio del 1935 (ricavo l'informazione dalla recensione: Andreu A. Artis, *Les estrenes. Els amateurs de Lyceum Club*, «Mirador», VII, n. 236 [16 maggio 1935], p. 5).

Riguardo a tutte le rappresentazioni degli anni Venti, eccone l'elenco succinto, in ordine cronologico, in cui riporto oltre al titolo la data della prima messinscena ed evidenzio con un asterisco le versioni in catalano: **El barret de cascavells* [*Il berretto a sonagli*], 27-XI-1923; *Seis personajes en busca de autor* [*Sei personaggi in cerca d'autore*], 19-XII-1923; *Sei personaggi in cerca d'autore*, 15-I-1924; **Em caso per no casar-me* [*Ma non è una cosa seria*], 18-II-1924; **Toca ferro!* [*La Patente*], 5-III-1924; *El placer de la honradez* [*Il piacere dell'onestà*], 9-IV-1924; *La razón de los demás* [*La ragione degli altri*], 2-X-1924; **El goig d'ésser honrà* [*Il piacere dell'onestà*], 1-XI-1924; **Piénsalo bien!* [*Pensaci, Giacomino!*], 19-I-1925; *Dos en una* [*La signora Morli, una e due*], 17-II-1925; *Así es (si así os parece)* [*Così è (se vi pare)*], 24-III-1925; *La vida que te di* [*La vida che ti diedi*], 14-V-1925; *Como antes, mejor que antes* [*Come prima, meglio di prima*], 15-IV-1925; *Cada cual a su manera* [*Ciascuno a suo modo*], 22-V-1925; **Enric IV* [*Enrico IV*], 3-VI-1925; **Diana i la Tuda* [*Diana e Tuda*], 17-I-1927; *Ma non è una cosa seria*, 17-IV-1927.

ci si trova di fronte a una ricezione legata all'effimera vita di una moda. In fondo, questa immediata ricettività mostrata nei confronti del teatro pirandelliano sembra determinata da un'ansia di modernità avvertita come necessaria e urgente, secondo un atteggiamento affatto ricorrente nella cultura catalana novecentesca, spesso ostentato come elemento differenziale nei confronti della cultura spagnola. Ma siffatto comportamento implicava un doppio risvolto: da una parte consentiva infatti un'apertura incondizionata alle ultime novità, le quali quanto più erano nuove e sorprendenti tanto più suscitavano curiosità e aspettative; dall'altra, però, il consumo sfrenato e spesso snobbista delle novità proposte non garantiva in assoluto un approfondimento e una continuità dell'interesse manifestato. Nel caso di Pirandello, lo scetticismo con cui sin dall'inizio molti letterati e uomini di teatro reagirono tanto alle sue costruzioni ideologiche e filosofiche quanto alle sue concrete proposte drammaturgiche e narrative fece sì che i possibili frutti di tale accelerato aggiornamento finissero per disperdersi in tentativi molto circoscritti e non sempre riusciti di qualche singolo intellettuale. Ne è una prova lo scarto abissale, messo in luce da Muñiz,¹⁷ tra testi pirandelliani tradotti per le recite e traduzioni pubblicate: in catalano, solo la versione di Sagarra è stata data alle stampe, oltretutto in tempi più recenti,¹⁸ mentre le altre, non superando lo stadio di inedito, si conservano attualmente nelle loro stesure manoscritte o dattiloscritte.¹⁹ Curiosamente, l'unica traduzione teatrale

¹⁷. Cfr. M. de las N. Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione...*, cit., p. 119.

¹⁸. Pubblicata in J. M. de Sagarra, *Obres Completes. Teatre*, IV, Barcelona, Selecta, 1964, pp. 1039-1135.

¹⁹. Ne dà notizia il *Catàleg de Manuscrits de teatre en català*, a cura di Anna Vázquez i Estévez, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1981. Non vi risulta, però, la traduzione di Artur Carbonell di *All'uscita*.

pubblicata in quegli anni non faceva parte del ventaglio di testi messi in scena: si trattava della commedia in un atto *L'imbecille*, tradotta dai fratelli Carles e Ferran Soldevila.²⁰

1.1.2. La visita a Barcellona

Al primo interessamento personale e intellettuale di un Josep Pla o di un Sagarra fece eco, dunque, un'insistente presenza di Pirandello nei cartelloni teatrali catalani, spiegabile in gran parte in virtù di una voga. A rafforzarla contribuì senza dubbio la visita dello scrittore italiano a Barcellona, invitato dal Teatre Romea a tenervi, il 17 dicembre 1924, una conferenza sul suo teatro, dopo la quale, in omaggio alla sua assistenza, si rappresentò, nella versione sagarriana, *El barret de cascavells*. Accolto con tutti gli onori e la pubblicità che spettano a una celebrità del mondo dello spettacolo,²¹ Pirandello entrò in pochi giorni in contatto con le personalità di spicco degli ambienti intellettuali catalani: López-Picó e Carles Soldevila lo ricevettero, tra gli altri, al

²⁰. Cfr. Luigi Pirandello, *Un imbecille, comèdia en 1 acte*, trad. di C. i F. S., «D'ací i d'Allà», XV, n. 94 (ottobre 1925), pp. 305-309.

²¹. Ovviamente, le riviste umoristiche non si lasciarono sfuggire l'opportunità di ironizzare sui grandi fermenti che accompagnarono i preparativi e il cerimoniale che ne seguì. Si veda, per esempio, il commento apparso su «Il Borinot» (Taf, *Indiscrecions*, II, n. 56 [18 dicembre 1924], p. 8): «Per fi, després de disset gasetilles a compte de l'anunci, arribava dissabte passat a Barcelona l'eximi escriptor italià Luigi Pirandello, l'irònic, el paradoxal -dit en termes de l'Ateneu- un tranquil, un barrilaire, o un canta-les-quares, - dit en termes de la "colla de Sant Muç", per exemple. [...] Durant uns dies, ens ha fet fer de provincians: hem vist les fitxes anunciadores del seu nom més grans i cridaneres, pels carrers, que els de les foques sàvies o els elefants musicals».

suo arrivo il 13 dicembre;²² Sagarra e Millàs-Raurell lo accompagnarono in un giro turistico a Montjuich, al Tibidabo e a Sitges; Pompeu Fabra gli fece da guida nei locali dell'Ateneu Barcelonès; Jordi Rubió e Ramon d'Alòs gli mostrarono i fondi della Biblioteca de Catalunya, dei quali lo colpì soprattutto la biblioteca cervantina; infine, il P.E.N. Club di Barcellona organizzò in suo onore una cena presieduta da Puig i Cadafalch nella quale parteciparono, oltre alle persone appena menzionate, molti altri intellettuali.²³ L'impressione che lo scrittore italiano ricavò dal fitto itinerario barcellonese fu espressa in un apprezzamento abbastanza generico e di circostanza nell'intervista che gli fece Angel Ferran:

Barcelona, Catalunya, m'agrada perquè em sembla trobar-me a la meva estimada Sicília. El clima, l'aire, el to de la veu dels habitants, fins en la vivor del caràcter s'hi veu la germanor dels pobles. I no ja per la passada dominació sinó per la comunitat de sang.²⁴

Dagli incontri con la gente di teatro derivarono, però, alcune iniziative negli anni seguenti. Per esempio, il fatto che

²². In realt , il viaggio fu spostato all'ultimo momento di una settimana. Il suo arrivo, infatti, era previsto per il 5 dicembre, come si legge su «El Borinot» (*Pirandello, Pirandello*, II, n. 55 [11 dicembre 24] p. 5): «Pirandello, el famós per tot arreu comediògraf, tingut per tan original i excèntric, n'ha fet una altra de les seves,  o és assaber, una altra "pirandel·lonada". Divendres havia d'arribar a Barcelona, per donar una conferència al Romea. Tot estava arranjat. A l'Hotel Colom, les seves habitacions parades, parada la taula, els mil atuells i fils de la telefonia sense fils a punt de donar a tot el món la notícia de la seva arribada./ I Pirandello no va arribar. Cop d'esperar, els cambres arrengherats, i la sopa ja es passava! Cop d'esperar, els uns anaven, d'altres venien, i la sopa ai! es passava. Pirandello no arrib ./ Podr  servir-li de motiu per una altra comèdia./ Ara l'esperem pels Innocents».

²³. Traggio le informazioni dalle diverse cronache giornalistiche di quei giorni.

²⁴.  ngel Ferran, *Una interessant ssima conversa amb l'autor del «Sei personag i in cerca d'autore»*, «La Publicitat», 17-XII-1924.

nel programma del 1925 del Teatro d'Arte, fondato appunto quell'anno da Bontempelli e altri e di cui Pirandello era direttore artistico, figurava un'opera di Carles Soldevila era probabilmente dovuto al loro precedente contatto barcellonese.²⁵ Sul versante opposto, la disponibilità personale di Pirandello rese possibile l'allestimento della versione catalana di *Diana e la Tuda*, messa in scena praticamente in contemporanea alla prima italiana (solo tre giorni dopo), grazie al fatto che il traduttore, Salvador Vilaregut, poté prendere visione del testo originale ancora inedito.²⁶

Quanto alla conferenza, essa si svolse per esplicita volontà di Pirandello sotto un'insolita forma dialogata, vale a dire come quella che oggi definiremmo una conferenza stampa. Le domande, com'è ovvio, gli furono poste dagli addetti ai lavori presenti nella sala tra il numerosissimo pubblico che, a detta di una rivista satirica, assistì strabiliato allo spettacolo:

[...] la seva ha sigut una conferència dialogada, és a dir, contestant a totes les preguntes del públic, talment com fa qualsevol il·lusionista de "music-hall".

Naturalment que no ha sigut el públic qui ha fet les preguntes, sinó els "savis" de la nostra dramàtica, de la nostra poesia, del nostre periodisme, que, sortosament, no són gaires. El públic s'ha quedat veient visions davant la facilitat amb què els nostres savis parlaven la llengua del Dante.²⁷

Le questioni sollevate, stando al riassunto che ne dà la stampa, erano di carattere generico e consuetudinario, prive in

²⁵. La notizia è riportata in una breve nota de «La Publicitat», 7-V-1925.

²⁶. Cfr. Enric Gallén, *La represa del «Teatre Íntim als anys vint*, «Els Marges», n. 50 (giugno 1994), pp. 122-123 e M. de las N. Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione...*, cit., p. 119.

²⁷. A cau d'orella, «La Esquella de la Torratxa», 19 dicembre 1924.

sostanza di qualsiasi presa di posizione polemica. Esse riguardavano la sua concezione del teatro nei suoi aspetti drammaturgici (Salvador Vilaregut) e scenici (Adrià Gual), la genesi dei *Sei personaggi* (Millàs-Raurell), i motivi che lo avevano spinto in ritardo all'attività teatrale (Mínguez) e il suo concetto di umorismo (Millàs-Raurell).²⁸ Nel commentare l'evento Prudenci Bertrana non indugiava a criticare la riuscita della conferenza a causa della formula adottata, la quale avrebbe richiesto un pubblico più stimolante e meno ingenuo, mentre le domande rivoltegli avevano finito per riproporre gli stessi temi su cui Pirandello aveva risposto nelle interviste fattegli in quei giorni, e quindi per chiedergli «que aclarís algunes qüestions ja aclarides». Ma Bertrana non risparmia la sua ironia neanche nei confronti del conferenziere, che ha peccato di stravaganza ed eccentricità: «És possible que amb el sistema vulgar de donar conferències, l'autor dels *Sis personatges* s'hauria abtingut de repetir el que ja havia dit en articles i intervius».²⁹ Non solo. In generale, giudica le sue risposte o troppo semplificate o troppo evasive:

Les fites que imposen aquesta mena d'actes no permeteren a Pirandello sortir-se de raonaments elementals, la qual cosa els féu semblar obscurs. Per a nosaltres, escriptors particularment, en referir-se al seu ingrés tardà a l'escena, no semblà prou explícit. Les crueldats de

²⁸. Cfr. *Al Teatre Català Romea. Conferència dialogada del professor Luigi Pirandello*, «La Publicitat», 18-XII-1924.

²⁹. P. Bertrana, *El Teatre*, «Revista de Catalunya», II, n. 7 (gennaio 1925), p. 68. In particolare, le ripetizioni riguardavano la teoria dell'umorismo, avendo Pirandello nuovamente spiegato il noto esempio della vecchia truccata da giovane, dopo che esso era già emerso nell'intervista fattagli da Àngel Ferran già citata, e la risposta sulla genesi dei *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Pirandello va limitar-se a contestar el que en diaris, en intervius i en el seu article "La tragèdia d'un personatge" que ha publicat, traduït al castellà, la "Revista de Occidente" havia dit del seu drama» (P. Bertrana, *Pirandello al Romea*, «La Veu de Catalunya», 19-XII-1924).

la gran guerra donant-li una visió de la vida més accidentada i dramàtica, foren la causa determinant de la nova orientació pirandel·liana. Però els catalans són bastants incrèduls respecte a canvis de vocació, i si Pirandello hagués afegit un altre motiu, si ens hagués parlat de la petita tragèdia del novel·lista que no assoleix una comprensió raonable del seu treball mal pagat, ens hauria convençut altrament.³⁰

L'insinuazione finale contiene una buona dose di acidità e va interpretata in rapporto alle considerazioni sostanzialmente riduttive se non negative espresse ripetutamente da Bertrana sul teatro di Pirandello e a cui accenneremo più avanti. Ad altri, invece, il vincolo tra il dramma bellico e la conversione al teatro dello scrittore siciliano parve una chiave di lettura utile per definire la specificità della sua opera teatrale nei confronti della prospettiva fino ad allora dominante introdotta dal teatro simbolista. In particolare, fu Agustí Esclasans ad azzardare tale interpretazione in un articolo pubblicato nel 1925:

Pirandello és l'amargor, la interna tortura, la follia anímica d'Enric Ibsen decebut dintre l'enorme corrent guerrer que va endur-se-ho tot. [...]

Trencadissa de tots els ressorts de l'ànima, esmicolament de la voluntat, ficció d'una ànima i d'una voluntat per trista pruija de que la gent no se n'adoni, maniquís d'ossos i nervis que han perdut la clau que els movia les molles: això és el teatre de Pirandello i els personatges del seu teatre. I al fons del fons de tota la maquinària, -horrible, horrible!- l'humorisme com a motor. Quanta misèria!³¹

³⁰. *El Teatre, cit.*, p. 68.

³¹. *D'Ibsen a Pirandello*, in A. Esclasans, *Articles inèdits*, Barcelona, Edicions «Quatre Coses», 1925, pp. 173-174. Malgrado la visione troppo semplicistica e fuorviante del teatro pirandelliano quale inasprimento e radicalizzazione delle prospettive filosofiche risalenti al simbolismo, il rapporto tra rappresentazione «deshumanizada» dell'individuo, per dirla nel linguaggio orteghiano, e guerra è senza dubbio pregnante, come ha messo in

Comunque sia, al di là di queste specifiche implicazioni, la conferenza, com'è naturale, dovette accattivare il pubblico, anche quello meno sprovveduto, molto più per tutti gli ingredienti spettacolari che conteneva che non per la portata intellettuale dei temi sviluppati. In tal senso, la cronaca di Bertrana sottolinea l'importanza dell'impatto provocato dalla conoscenza di una celebrità di tale sorta, mettendo in luce i risvolti più umani ed emotivi dell'incontro:

L'encís d'aquestes [respostes], més que en la novetat i en la profunditat que encloïen es concentrà en el to amistós i agradable amb què eixien dels llavis somrients del brau sicilià. De la persona de Pirandello se'n desprèn una irresistible simpatia. Més que un gran definidor és un home d'enginy, net de petulància i d'efectisme, que ens guanya de seguida el cor amb les espurnes dels seus ùllets plens de bondat irònica.

Per mostrar-nos-el solament i fer la seva coneixença, val la pena d'haver organitzat aquesta vetllada i hem d'agrair al senyor Canals el seu gest d'empresari curós dels interessos de l'esperit.³²

luce la critica più recente a proposito del panorama teatrale europeo di quegli anni, affiancando ai pupi pirandelliani i Robots di Capek, le marionette di Rosso di San Secondo, i fantocci elettrici di Marinetti, i manichini di Bontempelli, ecc., perché il conflitto bellico aveva potenziato quelle paure sociali e quelle angosce esistenziali rinvenibili in questi nuovi personaggi teatrali (cfr. Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 135-150).

Va sottolineato, in ogni caso, che il punto di vista di Esclasans è fortemente moralista, refrattario alla crisi e alla frantumazione dei valori tradizionali e ancorato alla difesa di un ritorno all'ordine tipica della generazione postbellica: «Ibsen i Pirandello seran elements de desordre, de malaltia, d'anormalitat. I ho seran a desgrat de llur voluntat d'ordre, de salut i de normalitat; i faran de pares i de padrins a tota mena d'aberracions i de desencaixos de la normalitat, de la salut i de l'ordre. [...] Per trobar la ruta veritable d'un veritable teatre modern caldrà, sembla, deixar que vagi fent el seu fet una generació que hagi nascut després del sacrifici i que no hagi patit ni la empena d'Ibsen ni la reculada de Pirandello» (art. cit., p. 175 e pp. 177-178).

³². Pirandello al Romea, cit.

1.1.3. La critica

Una valorizzazione globale della reazione manifestata dalla cultura catalana di fronte all'orizzonte filosofico e al rinnovamento drammaturgico che caratterizza la letteratura e il teatro di Pirandello ci porterebbe tutto sommato a un bilancio ben magro, nella misura in cui l'iniziale senso di disagio mostrato davanti alle costruzioni paradossali dei suoi drammi o l'audacia di certe soluzioni sceniche si risolse in molti casi in un atteggiamento di scetticismo con cui si intendeva mettere in dubbio la validità stessa del suo discorso, se non addirittura in un attacco duro e reciso. Nondimeno, anche i giudizi più squisitamente favorevoli al drammaturgo italiano non furono esenti da una certa cautela e talora da perplessità. Spiccano tra questi quelli dei suoi due più validi traduttori: Sagarra e Millàs-Raurell. Il primo recensì puntualmente quasi tutte le diverse opere messe in scena negli anni Venti, mentre il secondo, artefice della traduzione *Em caso per no casar-me*, pubblicò un articolo su «La Veu de Catalunya» in cui metteva in risalto la portata della rivoluzione pirandelliana quale smottamento e capovolgimento dei tradizionali equilibri scenici tra palcoscenico, pubblico e autore:

[Pirandello] dóna, en fi, un capgirell tan gran, que per primera vegada en la història de l'escena, es troben barrejats, vivint i coneixent-se en una vida comú, despullada i analítica, l'espectador i l'actor, l'escena i la sala.³³

Talché, il metateatro dei *Sei personaggi* e di *Ciascuno a modo suo* segnano una frattura senza precedenti mostrando quanto

³³. Millàs-Raurell, *Notes sobre Pirandello*, «La Veu de Catalunya», 16-XII-1924.

«els innovadors que havien passat per davant nostre no eren tals innovadors». Se questi avevano perpetuato i medesimi canoni ereditati dal passato riempiendoli di contenuti nuovi, Pirandello ha sviluppato una tematica nuova entro un canone altrettanto originale:

Sense aquesta originalitat [de forma], Pirandello seria un gran autor, ja ho he dit, però no tindria la seva obra la importància actual que té d'ésser una monjoia immortal de l'art escènic. La voga de Pirandello potser passarà, però la influència de la seva obra serà sempre efectiva. Ell ha obert un camí. És possible que aquest camí acabi amb les seves obres. Però ens ha ensenyat que no hi ha un camí únic de fer teatre [...]. Això equival a haver creat novament el teatre.³⁴

Millàs-Raurell è attratto fundamentalmente dal fatto che Pirandello aggredisce lo spazio scenico del vecchio teatro dimostrando in tal modo che il rinnovamento deve valicare il piano ideologico e scardinare la struttura stessa del fenomeno teatrale, secondo un procedimento tipico delle avanguardie primonovecentesche.

L'entusiasmo manifestato da Sagarra, invece, come si è avuto modo di accennare in precedenza, è motivato non tanto dall'audacia formale quanto dall'intensità e l'emotività con cui la drammaturgia pirandelliana costruisce i suoi casi umani, merito principale che attribuisce ad alcune sue opere e che gli permette di accettare le forzature paradossali e l'impianto cerebralista che vi riscontra, elementi giudicati a suo avviso privi di valore autonomo se non addirittura passibili di costituire un disvalore. Sagarra, infatti, non manifesta una effettiva adesione alle speculazioni metafisiche che presiedono alla logica interna di ogni testo, tendendo a trascurarne la

³⁴. Ibidem.

centralità e non esitando a definire come vere e proprie ossessioni dell'autore tematiche quali il conflitto tra vita e arte, vita e forma oppure l'idea della relatività dell'individuo e della scissione della personalità.³⁵ La svalutazione dei contenuti filosofici e morali emerge ripetutamente nelle sue critiche:

En el seu teatre hi dominen sempre tres o quatre idees, que s'entreté escampant a totes les seves comèdies, com el que escampa pebre i sal per donar-los gust. L'home individual i l'home social que ell en diu «titella» barallant-se dintre un mateix cos. La negació de la veritat objectiva sobre una persona [...]. Aquests punts de vista, que són bastant primaris, i que no són nous que diguéssim, Pirandello els fa servir com a conductors de l'acció en les seves obres.³⁶

He volgut exposar, d'una manera objectiva, la lliçó moral de *Pensaci Giacomino!* Confesso que, des del meu punt de mira, és el que menys m'interessa. El valor dramàtic i el valor teatral de la comèdia són allò que precisament commou i suggereix.³⁷

per a mi l'originalitat i el valor de Pirandello no rau en les idees del seu teatre, sinó en la passió i en la tècnica, especialment, del seu teatre.³⁸

el pensament de Pirandello no és pas el que més m'entusiasma d'aquest autor, sinó el seu «procediment»

³⁵. «Un dels leitmotiv amb el qual insisteix més Pirandello és la negació de la realitat objectiva; [...] el que conegui una mica el teatre pirandellià veura que això és gairebé una obsessió de l'autor» (J. M. de Sagarra, *Así es (si así os parece)*, «La Publicitat», 26-III-1925, ora in id., *Crítiques de teatre*, cit., p. 377).

³⁶. J. M. de Sagarra, *Seis personajes en busca de autor*, «La Publicitat», 21-XII-1923, ora in id., *Crítiques de teatre*, cit., p. 403.

³⁷. J. M. de Sagarra, *Piénsalo bien!*, «La Publicitat», 21-I-1925, ora in id., *Crítiques de teatre*, cit., p. 396.

³⁸. Ibidem, p. 397.

dramàtic per a donar vida al pensament.³⁹

Non dissimile il disinteresse nei confronti della problematica metateatrale su cui si fondano i testi più innovativi. Così nel caso dei *Sei personaggi*, Sagarra non nasconde le proprie riserve sul tema:

em sembla a mi que *Sei personaggi* és una comèdia per a professionals del teatre, el gran públic aplaudirà potser per *esnobisme*, potser per respecte.

Ara diguem-ho sincerament. Com un assaig d'audàcia i d'originalitat, l'obra de Pirandello està molt bé, i així l'acceptem. Però Déu nos guard que això marqués una tendència, que vinguessin nous personatges cercant autors o autors cercant personatges [...].

Aquesta comèdia, dintre del teatre de Pirandello, no és ni la més reeixida ni la més interessant. És, potser, la que darrerament li ha donat més nom, perquè amb aquestes coses sempre s'hi fica l'*snobisme* i la moda.⁴⁰

riserve che riaffiorano a proposito di *Ciascuno a modo suo*:

¿Què ha cregut fer Pirandello amb aquesta estructuració tan insospitada d'una comèdia? Al meu entendre ha volgut inquietar, torturar i desgavellar les antigues lleis escèniques, ha volgut interessar els homes d'aquesta manera llampant -dubtosa en certs casos- a què ens té ja avesats.

L'important del cas és que Pirandello resol això amb intel·ligència, amb aquella murriera extraordinària que el fa avui l'autor més apassionador del món.⁴¹

A quanto pare, Sagarra avverte un certo disagio di fronte

³⁹. J. M. de Sagarra, *Diana i la Tuda*, «La Publicitat», 19-I-1927, ora in id., *Crítiques de teatre*, cit., p. 384.

⁴⁰. *Crítiques de teatre*, cit., pp. 406-407.

⁴¹. Ibidem, p. 381.

agli aspetti più avanguardistici del teatro pirandelliano e, pur senza squalificarli apertamente, li respinge in un ambito marginale, sottraendo loro ogni valore epistemologico e assimilandoli ora a manie personali ora a strumenti di effettismo spettacolare. Non meno impermeabile appare alle inquietudini esistenziali che tormentano la coscienza sia individuale che collettiva dei personaggi pirandelliani con tutte le laceranti riflessioni sul crollo dell'unità dell'io che ne derivano, sorprendentemente liquidate, queste e quelle, come elementi mancati di carica innovativa e di spessore intellettuale. In realtà, l'approccio critico di Sagarra è quanto mai inadeguato, perché adotta fundamentalmente parametri psicologici e realisti che lo portano a censurare ogni eccesso di astrazione e a salvare solo quelle incarnazioni che gli appaiono sufficientemente vivide e psicologicamente profonde. Così almeno va interpretato il risalto che dà a quelle situazioni o a quei personaggi densi di "umanità", sia essa valutabile positivamente o negativamente dal punto di vista morale. Tale è il caso del *Berretto a sonagli*, il cui protagonista «tenia una ferocitat i una empenta que semblaven emmanllevades de l'escenari de Shakespeare»,⁴² o di *Pensaci Giacomino!*, il cui professor Toti, malgrado abbia una «estructura anímica» estremamente semplice, ancorata alla tradizione tolstoiiana, e malgrado la sua sostanziale consistenza di «titella», «sap estirar els nostres nirvis amb una humanitat irresistible».⁴³ O ancora l'elogio appassionato di una scena di *La ragione degli altri*, misurata tutta sulla sua intensità psicologica:

L'escena entre les dues dones és una meravella d'art

⁴². Ibidem, p. 374.

⁴³. Ibidem, p. 396.

teatral, el recel de totes dues, la violència que han de vèncer mútuament, les vacil·lacions en començar a parlar, tot són coses delicadament vives i suggestivament humanes.⁴⁴

Sul versante opposto risultano di conseguenza penalizzati tutti quei drammi in cui l'impostazione fortemente cerebrolista cancella ogni residuo di psicologismo e tende a una completa disumanizzazione dei personaggi. L'esempio più lampante è la dura stroncatura che colpisce *Diana i la Tuda*, la quale pur essendo aggravata dalle notevoli lacune interpretative è criticata senza attenuanti nella sua consistenza testuale:

en *Diana i la Tuda* sofrim una decepció, perquè la tesi, en convertir-se en acció dramàtica, no té la vida, ni la fuga, ni aquella força de convicció i de paraula que sentim en altres obres de Pirandello.

[...] el punt de partida d'aquesta obra es mou potser massa en un pla metafísic perquè l'autor li pugui donar nirvi i carn humana. [...] tot el que passa en *Diana i la Tuda* és injustificat, no té consistència humana, fa una olor massa desconcertant de manicomi.⁴⁵

Va riconosciuto, però, che nonostante la tangenzialità dell'orizzonte ideologico e letterario sagarriano (refrattario a discorsi intellettualistici e metaletterari e incline piuttosto a un realismo venato di bozzettismo e populismo) rispetto a quello pirandelliano, il commediografo catalano aveva sinceramente sentito l'impatto sconvolgente di un nuovo modo di fare teatro e, dietro il fascino del dramma che aveva tradotto, fu spinto a calcare le impronte pirandelliane in un'opera come *La màscara*, dove, come ha affermato Enric Gallén, «plantejà la

⁴⁴. Ibidem, p. 396.

⁴⁵. Ibidem, p. 385.

hipocresia social d'una ciutat provinciana a l'"època actual", a través de la qual tot just insinuà una petita reflexió sobre l'aparença i la realitat en termes semblants als expressats per Pirandello a *El barret de cascavells*»⁴⁶, in chiave minore, s'intende, e senza quella profondità di pensiero che struttura il testo italiano.

Forse fu proprio Josep Pla a cogliere e ad apprezzare nella loro complessità ideologica alcuni dei motivi ricorrenti nella letteratura pirandelliana, assegnando tra l'altro una più equilibrata collocazione alle due componenti, teatrale e narrativa, della sua produzione. Per esempio, in un articolo pubblicato su «La Revista de Catalunya», allo scopo di esemplificare la concezione della vita e del mondo dello scrittore italiano si servì non solo di drammi quali i *Sei personaggi*, *Enrico IV* e *Ma non è una cosa seria*, ma anche del caso paradossale di Mattia Pascal. Pla ritiene che Pirandello, essendosi proposto di scandagliare la vita umana a prescindere dai concetti prefissati di individuo e di carattere, possiede il merito di aver frugato dietro l'apparente semplicità dei sentimenti e di aver così individuato nella ineludibile scissione dell'unità dell'io, sia esterna che interna, l'origine del dramma centrale dell'uomo moderno. Esso consiste nel tragico isolamento provocato dall'impossibilità di comunicare con gli altri se non attraverso le apparenze inconsistenti e fluttuanti:

La dramaticitat dels contrastos entre Vida i Forma, entre creació i destrucció, creats per Pirandello, prové no pas del contrast en si, sinó dels estats de fluctuació que en els homes aquests contrastos produeixen. Si només es comuniquen els aspectes, les apariències dels homes, és que els homes viuen en una continuada, tràgica solitud. El

⁴⁶. E. Gallén, *Josep Maria de Sagarra*, in Riquer/ Comas/ Molas, *Història de la literatura catalana*, IX, Barcelona, Ariel, 1987, p. 482.

sentiment d'aquesta solitud, el sentiment de la impossibilitat que té l'home de comunicar-se de bo de bo amb els altres, malgrat el desig fortíssim de fondre's en la vida, crea en els drames de Pirandello, considerats la flor de la seva obra, una sèrie de drames interiors, de pensament, que són el que conté el seu teatre de més profund i de més impressionant.⁴⁷

Accanto a questi interventi sinceramente entusiastici di Pla, di Millàs-Raurell e in parte di Sagarra, apparvero anche alcune critiche molto più tiepide, tra cui vanno annoverate soprattutto quelle di Prudenci Bertrana,⁴⁸ solcate da uno scetticismo e da un'incomprensione di fondo quando non addirittura fondate su una deliberata posizione di dissenso. Tale il caso di Joan Sacs, che si trasformò in uno dei più accaniti censori grazie a una serie di tre articoli pubblicati su «La Publicitat» per recensire il romanzo *Uno, nessuno e centomila*, subito dopo l'edizione della sua traduzione francese.⁴⁹ Il discorso di Joan Sacs attacca frontalmente il nodo centrale dell'edificio filosofico pirandelliano, negando validità a

⁴⁷. Josep Pla, *Luigi Pirandello*, «Revista de Catalunya», I, n. 6 (dicembre 1924), p. 559.

⁴⁸. Mi riferisco alle recensioni apparse su «La Veu de Catalunya» di *Em caso per no casar-me* (20-II-1924), di *Toca ferro* (7-III-1924), di *Cada cual a su manera* (28-V-1925) e di *Enric IV* (6-VI-1925), nonché alle cronache teatrali scritte per «La Revista de Catalunya», in particolare nel n. 11 (luglio 1925), pp. 501-502 e nel n. 13 (luglio 1925), pp. 101-102 oltre a quella già citata sulla visita di Pirandello. Si tratta di analisi del tutto superficiali rivolte a riassumere i particolari della trama e incapaci di cogliere qualsiasi significato che trascenda la piatta lettura realista. Così, a titolo d'esempio, *Toca ferro* «és senzillament un bell sàinet ple d'intenció i ironia», mentre in *Así es (si así os parece)* e *Como antes, mejor que antes* il susseguirsi di situazioni paradossali e il comportamento dei personaggi paragonati a eroi d'una pantomima «no deixen de distreure i amenitzar la lliçó cabalística del professor», anche se, per il resto, in esse «no s'hi cospa ni una volva de cordialitat» e «fan sospitar si la facúndia pirandelliana pot arribar a confondre's amb una especulació».

⁴⁹. Apparvero con il titolo *Pirandello i la realitat*, rispettivamente il 29 agosto, il 2 e il 9 settembre 1930, firmati Joan Sacs, pseudonimo del noto caricaturista Feliu Elias.

qualsiasi ragionamento che, partendo dal principio di relatività dell'individuo e della vita, approdi a un'idea di assoluta aleatorietà e fallacità della loro consistenza e della loro stessa esistenza:

L'idealisme pirandel·lià arriba a confondre's amb el solipsisme, talment va eliminant el testimoni dels sentits, el consens universal, la lògica, la intuïció, àdhuc la vida.

Al contrario, sostiene Sacs, dietro le mutevoli apparenze, mere espressioni fenomeniche dell'essenza, la realtà esiste e non può essere cancellata, per quanto possa talora, ma non necessariamente, rimanere irrisolto il dubbio epistemologico:

Del fet que els homes i les coses tinguin molts caires diferents no se n'ha pas de desprendre que siguin inaferrables o mentiders objectes, sinó complexos i per tant rics i interessants objectes.

Il concatenamento logico che spinge le riflessioni di Pirandello alle sue estreme conseguenze, tali da rendere il romanzo analizzato «un tractat de l'escepticisme sistemàtic», è paragonato da Joan Sacs al «deduccionisme xaró de caràcter esceptisista - pessimista» che aveva caratterizzato certe correnti esteticistiche e avanguardistiche. Non un pensiero forte e solido ma «una mena de neurastènia, una psicosi docta, així com la teosofia era un supersticionisme docte». Sicché, al cerebralismo pirandelliano sono riservate considerazioni molto acide:

No m'estranyaria que Luigi Pirandello fos o hagués estat un desenfeinat cavilós: rendista o bé buròcrata sense gaire feina, conco, misogin, solitari, indistintament devorador de llibres bons i dolents, o de llibres mediocres

i dolents... Moscarda al capdavall.

Tirando le fila del discorso, va riconosciuto che la ricezione di Pirandello non oltrepassò lo stadio iniziale di stupore, curiosità e diffidenza con cui sia il pubblico che la critica si avvicinarono ai suoi testi. Al fenomeno di moda non seguirono riflessioni originali e profonde né tantomeno un'attività traduttoria adeguata alla proiezione internazionale raggiunta in quegli anni. La rapida recessione subita negli ambienti intellettuali è confermata dallo scarno panorama degli anni Trenta, quando alla pressoché totale indifferenza nei confronti della produzione narrativa pirandelliana si aggiunse il fatto che anche il suo teatro praticamente disertò gli scenari catalani (tranne la messa in scena di *A la sortida* in un teatro di dilettanti, a proposito della quale, tra l'altro, la critica sentenziò che «el sentit de l'obra, confessem que se'ns va escapar»⁵⁰). Malgrado venissero puntualmente segnalate le nuove opere da lui preparate,⁵¹ o fossero riportati a mo' di cronacamondana i suoi spostamenti in America,⁵² nessun'altra iniziativa editoriale o teatrale riuscì a maturare, nemmeno in occasione del Nobel che fruttò solo le cronache di routine.

⁵⁰. Andreu A. Artis, *Les estrenes. Els amateurs de Lyceum Club*, «Mirador», VII, n. 236 [16 maggio 1935], p. 5.

⁵¹. Per esempio, «Mirador» dedica un articolo a una dettagliata sintesi di *Come tu mi vuoi*, qualche mese dopo la prima milanese del 1930 (cfr. J.C. i V., *Pirandello i el fet divers*, «Mirador», III, n. 119 [14-V-1931], p. 5), o riporta la cronaca dell'insuccesso della prima romana di *La favola del figlio cambiato*, opera musicata da Malipiero su libretto di Pirandello (*L'òpera de Pirandello*, «Mirador», VI, n. 272 [19-IV-1934], p. 5). Dal canto suo, «La Publicitat», riprendendo uno spunto di una critica madrilenana, riflette sull'accostamento tra l'ultima opera di Benavente *La duquesa gitana* e la pirandelliana *Trovarsi* (*De Benavente a Pirandello*, «La Publicitat», 8-VII-1933).

⁵². Foix dedica alla notizia uno dei suoi *Meridians* («La Publicitat», 20-IX-1930).

Si sono voluti individuare possibili fattori che spiegassero tale progressiva chiusura della cultura catalana nei confronti di Pirandello. C'è chi ha attribuito il fenomeno a motivi di segno ideologico e politico, nella misura in cui la posizione di intellettuale integrato nel regime fascista avrebbe in certo qual modo danneggiato l'immagine dello scrittore italiano soprattutto negli anni Trenta, in concomitanza con la spinta a sinistra della società catalana determinata dall'avvento della Repubblica.⁵³ Siffatta ipotesi, però, lanciata a mio avviso in modo un po' avventato sulla base di testimonianze poco probanti,⁵⁴ va soppesata con molta cautela, sia perché Pirandello non si espone politicamente nei termini in cui lo fanno ad esempio un D'Annunzio o un Marinetti, per i quali appunto peserà negativamente tale atteggiamento sulle considerazioni dei settori progressisti e cattolico-moderati, sia anche perché non si capisce come mai il dichiarato consenso al fascismo di un Bontempelli, del resto partecipe di alcune iniziative pirandelliane, non avrebbe prodotto, come si vedrà più avanti, gli stessi effetti dissuasivi.

Altra ipotesi avanzata è quella che si basa sul contrasto tra la ricezione spagnola e quella catalana. Punto di partenza è la constatazione che in Spagna il discorso di Pirandello trova

⁵³. Cfr. M. Calzada / C. Romà, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁴. In realtà, le dichiarazioni riportate dall'articolo appena citato dimostrano il contrario. Infatti, se la stampa approfittò della notizia della morte di Pirandello per esprimere un duro dissenso verso la sua opera, considerandolo un pericoloso e demagogico fascista della letteratura («Mirador», 17-XII-1936), ciò era più che logico dato che nel dicembre del 1936, ormai in piena guerra civile, le organizzazioni politiche rivoluzionarie catalane controllavano e gestivano tutti i mezzi di informazione. Diversamente, lo stesso periodico «Mirador» aveva pubblicato, in occasione dell'assegnazione del Nobel nel 1934, un articolo in cui si trattava l'argomento con toni ben più edulcorati e pacati, sottolineando che pur facendo parte dell'Accademia Italiana fondata da Mussolini Pirandello non era un fascista entusiasta, anzi al contrario aveva sempre cercato di mantenersi al margine dalla politica (cfr. «Mirador», V, n. 302 [24-XII-1934]).

un terreno particolarmente fertile dal punto di vista teorico, in primo luogo per le straordinarie concomitanze che esso presenta con le idee sviluppate da Unamuno, ma poi anche per il significativo intervento di Ortega y Gasset che esemplificava proprio con i personaggi pirandelliani quel modello di letteratura disumanizzata postulato come la forma nuova e moderna di interpretare la realtà attuale. Pertanto, estranea a tali fermenti critici, la Catalogna resterebbe così poco permeabile alle tematiche e alle preoccupazioni metafisiche espresse dall'opera di Pirandello.⁵⁵ Tale riflessione, che assegna in negativo la poca disponibilità della cultura catalana nei confronti dello scrittore siciliano all'assenza di condizioni oggettive propizie, evidenzia chiaramente la sostanziale diversità e autonomia dell'area catalana nel quadro della cultura spagnola di quegli anni, la cui ricezione pirandelliana risultava potenziata dal peculiare clima ideologico e letterario imperante.

A tale riguardo, è interessante notare che l'eccezione più significativa in ambito catalano è costituita da uno scrittore che, per molti aspetti, si collocava in uno spazio letterario a cavallo tra i modelli catalani e quelli spagnoli, vale a dire Salvador Espriu, lettore appassionato di Unamuno, di Valle-Inclán e di Mirò, oltre che ammiratore di Ortega y Gasset. Ed è proprio la narrativa espriuana degli anni Trenta a esibire alcuni sostanziali punti di contatto con le problematiche che percorrono l'opera di Pirandello. Come si è avuto modo di argomentare

⁵⁵. L'ipotesi è stata formulata da M. de las N. Muñiz Muñiz, *Sulla ricezione...*, cit., p. Quanto alla ricezione spagnola di Pirandello sullo sfondo dei suoi rapporti con Unamuno cfr. anche M. de las N. Muñiz Muñiz, *Pirandello nella critica spagnola*, «Pirandellian Studies», University of Nebraska-Lincoln, n. 5 (1995), pp. 126-147 e id., *La linea Cervantes-Pirandello*, «Allegoria», n. 19 (1995), pp. 7-25.

altrove,⁵⁶ il libro di racconti *Aspectes* svolge da angolazioni diverse il tema del rapporto tra letteratura e vita, secondo un'opposizione (la letteratura che tende a fissare la vita trasformando i personaggi in schematici burattini mentre la vita si dibatte tra imitazione degli eroi letterari e mitici e richiamo dei sentimenti e degli istinti vitali e primari) non lontana da quella tra vita e forma o vita e arte che vertebrava il discorso pirandelliano. Il possibile rapporto tra i due scrittori va misurato quindi non tanto per la reperibilità di eventuali riscontri testuali, tutto sommato scarsi,⁵⁷ ma per un'affinità *sui generis* derivante dalla loro partecipazione a un tipo di letteratura che popola il panorama narrativo e teatrale europeo degli anni Trenta. Infatti, un altro importante elemento da non trascurare è la progressiva tendenza espriuana a rinunciare alle tradizionali costruzioni psicologiche, compresi i procedimenti più innovativi quali il monologo interiore e il flusso di coscienza, per cristallizzare la propria scrittura intorno a personaggi sempre più stereotipati in marionette, siano esse espressione grottesca di una realtà bassa e degradata o

⁵⁶. Cfr. Gabriella Gavagnin / Víctor Martínez-Gil, *Introducció a Salvador Espriu, Aspectes (Obres Completes - Edició Crítica, Anys d'aprenentatge, 4)*, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 1998.

⁵⁷. Che Espriu leggesse Pirandello non ci sono dubbi, dato che l'epigrafe di uno dei racconti di *Aspectes* è costituita da una citazione tratta dall'originale italiano di *Stasera si recita a soggetto*. È interessante notare che la frase citata, «La liberazione e la quiete non si hanno se non a costo di finire di vivere», pur essendo asservita a un significato etico ed esistenziale che esula il contesto originario, sia estrapolata dalle riflessioni metaletterarie del Dottor Hinkfuss. Quanto a veri e propri riscontri testuali pirandelliani, Miquel Edo ha segnalato che il nome della chiesa davanti alla quale sfilava il funerale della Letizia espriuana, «Santa Maria Liberal», potrebbe ispirarsi a quello della chiesetta dove Mattia Pascal farà da bibliotecario (cfr. Salvador Espriu, *Miratge a Citerea. Letizia. Petites proses blanques. La pluja*, edizione critica e annotata a cura di Miquel Edo (*Obres Completes - Edició Crítica, Anys d'aprenentatge, 6*), Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 1997, p. 192).

proiezione deformante di individui affetti da un eccesso di cerebralismo, cioè da un'incessante attività logica riguardante questioni morali o metafisiche. Il che ci sintonizza, oltre che con Pirandello, con diversi filoni che percorrono il tumultuoso svolgersi delle avanguardie e con le quali molto teatro italiano di quegli anni manterrà un rapporto di scambio reciproco. Per restare nell'ambito di tali affinità, merita forse un cenno un'altra interessante associazione: quella tra Espriu e Rosso di San Secondo, diventato dal dopoguerra fino agli inizi degli anni Trenta «l'autore più dato e sollecitato della macchina teatrale in Italia»⁵⁸ e la cui fama raggiunse, affiancando quella di Pirandello, anche la stampa internazionale.⁵⁹ Se Espriu trasformerà, soprattutto a partire da *Ariadna al laberint grotesc* del 1935, i suoi personaggi in «titelles» grotteschi e cerebralisti, Rosso aveva già da tempo intrapreso un cammino analogo, dando con *Marionette, che passione!* del 1918 una netta svolta alla sua traiettoria teatrale precedente.⁶⁰ Ma al di là del *leit-motiv* della marionettizzazione, l'accostamento tra i due, però, presenta connessioni sorprendenti se ci si sofferma

⁵⁸. Cfr. Paolo Puppa, *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Napoli, Guida, 1986, p. 14.

⁵⁹. Echi di tale fama costellarono anche i periodici catalani, malgrado le sue *pièces* non arrivassero a circolare né sulle scene né per via letteraria. Maseras, sulla scorta degli entusiastici spunti critici di Cesarino Giardini, tratteggiò in un rapido schizzo motivi, struttura e procedimenti delle sue opere (cfr. F.O.L., *Teatre estranger. Rosso di San Secondo*, «La Veu de Catalunya», 8-III-1924), mentre Millàs-Raurell, in una dura critica contro il ristagno della vita teatrale catalana si riferiva a Rosso come a uno degli «elements benefactorament pertorbadors a fora (diguem un Cocteau, un Rosso di San Secondo, un Synge)» (Millàs-Raurell, *Temes teatrals* (Conferència llegida al Cercle Artístic de Sant Lluç, de Barcelona, el dia 25 de març de 1928), «La Revista», XIV (gennaio-giugno 1928), p. 25). Ancora, nel 1933, un articolo su «La Publicitat» dà notizia della ripresa dell'attività drammaturgica di Rosso, corredandola con ampi stralci di un'intervista berlinese dell'autore siciliano (cf. T., *Rosso di San Secondo reprèn l'activitat. Unes declaracions sobre "El rapte de Proserpina"*, «La Publicitat», 25-III-1933).

⁶⁰. Cfr. Anna Barsotti, *op. cit.*, pp. 135-169 e P. Puppa, *op. cit.*

sulle etichette dei loro personaggi-marionette: tra quelli sansecondiani peschiamo, ad esempio, quelle di scienziati da strapazzo come il *professore di chimica-Saverio Prassi*, l'*enciclopedico pozzo di scienza-Epifanio Patraccone* o l'*entomologa-Ester* cui sembrano fare eco personaggi espriuani come *Efrem Pedagog*, *Frau Doktor Ulrika Thöus*, *Mrs. Verity Experimental*, l'*inventor Carboni* o l'*enciclopèdic Ecolampadi Miravitlles*. Riscontri innegabili, benché non sia altrettanto agevole stabilire tra essi un rapporto diretto e risulti più prudente congetturare un clima europeo comune, in cui certi fenomeni e motivi circolarono con molta libertà: a questo clima conviene quindi ricondurre sia il contributo di Pirandello e di Rosso di San Secondo che le sperimentazioni del giovane Espriu.

1.2. Marinetti a Barcellona. Venture e sventure del futurismo

Quando Marinetti visitò per la prima volta Barcellona nel 1928 erano passati ormai vent'anni dal primo manifesto firmato a Parigi, nel corso dei quali sull'orizzonte internazionale erano spuntate e si erano addensate un coacervo di nuove e disparate esperienze avanguardiste che si contendevano uno spazio e un tempo estremamente fluido, mutevole e stringato. Dietro l'incalzare di estetiche sempre nuove, la cui autoaffermazione implicava automaticamente una svalutazione e un superamento di tutto quanto le aveva precedute e generate, il futurismo, negli anni in cui si estendeva e consolidava il surrealismo in tutt'Europa, appariva inesorabilmente un movimento invecchiato e trapassato. Naturalmente, ciò non vuol dire che l'evento non facesse scalpore e non guadagnasse nello spazio

d'attualità culturale di giornali e periodici un protagonismo pari o superiore a quello registrato da Pirandello: la ricostruzione fattane dalla bibliografia critica, e alla quale rimetto al fine di non reiterare in questa sede dati già noti e ordinati,⁶¹ documenta con profusione di dettagli accanto alla cronistoria del viaggio la notevole quantità di cronache, articoli di circostanza, pettegolezzi, riflessioni critiche e interventi umoristici che furono prodotti in poco più di due settimane, vale a dire durante il tempo del soggiorno di Marinetti in Spagna, tenendo conto che esso, tra Madrid e Barcellona, si protrasse per dodici giorni, dal 10 al 22 febbraio. Il discredito in cui ormai era caduto il futurismo, tanto per la sua consolidata e tenace vincolazione al fascismo, e quindi al potere costituito (esibita con retorica e insistenza da Marinetti⁶² e facilmente avvertita come una chiara stagnazione di ogni iniziale fermento rivoluzionario ed

⁶¹. Mi riferisco allo studio che ne fece Anna M. Saludes in *Il futurismo in Catalogna*, «Dettagli», numero unico, 1976, pp. 48-49 e, soprattutto, al volume, edito di recente, *Dossier Marinetti*, a cura di Ricard Mas, Universitat de Barcelona / Istituto Italiano di Cultura, 1994, corredato da un'antologia di testi tra cui le interviste rilasciate da Marinetti e il riassunto della conferenza tenuta il 20 febbraio al teatro Novetats di Barcellona. In questa sede mi limiterò a richiamare quegli articoli o quei dati convenienti al percorso critico seguito, prescindendo da ogni sistematico ragguaglio storico-documentario.

⁶². L'indignazione per l'intimo sodalizio tra Marinetti e il fascismo è ritornello ricorrente nella maggior parte degli articoli apparsi in quell'occasione, come ha segnalato la critica. Nondimeno, la questione emergeva sempre come motivo di squalifica del futurismo. Due mesi dopo, López-Picó recensendo la raccolta di scritti futuristi pubblicata da Ardengo Soffici, *Principi di estetica futurista*, osservava quanto fossero cambiati i tempi: «A la seva hora, anys enrera, haviem rebut tots els manifestos, cartells i fulles volants de Marinetti./ Tenim ara llur recull en volums descolorits i un xic envellits. [...] preferim les possibilitats que del futurisme desentranà Gabriel Alomar a les acrobàcies d'una estridència exasperada que ha sabut consonar amb les dictadures» (López-Picó, *Butlletins del Temps*, «La Nova Revista», V, n. 17 [maggio 1928], p. 52).

eversivo⁶³), quanto per la sfasatura cronologica delle sue proposte estetiche, delimitava la portata dell'incontro entro la caducità dell'effimero carnevalesco, come non mancò di sottolineare Domènec Guansé dalle pagine de «La Nau».⁶⁴ In altri termini, il ritardo con cui Marinetti visitava Barcellona invalidava ogni potenziale d'incidenza sul piano artistico-letterario della sua presenza, anzi questa non servì ad alterare il pressoché unanime atteggiamento di rigetto che settori diversissimi tra loro manifestarono nei suoi confronti.⁶⁵ D'altra parte, malgrado la fama di cui godeva la sua personalità nel bene e nel male, la conferenza che tenne al teatro Novetats il 20 febbraio,⁶⁶ riuscì a radunare un auditorio di non più di

⁶³. Occorre precisare che qualcuno, come J. V. Foix, tendeva a discernere la connotazione politica del futurismo, giudicata dalla propria prospettiva non deprecabile anzi costitutiva del movimento stesso, da quello che riteneva un ingiustificato ripiegamento del programma estetico propugnato su posizioni totalmente contraddittorie con quelle inizialmente proclamate. Così chiosava, dalle pagine de «La Publicitat» il 30 settembre 1928, l'orazione d'apertura di un corso universitario letta da Marinetti in Italia sul rapporto tra fascismo e letteratura: «Res de nou: abans d'implantar-se el feixisme com a sistema de govern, una bona part de la premsa catalana havia remarcat que el feixisme era l'aspecte polític del futurisme. Allò que no havia sospitat era que el futurisme elevat a doctrina política iniciés la reconstrucció dels monuments de l'antiguitat clàssica que el Futurisme cadet volia acabar d'enrunar amb no sabem quantes mils de tones de dinamita» (cito da J. V. Foix, *Obres Completes/ 4*, cit., p. 41).

⁶⁴. D. Guansé, *Del matí al vespre. Marinetti i el Carnaval*, «La Nau», 20-II-1928.

⁶⁵. Per una rassegna esauriente dei numerosi interventi apparsi sulla stampa cfr. *Dossier Marinetti*, cit., pp. 62-63. L'unica iniziativa presa sulla scia della venuta di Marinetti fu la conferenza tenuta dal poeta Sánchez-Juan all'Ateneu Democràtic regionalista del Poble Nou il 14 marzo 1928, nella quale furono lette poesie di Marinetti, Max Jacob e Huidobro cui seguì l'esposizione di riproduzioni di Boccioni, Carrà ed altri (cfr. A. M. Saludes, *Il futurismo...*, cit., p. 48), mentre la serata futurista annunciata dalla compagnia del Teatre Íntim di Adrià Gual fu sospesa per la partenza anticipata di Marinetti. Un anno dopo, nel marzo 1929, essa fu organizzata dalla compagnia Belluguet di Lluís Masriera su testi di Marinetti e di Sánchez-Juan (cfr. *Dossier Marinetti*, cit., p. 61).

⁶⁶. Per una sintesi della conferenza-spettacolo cfr. Àngel Ferran, *La conferència de F. T. Marinetti sobre l'art futurista amb projeccions i declamació de poesies amb gestos i sorolls imitatus fets amb la boca*, «La

150 persone, di cui una grossa fetta era costituita dalla colonia italiana.⁶⁷

Diversamente, nella sua prima stagione di attività ed espansione prebellica, e in particolare negli anni di «Lacerba», la rivista a cui più d'ogni altra si collegarono artisti e letterati catalani, il futurismo aveva rappresentato un decisivo punto di riferimento nella formazione delle prime esperienze avanguardiste catalane. Queste, nell'ambito poetico, dove maturarono in netto ritardo, già avanzata la guerra, si avvalsero della mediazione di pittori come Barradas e Torres-Garcia che, avendo viaggiato a Firenze e a Milano, funsero da propagatori dell'estetica futurista. Occorre avvertire, però, che essa si mescolò sin dall'inizio con elementi di altra provenienza, dando luogo a una formula futurista liberamente e fortemente intrisa di materiali cubisti e dadaisti francesi (della quale già allora manifestò la propria consapevolezza un poeta come Foix)⁶⁸ oltre che talora di spinte ideologiche ereditate dal regenerazionismo

Publicitat», 21-II-1928 e *El futurisme. Conferència amb projeccions, poesies, sorolls*, «La Nau», 21-II-1928. Dal canto suo, J. Farran i Mayoral intese controbattere analiticamente tutti i postulati esposti da Marinetti nell'articolo *A l'entorn de la conferència de Marinetti*, «La Veu de Catalunya», 24-II-1928.

⁶⁷. Successivamente, Marinetti tornò altre due volte a Barcellona, secondo quanto rivela Ricard Mas (*Marinetti, de l'apocalipsi a la integració*, «Quadern del País», 30-V-1996): nel 1929 in occasione del Convegno della Società Universale del Teatro, e nel 1935, in qualità di rappresentante fascista delle lettere italiane al Congresso Internazionale dei PEN Clubs. La stampa, però, in entrambe le circostanze, non dovette dare alcun rilievo alla sua presenza, stando almeno alla totale assenza di dati risultante dai miei spogli.

⁶⁸. Riferendosi alla componente ideologica di tali movimenti, Foix scriveva in un articolo teorico pubblicato nel 1925 sulla «Revista de Poesia»: «El cubisme literari francès en alguns dels seus aspectes és humanitarista, pacifista, internacionalista. El futurisme literari italià ha estat sempre nacionalista i feixista. Entre nosaltres la confusió entre tots dos moviments ha estat freqüent» (J. V. Foix, *Algunes consideracions sobre l'art d'avantguarda*, cito da *Obres Completes/ 4*, cit., p. 27).

modernista.⁶⁹ Esempio ed emblema di siffatta sintesi personale è la parabola letteraria di Joan Salvat-Papasseit, la cui conversione all'avanguardia data nel 1917.⁷⁰ Il ritardo con cui il futurismo penetra e attecchisce nella letteratura catalana determina, dal punto di vista cronologico, un'interessante concomitanza: gli anni tra il 1918 e il 1923, da me delimitati come la fase di sviluppo e apogeo dell'immagine classico-rinascimentale dell'Italia, coincidono anche con le manifestazioni più piene e intense del futurismo catalano. Oltre all'apparizione di diverse riviste («Troços», «Arc-Voltaic», «Un enemic del poble» o «Proa») che ospitano testi ispirati, pur nel loro ecletticismo sistematico, a forme e motivi dell'estetica futurista,⁷¹ basti pensare che tutta l'opera di Salvat-Papasseit, scomparso prematuramente nel 1924, si svolge in questo periodo. A lui si deve, tra l'altro, il primo manifesto d'avanguardia catalano, *Contra els poetes amb minúscula*, sottotitolato significativamente *Primer manifest català futurista* (1920), seguito due anni dopo dal *Segon manifest català*

⁶⁹. Per una visione d'insieme della nascita e dello sviluppo delle avanguardie catalane rimando al classico studio di Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avantguarda*, cit., (da cui traggio oltre ai dati storici l'interpretazione appena esposta sul carattere composito e impreciso dei movimenti avanguardisti catalani), nonché al bilancio critico tracciato da Giuseppe Grilli, *Letteratura catalana e movimenti d'avanguardia (con un breve Dizionario alfabetico dell'Avanguardia Catalana)*, in *Trent'anni di Avanguardia spagnola, da R. Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, a cura di G. Morelli, Milano, 1987, ora in trad. spagnola *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, Eds. El Carro de la Nieve, 1991, pp. 137-156.

⁷⁰. Sul futurismo di Salvat-Papasseit cfr., oltre agli studi generali citati nella nota precedente, J. Molas, *Pròleg a J. Salvat-Papasseit, Poesies completes*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. VII-LXXVII; e A. M. Saludes, *Postfazione a J. Salvat-Papasseit, Poesie futuriste*, Livorno, Belforte, 1990, pp. 59-81 (stando a quanto segnalato in questo studio, Salvat-Papasseit mantenne anche una corrispondenza con Marinetti, attualmente ancora inedita).

⁷¹. Che la componente futurista sia intimamente fusa ad altre lo conferma l'indagine svolta sulle riviste succitate, oltre che su quelle apparse posteriormente come «Mar Vella», «La Consola», «Monitor» e «L'Amic de les Arts», da A. M. Saludes, *Il futurismo...*, cit.

futurista. *Contra l'estensió del tifisme en literatura* redatto da Sebastià Sánchez-Juan. Vorrei inoltre segnalare l'apparizione in questo stesso periodo di alcune traduzioni di testi futuristi che non figurano nella bibliografia menzionata. Mi riferisco a tre componimenti di Marinetti pubblicati su «La Revista» senza indicazione del traduttore e tratti dalla raccolta F. T. Marinetti, *Scelta di Poesie e Parole in libertà*.⁷² I testi (composti da versi liberi ma non da parole in libertà) sono interpretati equivocamente come estranei al futurismo, identificato con tendenze più radicalmente dissoltrici delle strutture linguistiche convenzionali e delle forme poetiche tradizionali, laddove le tre poesie sono perfettamente futuriste sul piano ideologico e contenutistico. Inoltre, il punto di vista di chi traduce e presenta è decisamente ostile nei confronti di Marinetti, tale da definire i componimenti come «un document curios per a estudiar l'origen de l'ultramodernisme romàntic que ha fet que una disbauixa incomparable d'adjectius fos seguida d'una crua concisió en les "paraules en llibertat" i d'una eixutor gairebé inassaborible en el "sintetisme" a què a darrera hora s'han lliurat mants deixebles del cèlebre escriptor italià».

Con spirito ben diverso la rivista «D'Ací i d'Allà» tradusse, invece, alcuni testi teatrali tratti dalla «Rivista sintetica» diretta da Marinetti, premettendo ad essi un'ampia sintesi dei principi esposti nel più importante manifesto teatrale futurista, *Il teatro della sorpresa*, di Marinetti e

⁷². *Poetes estrangeres d'avui*. F. T. Marinetti: *El director es diverteix* [Il direttore si diverte], *La mort de la lluna* [La morte della Luna], *La vida de les veles* [La vita delle vele], «La Revista», III, n. 73 (1 ottobre 1918), pp. 342-343. La raccolta marinettiana fu stampata a Milano dall'Istituto Editoriale Italiano (s.d.).

Cangiullo, pubblicato nel 1921.⁷³

A questo punto, dalla nostra specola osservativa, può risultare utile porre una questione: quale rapporto s'instaura tra l'immagine antitradizionalista e futuristicamente moderna dell'Italia e quella classicistica? Vale a dire, si muovono su strade parallele e isolate o si verificano punti di contatto o di scontro tra di esse? A priori non sembra da escludere che talvolta possa affiorare negli interventi di militanza futurista una intenzionalità polemica contro quell'idea classicistica della cultura italiana. In questa chiave si potrebbe rileggere, per esempio, il famoso testo premesso da Salvat-Papasseit alla raccolta *Poemes en ondes hertzianes: Lletra d'Itàlia*, una lettera-prologo in cui, secondo tipici procedimenti futuristi e in un tono volutamente ironico e provocatorio, s'intende tracciare una mappa artistico-letteraria della cultura italiana gravitante intorno al futurismo.⁷⁴ Si pensi che l'anno prima Aragay aveva pubblicato la sua fortunata silloge poetica *Itàlia*, le cui cartoline urbane riflettevano la sua esperienza di viaggio e il suo programma teorico. Anche il testo salvatiano si presenta, da un lato, come un itinerario di viaggio (tappe: Roma, Firenze e Siena) raccontato all'amico Millàs-Raurell, ma di un

⁷³. Cfr. X.X.X., *El teatre futurista*, «D'Ací i d'Allà», X, n. 57 (settembre 1922), pp. 667-672. Contiene: tre sorprese (*Jardí públic* di Marinetti e Cangiullo, *Música de Toilette*, di Marinetti e Calderone e la *Declamació d'un poema de guerra, amb tango voluptuós*, di Marinetti) e due sintesi (*El contracte* e *Drama d'objectes*, di Marinetti). In parte riassunto, in parte in traduzione letterale, è aggiunto alla serie anche il manifesto di Carrà *La pittura dei suoni, dei rumori e degli odori*. Alcuni frammenti de *Il teatro della sorpresa* apparvero tradotti anche su «La Veu de Catalunya», 31-III-1922.

⁷⁴. Per un'analisi contenutistica e formale di questo testo cfr. A. M. Saludes, *La lettera futurista de Joan Salvat-Papasseit*, in *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo 18-20 maggio 1990)*, a cura di Carla Prestigiaco e M. Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 145-151.

viaggio tutto inventato (e mai anelato né realizzato)⁷⁵ a partire dalle informazioni ricavate da riviste quali «Valori Plastici» o «Lacerba». Dall'altro, poi, esso contiene, sottesa, una visione programmatica della poetica dell'autore.⁷⁶ Occorre subito avvertire, però, che un'interpretazione simile, per quanto suggestiva, corre il rischio, in assenza di espliciti indizi testuali che l'avallino, di forzare la lettera del testo oltre la reale volontà dell'autore. Semmai, è nello schieramento opposto che si può scorgere un atteggiamento in tale direzione. Non si dimentichi, infatti, che proprio Aragay, il quale aveva avuto modo di ascoltare Marinetti a Firenze, aveva tirato in ballo, sia nella raccolta poetica che nella conferenza, l'opposizione tra la Firenze rinascimentale e quella futurista allo scopo di negare alla seconda ogni possibilità di ergersi come nuovo modello estetico e nello stesso tempo di ribadire quanto fosse intaccabile il prestigio dell'altra. L'unico intervento di fede avanguardistica che mi è parso apertamente motivato da un moto di reazione a quell'immagine tardonoucentistica dell'Italia l'ho rintracciato nel corso delle commemorazioni dantesche quando, in occasione della diatriba sorta sull'opportunità o meno di edificare un monumento a Dante e alla quale ci si è riferiti a suo tempo, Salvat-Papasseit

⁷⁵. In una cartolina del 30 agosto 1923 scrive da Amélie-les-Bains a López-Picó, il quale era tornato di recente dall'Italia: «l'Itàlia, amic; la França? Veus aquí aquest recó que diríeu d'Itàlia i no ho és. Ni clàssics ni romàntics, ni italians ni francesos. Catalans, simplement, que comporta un punt just./ Només que mentiria si no us deia que França em porta el cor robat. França és la meva amiga, i el possible perfum que porti la meva obra» (*Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, a cura di Amadeu-J. Soberanas i Lleó, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 197), dove si noti di passata quanto fosse potente e vigente anche per un avanguardista l'identificazione Italia-classicismo.

⁷⁶. Ne ha dato quest'ultima interpretazione Anna M. Saludes (cfr. *ibidem*). Sulle fonti usate per le allusioni a personaggi italiani o europei contenuti nel testo salvatiano cfr. le note di Saludes all'edizione citata di *Poesie futuriste*, pp. 91-97.

risponde all'inchiesta indetta dal direttore de «La Publicitat» Romà Jori con uno scritto che si scaglia contro Dante e contro tutta la prosopopea classicistica connessa al centenario. Nell'invettiva sono addotti i tipici argomenti antipassatisti e antiaccademici del futurismo:

Nosaltres, els poetes d'avantguarda, ens devem a una acció antidiagonal i aparal·lela contra l'absurde de l'espasme d'avui per l'obra realitzada pel malaguanyat Dante. [...] El senyor Calorossi (*sic*) haurà pogut observar com els dadaistes són enemics personals del Dante. Com haurà pogut observar així mateix el nostre tarannà de catalans prou pràctics per a celebrar amb més goig l'asfaltat nou que fan a la Granvia, que la inauguració d'un bronze que ens pot malmetre el parc de Montjuïc. [...] Nosaltres havem dit el que havem dit, per estar absolutament d'acord amb la dita d'Emerson: «El Dante és una curiositat, com el mastodont; però hom no desitja aquestes curiositats anormals per als amics i els contemporanis. Dante és bo per a posar en un museu, però no a casa nostra. La veritat és que jo no l'he llegit mai, però no em pesa de no haver-ho fet».⁷⁷

È da notare che i referenti teorici esplicitati dall'autore sono ben altri che quelli futuristi (dadaisti ed Emerson), il che certamente non offre nessun appiglio a un'eventuale lettura in termini di opposizione di un'Italia futurista all'Italia classicistica. E ciò malgrado che il momento e il contesto fossero indubbiamente ideali sotto questo profilo. A questo punto, pare ovvio constatare che, se Salvat-Papasseit, che è quanto dire il più futurista e il meno classicista nel quadro dell'avanguardia letteraria catalana dell'epoca, non si inoltra su questa strada, ancor meno motivati lo saranno tutti quelli che l'avventura avanguardista la vissero da ed entro le posizioni

⁷⁷. La lettera, apparsa su «La Publicitat» il 12-IV-1921, è ora raccolta in J. Salvat-Papasseit, *Mots-propis i altres proses*, a cura de J. M. Sobré, Barcelona, Edicions 62, 1979, pp. 99-100, da cui proviene la mia citazione.

ideologico-culturali noucentistiche. Il riferimento è agli altri tre maggiori esponenti attivi a cavallo di quegli anni: Folguera, Junoy o Foix, caratterizzati tutti da una dicotomia tanto teorica quanto pragmatica tra tradizione e avanguardia come si è già discusso in precedenza a proposito di Foix e come si avrà modo ancora di parlarne nel corso di questa ricerca a proposito di Folguera e Junoy. In tal senso, la posizione più diffusa tra gli intellettuali degli anni del dopoguerra non va identificata né nella radicale avversione esibita da Aragay né tantomeno in un supposto uso programmaticamente anticlassicistico del futurismo, bensì nella ricerca di una via di compromesso, la quale assumerà di volta in volta una gamma di sfumature molto diverse.⁷⁸

Scartata dunque la consistenza e la pervivenza di posizioni estreme, ci si può chiedere se e fino a che punto il futurismo riuscisse a proiettare un'immagine alternativa a quella forgiata da Aragay-Riba-Estelrich tale da avere la forza e l'intensità per identificare la nuova cultura italiana? Probabilmente, per qualche tempo, specie negli anni della guerra, sì. Non si dimentichi però che sotto l'etichetta di futurismo erano accomunate idee e forme estetiche di diversa origine e fattura, avanguardistiche e non, e che per un certo periodo, almeno negli anni tra il 1916 e il 1920, il termine assunse un'accezione più generica di modernità.⁷⁹ Il che se da un lato è sintomo della sua fortuna, dall'altro implica la diluizione sul piano internazionale di tratti suscettibili altrimenti di connotare un ambito culturale nazionale. Ma anche ammettendo che le esperienze futuriste dessero forma a un volto inedito dell'Italia,

⁷⁸. Si tenga presente che López-Picó cercò sempre di aprire la propria rivista alle novità avanguardistiche. O che Tomàs Garcés mostrò non poca curiosità verso tali movimenti europei, impegnandosi a scorgervi fermenti innovatori e moderni compatibili con il proprio orizzonte poetico.

⁷⁹. Cfr. J. Molas, *La literatura catalana d'avantguarda...*, cit., p. 39.

contrassegnato dall'antitradizionalismo, dall'oltranzismo modernistico e dalla dissoluzione di tutti i miti del passato,⁸⁰ resta da accertare fino a che punto tale volto, grazie soprattutto alla fama internazionale di Marinetti, potesse accentrare in sé l'idea e la pratica della modernità. L'impressione che si ricava dal modo con cui gli intellettuali catalani si affacciarono alla letteratura contemporanea italiana nel ventennio tra le due guerre è che, pur se in grado minore rispetto a quanto accade di fronte a culture come quella francese, anche in Italia essi scorgano la capacità di produrre canoni letterari nuovi e originali, ma anziché sulle ceneri di un movimento da tutti ormai dato per mummificato la modernità venga ravvisata con maggior insistenza e forza in svariate esperienze di quegli anni. Esperienze molto dissimili tra loro, che possono correre dalla poesia di Saba alla narrativa di Bontempelli, per citare due esempi molto differenziati di uno spettro di notevole ampiezza che si cercherà di ricostruire dall'ottica catalana nei prossimi capitoli. Il futurismo italiano, dal canto suo, non conseguì né adombrare quella solida identificazione tra classicismo e Italia né tantomeno porsi da solo come l'unica valida alternativa di modernità.

⁸⁰. Così scriveva agli inizi degli anni Venti Tomàs Garcés: «Hi va haver un moment, es veu, que l'avantguardisme agafava un to de vasta defensa contra el pes de les tradicions: una colla d'esperits joves coincidien a Europa en sollicitar noves fórmules d'expressió. Aquest moviment reaccionari esdevé agudíssim a Itàlia i troba adeptes per tot arreu» (Ship-boy, *Concepte de l'avantguardisme*, «La Publicitat», 25-XI-1922).

1.3. La partecipazione italiana alle attività del Conferentia Club: Ungaretti e Bontempelli

Alla fine degli anni Venti, dietro la spinta e sotto gli auspici di Cambó, venne fondata una società privata, di carattere aristocratico, allo scopo di dotare le classi colte e raffinate della città di un centro di cultura che organizzasse cicli di conferenze di arte, letteratura, scienza, storia, filosofia e attualità, convocando le maggiori personalità nazionali e internazionali. Il Conferentia Club cominciò le sue attività, che si svolgevano di solito all'Hotel Ritz, nel 1929 (potendo contare nel giro di un anno su un ragguardevole numero di soci, quasi cinquecento) e le continuò fino al 1936 malgrado gli scossoni politico-sociali che segnarono quel periodo. Dal dépliant del programma per l'anno 1935-36, riportato da Alexandre Galí⁸¹ e su cui figurano tutte le conferenze tenute fino a quel momento, è possibile farsi un quadro preciso della partecipazione straniera e in particolare italiana: su 115 conferenzieri, se ne contano 88 stranieri di cui 9 italiani così distribuiti nei diversi settori:⁸²

Letteratura

Giuseppe Ungaretti, *Poésie et Civilisation*
Giuseppe Ungaretti, *Il pensiero di Leopardi*
Piero Misciatelli, *Lettura dantesca*
Massimo Bontempelli, *La fine di un teatro*
Arturo Farinelli, *L'Espagne e i romantici d'Italia*

Pittura

Lionello Venturi, *La teoria della deformazione e l'Arte*

⁸¹. Cfr. A. Galí, *Història de les institucions...*, cit., XI, pp. 107-112.

⁸². Le conferenze straniere era tenute di solito in francese, tranne nel caso degli italiani, come si può notare dai titoli che figurano nell'elenco.

moderna

Archeologia

Pietro Romanelli, *Gli scavi italiani in Tripolitania*
Dario Lupi, *Scavi de Sabratha*

Storia

Ezio Levi, *Catalogna e Italia all'alba del Rinascimento*

Viaggi

Gian-Carlo Castagna, *La vie familiale au Japon*

Dalla nostra prospettiva sono da evidenziare quelle di tema comparatistico di Ezio Levi e Farinelli (specie quest'ultima, svoltasi nel maggio 1935, che destò molta aspettativa e un generale consenso per la popolarità e l'ammirazione di cui godeva lo studioso tra gli intellettuali catalani sin dai tempi del suo corso su Boccaccio),⁸³ quella di Misciatelli su Dante, e soprattutto quelle di Ungaretti e di Bontempelli, che suscitarono una notevole risonanza sulla stampa quotidiana. Per Ungaretti, Barcellona costituiva una delle tappe del primo giro di conferenze inerenti temi di letteratura italiana che dava all'estero, in diversi paesi europei, poco prima di trasferirsi in Brasile chiamato dall'Università di San Paolo. Dopo aver visitato Bruxelles alla fine di febbraio dove aveva tenuto la conferenza *Poésie et civilisation*, arrivava a Barcellona il 3 marzo 1933 per accingersi, quella stessa sera, a leggere il medesimo testo nella sala del Ritz. L'evento era annunciato su diversi quotidiani catalani che provvedevano, mediante un testo

⁸³. Cfr. il ritratto entusiastico che ne fa Miquel Capdevila sulle pagine di «Mirador»: *La universalitat i la catalanofilia d'Arturo Farinelli*, VII, n. 237 (23 maggio 1935), p. 6. Quanto a Levi, decisamente meno noto tra il pubblico catalano (non mi è riuscito proprio per questo identificare la data del suo viaggio), meritò l'attenzione di Tomàs Garcés, che recensì il primo volume della collana di studi ispano-italiani da lui inaugurata con il saggio *Motivos hispánicos* (cfr. T. Garcés, *Brins d'història*, «La Veu de Catalunya», 6-V-1934).

confezionato sicuramente sulla griglia di informazioni precise mandate dall'autore e che recitava dovunque allo stesso modo, a presentare la personalità letteraria del conferenziere con un ampio ritratto biobibliografico.⁸⁴ Vi si leggeva, per esempio, che per la sua acuta sensibilità poetica «pot considerar-se'l com el tipus del poeta espontani», definito spesso dalla stampa italiana quale «poeta en perenne estat de gràcia». Ma ci si affrettava subito a diradare equivoci sull'etichetta di spontaneità, intesa come predisposizione innata all'espressione poetica e mai come condizione esclusiva del poeta, il quale si avvale anzi di strumenti tecnici raffinati e solidi. In tal senso, Ungaretti è «un cisellador que a un gust exquisit uneix una puixança constructiva molt profunda, i un literat la intel·ligència i la vasta cultura del qual són servides per una ànima que resta candorosa, a desgrat dels anys». Si segnalava poi, nel suo itinerario letterario, la partecipazione all'esperienza vociana che aveva marcato la fase avanguardista e futurista, la trascendenza della guerra sulla sua successiva stagione poetica e, infine, il conseguimento del premio di poesia *Il Gondoliere*. Tra le sue opere era menzionata, accanto a *Il porto sepolto* e *Allegria*, la raccolta ancora inedita *Sentimento del Tempo*. Quanto all'annuncio vero e proprio, esso si discostava leggermente dal calendario poi seguito dal conferenziere:

Demà, divendres, a l'Hotel Ritz, domicili social de l'entitat cultural «Conferentia Club», l'eminent poeta italià Giuseppe Ungaretti donarà la primera de les dues interessants conferències que dedica als socis de l'entitat esmentada.

En aquesta conferència, Giuseppe Ungaretti parlarà en

⁸⁴. Cfr. "Conferentia Club". Dues conferències del poeta italià Giuseppe Ungaretti, «La Veu de Catalunya», 2-III-1933; "Conferentia Club". Giuseppe Ungaretti, «La Humanitat», 3-III-1933 e Avui al Conferentia Club. Giuseppe Ungaretti, «La Publicitat», 3-III-1933.

italià sobre «Il pensiero de Leopardi». La segona dissertació d'Ungaretti que l'il·lustre conferenciant pronunciarà en francès, serà basada sobre el tema: «Poésie et Civilisation», i tindrà lloc el pròxim dimarts.⁸⁵

Il piccolo equivoco fu chiarito dallo stesso Ungaretti in un appunto manoscritto, aggiunto all'inizio del dattiloscritto francese del testo di *Poésie et Civilisation*, nel quale si legge:

Mesdames, Messieurs, j'ai déplacé l'ordre des conférences. C'est à dire je suivrai l'ordre que j'avais indiqué de Bruxelles par téléphone, à 10 heures du soir. L'heure était tardive, la distance, grande, et personne n'a de faute si cette petite erreur s'est glissée dans les annonces. Je parlerai donc aujourd'hui de la fonction du poète dans une civilisation, ce qui me permettra la prochaine fois de mieux faire ressortir la puissance lumineuse de la pensée de Giacomo Leopardi.⁸⁶

L'ordine, dunque, era invertito per motivi propedeutici, in modo da preparare l'auditorio mediante un discorso di carattere più generale e teorico sul concetto e sul valore della poesia prima di esplorare un territorio poetico specifico e concreto qual era quello leopardiano. La recensione pubblicata l'indomani della prima conferenza da «La Veu de Catalunya», dopo aver insistito sul ruolo di guida e d'avanguardia svolto da Ungaretti

⁸⁵. "Conferentia Club". Dues conferències del poeta italià Giuseppe Ungaretti, «La Veu de Catalunya», 2-III-1933 (edició del vespre). Ma si veda anche "Conferentia Club". Giuseppe Ungaretti, «La Humanitat», 3-III-1933 e Avui al Conferentia Club. Giuseppe Ungaretti, «La Publicitat», 3-III-1933.

⁸⁶. Il testo è trascritto da Mario Diacono nelle note in calce al volume: Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1993, p. 932. Il critico così la commenta: «è difficile dire se questo preambolo si riferisce a Barcellona o ad un'altra città. Sicuramente, U. lesse le due conferenze in più d'una città straniera, in quell'epoca». Fermo restante quest'ultimo punto, i riscontri sui diversi quotidiani barcellonesi non danno adito a dubbi sul fatto che le scuse di Ungaretti fossero rivolte in questo caso al pubblico catalano. I testi delle due conferenze, in una versione sicuramente ritoccata per usi posteriori e stesa in italiano per entrambe, sono raccolti nel volume appena citato (cfr. pp. 302-343).

nella lirica moderna italiana, passava in rassegna gli argomenti principali della sua dissertazione: il valore culturale ed esistenziale della poesia («La poesia no representa una ocupació d'amateur; per contra, en la vida dels veritables poetes, la poesia ho és tot, és una cosa que toca absolutament totes les fibres humanes de l'individu»), il percorso storico tracciato a partire da Dante e Petrarca, i quali «arriben a la quintaessència de la poesia que Ungaretti anomena espiritual», passando per Ariosto e Tasso «palafreners del vehicle de la conquesta, i per tant de la civilització», per Pascal, che «estableix el plet entre la intel·ligència i la imaginació», e per il Barocco, quando la vittoria dell'immaginazione raggiunge risultati straordinari, fino ad arrivare al poeta moderno tale come Ungaretti lo intende e vi si identifica, ovvero il poeta costretto dalla guerra a familiarizzarsi e a fare i conti con la morte, «per tant la seva obra es fa intensa, sent l'Eternitat i s'expressa amb completa llibertat de forma».⁸⁷ Dal canto suo, il riassunto molto più sintetico e vago che apparve su «La Publicitat» e «La Humanitat» (quest'ultimo organo del partito di Esquerra Republicana e quindi d'ideologia spiccatamente di sinistra) metteva in evidenza, non senza un'intenzionalità anticlassicistica e antitradizionalistica aliena alla prospettiva ungarettiana, due unici punti: la «lleugera crítica dels poetes dels segles dissetè i dinovè» e l'elogio della «poesia moderna, de la qual es declarà partidari. Explicà els avantatges de no estar sotmès a una mètrica».⁸⁸

⁸⁷. *El poeta italià Giuseppe Ungaretti al «Conferentia Club», «La Veu de Catalunya», 4-III-1933.*

⁸⁸. *La dissertació de Giuseppe Ungaretti al "Conferentia Club", testo apparso con lo stesso titolo sui due quotidiani il 4-III-1933. Non che la prima informazione fosse inventata di sana pianta, ma sì che appariva come una esagerazione che tergiversava le parole di Ungaretti. Questi, stando alla versione in italiano rivista posteriormente ma verosimilmente poco discosta*

Anche la seconda conferenza, letta il 7 marzo, fu recensita da «La Veu de Catalunya», che ne riportava, sebbene in un riassunto alquanto disordinato e inorganico, più vicino a una serie di appunti annotati dal vivo che a una sintesi ragionata, numerose idee espresse intorno al tema del rapporto tra pensiero leopardiano e ideologia cristiana, fulcro del discorso ungarettiano. Vi si legge, per esempio, il seguente brano:

Ungaretti defineix Leopardi com a un cristià sense cel; diu que el seu és un dolor sense medecines, sense voluptuositat del dolor. La pietat és l'única esperança de Leopardi i s'aboca a ella insistentment. Leopardi arriba a Déu per la pietat. Pascal, en canvi, no arriba mai a Déu; es tanca en ell mateix i no reconeix cap valor superior. [...] Allò que matava el món, opina Leopardi, era la pèrdua de la il·lusió que porta. La religió cristiana, segons ell, triomfà per aquesta nova il·lusió que porta. Segons ell —segueix dient el conferenciant— el cristianisme no és una veritat, sinó una gran il·lusió.⁸⁹

dalla prima stesura, aveva alluso agli eccessi dell'estetica secentesca, ma, lungi da deprecarla, si era affrettato subito a smontare il pregiudizio a lungo pesato su quel secolo: «Siamo arrivati al Seicento, e nessun secolo potrà conoscere maggiori eccessi: eccessivo dunque anche nei difetti. Ma non un secolo piccolo, torniamo ad affermare, sebbene un secolo calunniato, ma un secolo veramente grande» (Ungaretti, *Vita d'un uomo...*, cit., p. 314). Quanto all'Ottocento, non sembra affatto quello di una lleugera critica il senso del suo discorso, teso a ritagliare la peculiarità e la novità del rapporto del poeta novecentesco con la memoria, la civiltà e la natura nei confronti del poeta romantico: «Se il carattere dell'800 era quello di stabilire legami a furia di rotaie, e di ponti e di pali, e di carbone e di fumo, il nuovo secolo ama di più alzare gli occhi al cielo e volare. Il poeta d'oggi cercherà dunque di mettere a contatto immagini lontane. [...] Il problema attuale non è quello di mettere giù saldamente uno dietro l'altro, chilometri e chilometri, non è quello di frugare nel ventre della terra per estrarne simulacri del passato, non è quello di adorare i relitti della morte, ma quello di stabilire antenne impalpabili nei tempi e negli spazi: l'abbiamo detto: soffi che portino l'uomo a vibrare col segreto dell'essere» (ibidem, p. 321).

⁸⁹. «Il pensiero di Leopardi». Conferència de Giuseppe Ungaretti, «La Veu de Catalunya», 8-III-1933. La recensione pubblicata da «La Vanguardia» apparsa lo stesso giorno e riprodotta da Mario Diacono nelle note al volume ungarettiano già citato (cfr. p. 931), presenta maggiori dettagli circostanziali ma appare più parca di informazioni contenutistiche.

Al termine della densa dissertazione, Ungaretti dedicò gli ultimi momenti della seduta a una lettura poetica, recitando prima «uns poemes leopardians que foren escoltats amb una gran atenció per la concurrència que omplia de gom a gom la sala de lectura del Ritz», e poi un componimento tratto da *Sentimento del tempo*, l'*Inno alla Morte*.⁹⁰

A prescindere dai contenuti delle due conferenze, le quali comunque tanto per le tematiche svolte quanto per l'impostazione ideologica dovevano senz'altro trovare ampio consenso tra la cerchia di letterati interessati alla letteratura italiana, importa qui tener conto di un altro elemento non meno influente sul piano storico-culturale, ovvero i contatti personali con poeti e intellettuali propiziati da una circostanza simile. Dirò subito che non sono riuscita a reperire nessuna testimonianza privata al riguardo né tantomeno indicazioni precise sulle persone che incontrarono il poeta fuori dal Ritz,⁹¹ ma è facile immaginare che in quella settimana barcellonese, poeti quali Garcés e López-Picó, che lo avevano letto e tradotto come si avrà

⁹⁰. Non tutti, forse, colsero nella sala che l'ultima poesia recitata era di Ungaretti e non di Leopardi. Almeno, non i due anonimi recensori: l'informazione, infatti, non è menzionata nella cronaca citata de «La Veu de Catalunya» ed è equivocata, come osserva Mario Diacono (cfr. p. 932), in quella de «La Vanguardia», dove si parla «del *Hymno a la Muerte del gran Leopardi*».

⁹¹. Com'è noto, dopo la guerra, specie a partire dal 1950, Ungaretti conobbe e mantenne dei rapporti con diversi intellettuali catalani, soprattutto con Carner, che incontrava spesso a Venezia, dove il poeta catalano si recava periodicamente in quanto membro del consiglio esecutivo della Société Européenne de Culture, la cui sede era nella città veneta. Inoltre, per quelle stesse date, viaggiò nuovamente a Barcellona, di ritorno da uno dei Congressi di Poesia svoltisi a Segovia, Salamanca e Santiago. Josep Maria Castellet racconta, nel suo libro di memorie cui attingo i dati appena riportati, che in quella occasione «va fer un recital de poemes a l'Institut d'Italià. A més del seu traductor, Tomàs Garcés, havia conegut Carles Riba, J. V. Foix, Marià Manent, Josep M. de Sagarra i altres escriptors catalans» (*Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 22). Castellet non accenna a rapporti anteriori, ma non menziona neanche il primo viaggio di Ungaretti a Barcellona negli anni Trenta, di cui ovviamente egli, ancora bambino, non poteva avere memoria.

modo di spiegare nel capitolo seguente, insieme ad altri come Esclasans, Sagarra o d'Alós, per citare solo le persone più fortemente vincolate alla cultura italiana, facessero gli onori di casa, similmente a quanto era successo con l'arrivo di Pirandello. Se sul versante catalano non dispongo di dati più concreti, su quello italiano posso ricorrere a una prova inconfutabile dovuta proprio ad Ungaretti, il quale, prima di leggere la sua seconda conferenza ringraziava i letterati catalani dell'accoglienza fattagli col seguente preambolo:

Signore, Signori, nelle troppo rapide giornate trascorse in questa vostra fervente capitale, m'avete fatta così lieta accoglienza, e l'avete resa vivacissima con tante attenzioni dei vostri poeti e scrittori e artisti che l'Italiano ch'io sono, non la potrà dimenticare. Non potrò dimenticarla soprattutto perché con essa voi, nella mia modesta persona, avete voluto festeggiare e onorare una tradizione poetica veramente grande, quella della mia patria. Possa nell'unione degli spiriti, il rapporto fra le nostre due grandi culture farsi più stretto e conseguire le più alte soddisfazioni. Quest'oggi vi parlerò di Leopardi e del suo pensiero. Terminata la conferenza, in omaggio al genio dei vostri poeti, mi permetterete di leggervi una mia breve poesia.⁹²

Tra l'altro, quest'ultima affermazione indica che la decisione di leggere, fuori programma, una propria poesia era scaturita proprio dalle conversazioni di quei giorni. Comunque sia, la visita di Ungaretti dovette senz'altro lasciare un segno nel quadro dell'italianismo catalano dell'epoca, specie in un poeta come Garcés che seguiva con molta assiduità gli sviluppi

⁹². Il testo, scritto a mano sul retro di un foglio intestato all'Hotel Ritz, è trascritto da Mario Diacono nelle note in calce all'edizione citata di Ungaretti, pp. 931-932. Inoltre, la recensione alla conferenza pubblicata su «La Vanguardia» vi si riferisce chiaramente: «Comenzó, con palabras corteses, agradeciendo la acogida que en Barcelona le han dispensado los elementos intelectuales y sociales, que él dice agradecer más por considerar que con ella se honra la bella tradición poética de su país».

del movimento poetico italiano contemporaneo: echi ungarettiani firmati appunto da Garcés apparvero pochi mesi dopo le conferenze su «La Veu de Catalunya». Ma di queste implicazioni si parlerà più avanti nel capitolo dedicato alla poesia contemporanea.

L'altro scrittore italiano invitato dal Conferentia Club fu, come si è detto, Massimo Bontempelli. Nel 1935, quando all'esperienza novecentista che lo aveva reso popolare in Europa si era aggiunta la sua posizione di esponente della cultura ufficiale del regime quale Accademico d'Italia, egli godeva di una diffusa notorietà anche in Catalogna, tale che, come recita una cronaca giornalistica, la «fama de què venia precedit il líder del nou-centisme italià, portà a la sala d'actes del Ritz una concurrència nombrosíssima i selecta». La nota biobibliografica che accompagnava l'annuncio del suo arrivo e che pubblicarono simultaneamente, con lievi varianti, «La Veu de Catalunya» e «La Publicitat»⁹³ ne metteva in risalto la poliedrica attività nell'ambito della letteratura e del giornalismo, cifrando nel suo particolarissimo umorismo «en el qual es fon la lògica més subtil amb les creacions d'una fantasia impetuosa» la caratteristica predominante della sua scrittura e richiamando alla memoria del lettore il successo internazionale, ma anche spagnolo, di *Nostra Dea*. Da una specola critica più specificamente catalana, si precisava poi che, a dispetto dell'identità dell'etichetta esterna, il movimento da lui capeggiato «té ben poca relació amb el que va crear o provar de crear Eugeni d'Ors», quasi a voler preservare il Novecentismo dal distacco critico con cui si tendeva a giudicare l'oramai dissolto *Noucentisme*. Bontempelli, invece, era presentato,

⁹³. Cfr. Conferencia Club. Massimo Bontempelli, «La Veu de Catalunya», 27-III-1935 e Massimo Bontempelli a Barcelona, «La Publicitat», 28-III-1935.

nell'integrazione finale dell'articolo de «La Veu de Catalunya», come «l'oposició -quasi irritada- al tradicionalisme i a l'esperit provincial», con tutta la sua carica di modernismo ed europeismo: il suo spirito avanguardistico lo spinge ad accogliere forme sempre più audaci mentre «la seva imaginació fantasiejant es complau en els funambulismes més paradoxals, d'un gènere tan característic que ja s'han guanyat el nom de "bontempellians"». E, concludeva l'articolista, se in Francia il mondo accademico, «aquests pocs estètics, titllats per molt de focs artificials», gli avrebbe barrato le porte, l'Italia, terra natale del futurismo, lo ha ricoperto d'onori. Restava ora a Barcellona dire la sua.

Prima dell'appuntamento al Conferentia Club, Bontempelli tenne una prima conferenza all'Istituto Italiano di Cultura il giorno del suo arrivo a Barcellona, il 28 marzo.⁹⁴ In un clima di grande aspettativa e davanti a un pubblico composto dagli elementi più in vista del mondo scientifico e letterario cittadino, la dissertazione, *Alle soglie della terza epoca*, si trasformò in un'apologia del novecentismo, quale movimento d'avanguardia maturato nella temperie del dopoguerra e costitutivo di un rinnovato assetto della cultura, imperniata su una concezione di arte «"popular" en el bon sentit de la paraula, de fer art per al públic», un'arte cioè capace di formalizzare surrogatori miti ad uso e consumo delle masse moderne, senza escludere «la suggerència de la meravella, l'actuació necessària de la imaginació»⁹⁵: imperativo del poeta e dell'artista è quindi la creazione di nuovi miti caratteristici proprio come

⁹⁴. Successivamente l'Istituto Italiano organizzò per l'occasione un ricevimento ufficiale al quale assistarono diverse personalità intellettuali e autorità istituzionali (cfr. *A l'Institut de Cultura Italiana. Recepció a honor de Massimo Bontempelli*, «La Veu de Catalunya», 30-III-1935).

⁹⁵. Conferència Bontempelli, «La Veu de Catalunya», 29-III-1935.

accadde nell'epoca antica, quella omerica, quando furono stabiliti i miti esterni e universali, ritrascritti poi dall'epoca romantica (da Cristo fino alla grande guerra), epoca che, di per sé, solo seppe produrre miti intimi. L'idea, cardine dell'edificio teorico bontempelliano, venne ripresa e riassunta ad apertura della seconda conferenza, *La fine di un teatro*, svoltasi l'indomani nella sala del Ritz. Secondo la cronaca che ne fece «La Publicitat»,⁹⁶ riportandone letteralmente stralci molto ampi, il conferenziere, dopo aver esposto la sua visione del teatro come spettacolo, necessariamente avulso dalle forme di produzione e consumo della letteratura, osserva come in passato esso ha rappresentato un modello di riferimento della vita sociale quale spazio di creazione di mode e costumi, laddove il suo assorbimento da parte dell'alta cultura intellettuale e letteraria ha segnato poi il suo inesorabile declino. Sicché, decretata la morte del teatro tradizionale, la possibilità di riscattare in futuro tale forma di spettacolo è affidata unicamente alla capacità di rigenerarla nel teatro di massa, in uno spazio scenico, cioè, atto ad attrarre quella folla che attualmente, anziché accorrere al teatro, popola gli stadi davanti allo spettacolo calcistico:

El teatre ha decaigut quan d'una cosa instintiva s'ha cercat a fer-ne una cosa reflexiva per a les seleccions. Cal tornar al teatre com a fet primitiu, recordant que el

⁹⁶. Cfr. *La Fine d'un Teatro*, «La Publicitat», 31-III-1935. Il giorno prima era apparsa una più sintetica recensione alla conferenza sia su «La Veu de Catalunya» (*Massimo Bontempelli al Conferencia club*) che su «La Publicitat» (*Massimo Bontempelli al Conferentia club*). Per la cronaca, occorre dire che il pubblico forse non era così numeroso come lasciano pensare questi due ultimi articoli. Altrove, infatti, ci si riferisce alla «migradíssima i no cal dir si selecta concurrència del Ritz» (*Massimo Bontempelli*, «Mirador», VII, n. 320 [4-IV-1935], p. 6).

seu origen es troba en les més primitives cerimònies religioses. Altrament, el públic cada cop és més reduït, i seria una cosa absurda de dir que es fes l'espectacle per a un sol espectador. [...] el teatre de prosa i música ha decandit quan al públic tifós ha succeït el públic decadent, intel·lectual: la col·laboració manca, i no renaixerà fins que no tingui altre cop el públic dels estadis. D'aquí el desig del teatre de masses [...]

Il tema sviluppato nella conferenza fu poi ripreso in un'intervista concessa al settimanale di cultura e attualità «Mirador», nella quale Bontempelli toccò anche questioni quali il rapporto fra letteratura e tradizione, letteratura e politica, letteratura e realtà attuale.⁹⁷ Se la presenza di Ungaretti aveva suscitato interesse e ammirazione nel più ristretto cerchio di letterati, quella di Bontempelli si era trasformata in un vero e proprio evento cittadino, atteso e seguito da un'ampia fetta della società. Va detto, però, che non era la prima volta che visitava Barcellona. Il suo primo viaggio nella città catalana, ignoto alla critica, risale a un quindicennio addietro, nel periodo di attività dell'ufficio di *Expansió Catalana*. Infatti, nel 1921, lo scrittore, in veste di giornalista, accompagnò, a bordo del *Trinacria*, la Fiera di Mostre naviganti italiana nella sua crociera nel Mediterraneo.⁹⁸ Lo scalo a Barcellona, avvenuto nel mese di luglio, fu salutato con grande entusiasmo ed interesse dalle autorità politiche e soprattutto dalle classi imprenditoriali. Intanto, un editoriale anonimo de «*La Veu de Catalunya*» intitolato *Catalunya i Itàlia* (opera forse, per il tono e i contenuti, di Joan Estelrich) s'industriava a collegare

⁹⁷. Cfr. Josep Cabré i Oliva, *Conversa amb Bontempelli*, «*Mirador*», VII, n. 320 (4-IV-1935), p. 6.

⁹⁸. Bontempelli aveva ricevuto l'incarico di preparare un servizio giornalistico per «*La fiera del navigante*» diretta da Umberto Notari. Gran parte dei materiali raccolti nei viaggi che fece in quegli anni confluì nel libro *Viaggi e memorie* (Firenze, Vallecchi, 1922).

all'evento di natura economica tutti gli argomenti relativi ai vincoli storico-culturali e alle affinità spirituali tra i due popoli:

Aquesta visita, ultra la seva importància mercantil, ha palesat molt oportunament els afectes de germanor entre Catalunya i Itàlia, afectes de germanor que tenen arrels pregoníssimes en la història i en la substància ètnica dels dos pobles, com recordà, amb molta sentileza, el Sr. Pastano.⁹⁹

Affermazione cui seguivano molteplici riferimenti al passato umanistico, al centenario dantesco, e così via. È interessante osservare come alla fine dell'articolo si finisca per saldare in una stessa prospettiva di futuro i rapporti economici e culturali, quasi a suggerire che da tale legame essi possono potenziarsi reciprocamente:

Les festes del *Trinacria* han palesat també l'aptesa essencial de la llengua catalana per a la comunicació internacional, especialment amb els pobles que tenen amb nosaltres una major afinitat ètnica i una major similitud de cultura. [...]

Cal que les festes del *Trinacria*, com l'evocació centenària del Dant, assenyalin el començament d'una actuació fecunda d'intercanvi d'idees i productes, intercanvi que, atansant els dos pobles, els uneixi amb tota mena de lligams germanívols.

È in questo clima che approdò Bontempelli, finendo immediatamente nell'agenda di Estelrich accanto agli altri contatti italiani di *Expansió Catalana*, il che significa che nei mesi seguenti gli furono recapitati i diversi materiali propagandistici (opuscoli, pubblicazioni letterarie, informazioni su attività urbanistiche o commerciali, ecc.) che periodicamente

⁹⁹. *Catalunya i Itàlia*, «La Veu de Catalunya», 14-VII-1921.

Estelrich faceva circolare all'estero.¹⁰⁰ Grazie appunto al poligrafo maiorchino fu tradotta su «La Veu de Catalunya» una pagina di viaggio di Bontempelli dedicata a Barcellona, nella quale la visualizzazione della città riflette le inquietudini tematiche che sollecitavano in quegli anni la sua attività letteraria: prima fra tutte la visione dello spazio urbano come scenario della simultaneità della vita moderna. Di chiara ascendenza futurista è l'immagine d'una geometria in movimento applicata al fulcro della città barcellonese:

Des d'allí [dal Tibidabo] Barcelona apareix entera, tal com és, immensa, intensa, ràpida, voluminosa, tallada agudament en fileres rectes interminables, compacta, de barris quadrats, assenyalats per amples avingudes, recta i com llançada en les seves parts extremes per a estendre's cada dia més en la planura. Apartant la vista d'aquell panorama i poc després esguardant-lo novament, es reb la impressió que en aquell breu espai allò ha crescut. I sembla reconeix's visiblement sota aquella simetria i dura ossamenta la palpitació tenaç de prop d'un milió de vides convergents a un sol fi col·lectiu.¹⁰¹

Si ricordi che proprio l'anno prima Bontempelli aveva pubblicato *La vita intensa* mentre in quello stesso 1921 usciva la sua seconda raccolta milanese, *La vita operosa*. In tal modo lo scrittore assimilava dalla propria angolazione critica quell'idea di una Barcellona laboriosa e moderna, tutta protesa alla vita pratica e alla costruzione della città del futuro, che l'establishment governativo d'accordo con le direttive dei quadri

¹⁰⁰. Nell'ultimo rapporto trimestrale del 1921 di *Expansió Catalana* si legge che August Matons, ingegnere della Mancomunitat e cattedratico dell'Escuela Superior d'Agricultura, «ens comunica que Massimo Bontempelli, l'il·lustre escriptor italià, està molt agraït de les nostres atencions. Ens comunica també detalls de la propera Fira del Llibre Italià a Barcelona, que tindrà lloc pel juny» (Arxiu Estelrich).

¹⁰¹. *Catalunya a l'Estranger. Itàlia*: Bontempelli, *Barcelona ciutat mundial*, «La Veu de Catalunya», 31-VIII-1921.

tecnici e politici della Lliga Regionalista aveva inteso proiettare. Non a caso il riferimento bontempelliano alla centralità della struttura organizzativa garantita dall'efficienza delle istituzioni pubbliche catalane («El veritable centre de la laboriositat catalana és la Mancomunitat [...] i l'expressió més clara i més genuïna de la idea és l'Escola Elemental del Treball, que és una Universitat industrial i agrícola») recupera il punto di vista del catalanismo tradizionale, venato di aspirazioni espansive verso gli stati peninsulari («la Barcelona mundial és una Barcelona regional. Així, si a Barcelona repensem en Sevilla, el destí de tota l'Espanya se'ns aclareix»).¹⁰²

In definitiva, il viaggio del 1921 significò una nuova esperienza urbana per Bontempelli, ma non diede alcun risultato sul versante della sua proiezione letteraria in Catalogna. Bisognerà attendere ancora qualche tempo perché la sua fama cominci a diffondersi tra gli scrittori catalani. Sarà, infatti, solo all'indomani della fondazione della rivista «900» nel 1926 e delle accalorate polemiche che ne scaturirono in Italia quando affiorarono tra i periodici catalani i primi echi della sua attività letteraria. Attento ricettacolo di tutte le novità europee, fu come al solito «La Revista» a darne la primizia: nell'unico volume stampato nel 1926 Agustí Esclasans provvedeva a tradurre un racconto, *El bon vent*,¹⁰³ tratto dalla raccolta, uscita da Mondadori nel 1925, *La donna dei miei sogni*, mentre

¹⁰². L'originale bontempelliano, apparso su un giornale italiano come afferma Estelrich, fu poi rifiuto nel volume *Il Neosofista e altri scritti [1920-1922]. Colloqui col neosofista. Lettera da due mari. Visita ai vinti* (Milano, Mondadori, 1929) col titolo di *Due spagne* (pp. 191-201), un titolo che significativamente raccoglie l'immagine che il catalanismo di quegli anni ereditava dalla cultura modernista (cfr. V. Cacho Viu, *La imagen de las dos Españas*, «Revista de Occidente», n. 97 [giugno 1989], pp. 49-77).

¹⁰³. Massimo Bontempelli, *El bon vent*, trad. di A. Esclasans, «La Revista», XII (1926), pp. 89-92.

López-Picó suggeriva, nel suo consueto stile epigrammatico, un'immagine della sua narrativa di Bontempelli fissandola nel gusto edonistico del paradosso a oltranza:

Bontempelli.

Més enllà de la paradoxa. No com un afinament d'argumentació, no com una troballa de la veritat, sinó com un pur procediment de joc.¹⁰⁴

Una chiave di lettura che non nasconde un'implicita svalutazione della scrittura bontempelliana in tale supposta riduzione del fatto letterario al mero divertimento tecnico. In continuità con questo primo giudizio, anzi calcando ulteriormente la mano sul carattere di superficialità e di effettismo insito nei nuovi miti poetici difesi negli agguerriti preamboli teorici di «900», López-Picó ritorna sulla questione un anno dopo:

Sí, no; sí, no; sí, no.

Bontempelli assenyala al lirisme nou, superador de l'estetisme i del psicologisme, les construccions del moviment millors que les d'estats d'ànima; les excitacions damunt dels sentiments.

Recorda els camins de la música i el gust del jazz-band.

No ens diu, però, si la sorpresa d'aquest retrobament exterior serà la trista desolació del colorisme exasperat de la natura i de la història, com el frenesí sense objecte que és la tristesa del jazz i que demà serà, potser, la tristesa del cinema.¹⁰⁵

Scettica e un tantino infastidita appare dunque la reazione di López-Picó, la cui poetica si ricollegava pienamente alla

¹⁰⁴. J. M. Lòpez-Picó, *Moralitats i pretextos*, «La Revista», XII (1926), p. 38.

¹⁰⁵. J. M. Lòpez-Picó, *Moralitats i pretextos*, «La Revista», XIII (luglio-dicembre 1927) p. 23.

poesia pura e al postsimbolismo europeo, di fronte a una posizione teorica che denegava, in un atteggiamento di oltranzismo modernistico, insieme alla visione della lirica quale soggettivismo introspettivo e ricerca della verità trascendente, la funzionalità stessa del registro lirico e della poesia nel nuovo orizzonte culturale, rivendicando un riassetto della produttività intellettuale fino a includere forme estetiche di massa quali appunto il jazz e il cinema.¹⁰⁶ In particolare, Bontempelli aveva profusamente discusso sulla nuova dimensione dello spettacolo del *jazz-band* e del cinema nella rubrica *Caravane immobile* del secondo numero di «900», apparso alla fine del 1926, ed a questi interventi allude la seconda parte della riflessione di López-Picó.¹⁰⁷ Quanto alla nuova concezione della lirica, i riferimenti (in parte citazioni letterali) sono al preambolo premesso allo stesso numero della rivista bontempelliana:

I due microbi —estetismo, psicologismo— si mescolavano insieme nel nostro sangue per mettere a prova la nostra resistenza e la nostra capacità di reazione e di rinnovamento. [...]

Per raggiungere lo scopo che ho indicato, i materiali personali con i quali il poeta deve oggi comporre le sue costruzioni saranno piuttosto movimenti che non stati d'animo, piuttosto eccitazioni che non sentimenti.¹⁰⁸

¹⁰⁶. Cfr., sulla fase novecentista dell'ideologia letteraria di Bontempelli, Antonio Saccone, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979, pp. 89-135.

¹⁰⁷. Mi riferisco a M. B., II. *Définitions (Sacrilège de la sculpture. Religions du temps. Nature du carnaval. Morale du Jazz)* e M. B., III. *Nous et le théâtre*, «900», I, *Cahier d'hiver*, n. 2 (1926), pp. 170-178.

¹⁰⁸. Cito dalla versione italiana raccolta in M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano Mondadori, 1991, p. 756 e pp. 757-758. Il testo, *Fondements*, uscì in francese come tutto il numero. Ma echi delle polemiche suscitate in Italia da questo numero apparvero anche sulla rivista umoristica «El Borinot», che riprodusse alcune note critiche tratte dal periodico «L'Italiano»: «Bontempelli esguardant-se al mirall descobrí que

La popolarità arrivò infine nel 1927, grazie al fatto che il successo conseguito in Europa da *Nostra Dea* (nata durante il sodalizio teatrale con Pirandello e il Teatro degli Undici) finì per portare il testo bontempelliano anche sugli scenari barcellonesi. L'interpretò nel maggio 1927 al teatro Goya Margarida Xirgu nella traduzione castigliana di Vilaregut, *Nuestra Diosa*. In realtà, il pubblico, sconcertato e deluso di fronte a un testo la cui natura avanguardistica (tra pirandellismo ed estetica futurista)¹⁰⁹ lo rendeva decisamente impopolare, la sera della prima reagì con un'intransigente manifestazione di protesta e censura.¹¹⁰ Non così però la critica: la recensione di Sagarra, malgrado gli rimproverasse la mancanza di profondità vitale ed emotiva («hi trobem a faltar el moll i el nervi, en el seu diàleg d'acròbata ens falta aquell arabesc d'un humor positiu o aquell agredolç d'una poesia que emocioni»¹¹¹), non indugiava a elogiare l'originalità drammaturgica della *pièce*, il suo «gust de modernitat tan immoral

la bellesa era la lletgesa corrupta: heus aquí perquè escriví aquell cap de brot que precedeix el segon número del "900" (revista). [...] Cronica negra. Massimo Bontempelli és hebreu. Ara s'explica perquè la internacional literària té en el seu comitè executiu també Kaiser./ La literatura noucentista és o hebrea o pederasta. [...] També Luigi Pirandello és noucentista, però el seu noucentisme, a diferència del de Bontempelli, tant com a París, tira vers Moscou i vers Berlín» (V, n. 176 [7 aprile 1927], pp. 7-8).

¹⁰⁹. Cfr. al riguardo la monografia di Luigi Baldacci, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967, p. 118.

¹¹⁰. Reazione che Sagarra trova deprecabile («La protesta del públic davant de l'obra és una cosa que només em pot fer caure la cara de vergonya») pur comprendendone le ragioni: «El públic no la va acceptar, i és natural. La senyora Xirgu s'equivoca donant aquesta obra en una funció d'abonament. Els senyors de les butaques, quan han pagat el seient i els fan una comèdia que fuig del concepte que ells tenen del teatre, es posen de mal humor, estan convençuts que els han pres el pèl o els han atacats l'ascendència. Amb aquesta gent costa molt de lluitar» (la recensione apparsa su «La Publicitat», 15-V-1927, è ora raccolta in J. M. de Sagarra, *Crítiques de teatre...*, cit., pp. 218-220).

¹¹¹. Ibidem, p. 219.

com se vulgui», senza riuscire a cogliere, tuttavia, la portata avanguardistica del motivo centrale dell'opera, ovvero il tema, di evidente ascendenza pirandelliana, della dissoluzione del personaggio nell'ambiente che lo circonda:

El procediment de Bontempelli fa pensar de ple en el teatre germànic de darrera hora. [...] en aquesta obra es veu ben clar per aquells desigs d'inflar amb vent de transcendentalisme coses que no passen d'ésser joc d'enginy completament epidèrmics.¹¹²

Comunque sia, la messinscena di *Nuestra Diosa*, portata poi in tournée in altre città della Spagna, conferì durevole fama allo scrittore, se anni dopo, in occasione dell'invito del Conferentia Club, la stampa continuava a richiamarlo alla memoria dei lettori come «l'autor de Nostra Dea».¹¹³ E a questo testo si riferiva maliziosamente Domènec Guansé quando, criticando un intervento di Mussolini a favore del teatro di massa, ironizzava sull'aperto e totale sostegno che Bontempelli gli dava, perché «mansament, ell, que havia estat avantguardista, autor d'obres inaccessibles al públic gros, fa l'apologia del teatre popular».¹¹⁴ D'altronde, il suo progressivo coinvolgimento nella vita politica italiana quale intellettuale militante fascista rafforzò senza dubbio, come dimostra l'articolo appena citato, l'interesse che la sua personalità andava suscitando. Ciò nonostante, la diffusione delle sue opere, tra le più lette e vendute in Italia in quell'epoca, non se ne beneficiò affatto. Alla prima traduzione catalana sopra menzionata ne seguì, ad opera nuovamente di Esclasans, solamente un'altra, anch'essa un

¹¹². Ibidem, p. 218-219.

¹¹³. Così, per esempio, «Mirador» nell'intervista già citata.

¹¹⁴. D. Guansé, *El teatre i les multituds*, «La Publicitat», 30-VII-1933.

racconto, pubblicato sul settimanale «D'Ací i d'Allà».¹¹⁵ Sarà solo dopo le sue conferenze al Ritz che verrà tradotta integralmente una delle sue raccolte, *La donna dei miei sogni*, versione che apparve nella popolare collana di narrativa diretta da Josep Janés i Olivé.¹¹⁶ Proprio collegando l'evento alla recente visita dello scrittore a Barcellona, l'annunciava «La Veu de Catalunya»,¹¹⁷ ma è possibile, comunque, che l'opera fosse già in programma dapprima delle conferenze. In ogni caso, il ritardo con cui essa arrivava era evidenziato significativamente nella nota di presentazione premessa al volumetto:

Aquestes superlatives aventures, contades amb un aire alhora gratuït i categòric, barreja de suficiència i elegant despreocupació, i amb estil antiliterari, expressiu i esquemàtic, vénen -tardanament- a donar a conèixer al nostre públic el Bontempelli contista i humorista. Dintre llur remarcable varietat, les narracions que formen el present recull responen plenament a aquell «realisme màgic» propugnat pels noucentistes italians.

I racconti, qui etichettati dalla formula di «realismo magico» coniata dallo stesso autore nelle dichiarazioni programmatiche espresse nel preambolo del terzo numero di «900» nel 1927 e connotante una pratica narrativa attuata già nelle sillogi delle *Vite*, ebbero, pur tuttavia, un impatto che non va sottovalutato tra i narratori catalani, nella misura in cui ne rimase colpito e affascinato uno scrittore allora esordiente,

¹¹⁵. *Un conte de Massimo Bontempelli. Els mals presagis (Arabella)*, trad. di A. Esclasans, «D'Ací i d'Allà», XIX, n. 156 (dicembre 1930), p. 427-430.

¹¹⁶. Cfr. M. Bontempelli, *La dona dels meus somnis*, trad. di Daniel M. Brusés, Barcelona, Llibreria Catalònia, «Quaderns Literaris», 1935.

¹¹⁷. Cfr. *Un llibre de Bontempelli*, «La Veu de Catalunya», 20-VIII-1935: «Aquest conegut crític italià que no fa gaire obtingué a Barcelona un gran èxit en les seves conferències, té ja una obra traduïda al català, gràcies al patrocini de "Quaderns Literaris" i per obra de Daniel M. Brusés. L'obra escollida ha estat "La dona dels meus somnis"».

Pere Calders, destinato a diventare in seguito il maggior esponente di un genere di racconti che trova proprio nella scoperta del magico sotto le spoglie della quotidianità il suo carattere definitorio e strutturante. La critica, incoraggiata anche dalle dichiarazioni che Calders fece, in tempi però più recenti, sulla sua entusiastica frequentazione sin dagli anni Trenta dell'opera di Bontempelli, ha voluto dare un certo rilievo, nel quadro delle sue ascendenze letterarie, all'influenza esercitata dallo scrittore italiano, specie nella svolta che orienta la sua produzione narrativa posteriore al 1937 verso «una descripció subtil i creixent d'un tipus de màgia més fortament acostada a la vida real»¹¹⁸ con la conseguente esplorazione dello spazio di ambiguità individuato tra le due sfere del magico e del reale. A prescindere dalla reale dimensione di tale possibile influenza,¹¹⁹ di non agevole identificazione in assenza di riscontri concreti e limitata a una più generica affinità di concezione del nuovo fantastico

¹¹⁸. Amanda Bath, *Pere Calders: ideari i ficció*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 92.

¹¹⁹. In realtà Calders non ha mai ammesso tale influenza («Sincerament, no crec en les influències, sinó en les coincidències. Jo tampoc tinc influències: quan vaig publicar *El primer Arlequí* em va afalagar que trobessin influències quan en realitat hi ha coincidències amb Bontempelli, que no l'havia llegit mai», P. Calders, *Pere Calders, l'invasor subtil*, «Cultura», n. 47 [maggio 1993]), e perfino quando afferma, in un'intervista concessa a Julià Guillamon, di aver letto la traduzione apparsa nei «Quaderns literaris» preferisce relativizzarne il peso all'interno della sua personale parabola letteraria: «Aquest llibre em va fer la impressió d'una finestra que s'obria, de possibilitats noves dintre de la narració. La seva literatura avançava moltes coses, de manera que si hi hagués algun editor que recuperés Massimo Bontempelli se'ns aclariria molt el que ha vingut després en narrativa: la recuperació de la màgia, del somni, l'esclat dels escriptors sud-americans. Pel que fa al meu cas concret, no sé si el llibre va influir en mi o no, el cert és que quan el vaig llegir em va impressionar extraordinàriament» (Julià Guillamon, *Pere Calders: entre la realitat i la màgia*, «Avui del Diumenge», 1-IX-1985).

novecentesco,¹²⁰ occorre osservare che già in seno al *Noucentisme*, si era fatta strada un tipo di scrittura attenta alle tensioni provocate dall'irrompere dell'insolito e dell'assurdo nel tessuto del quotidiano (e l'esempio di Carner diventa in tal caso emblematico)¹²¹, trovando poi nel cosiddetto "grup de Sabadell" la sua più compiuta espressione negli anni Trenta.¹²² Ciò vuol dire che le esperienze maturate in quel periodo nella narrativa catalana e tese a oggettivare, in un registro preferentemente ironico e umoristico, gli effetti di straniamento che possono frangere l'apparente logicità e normalità della realtà, erano allineabili accanto a quelle del «realismo magico» bontempelliano, rendendo così, in tali ambienti letterari, i racconti dello scrittore italiano estremamente attuali e stimolanti. Ma anche per chi rivolgeva le proprie preferenze verso altri modelli di prosa, com'è il caso di J. V. Foix fortemente attirato da proposte di scrittura automatica e

¹²⁰. Con maggior prudenza, Joan Melcion afferma che a proposito di Calders «es poden citar noms com els de Frank Kafka, Massimo Bontempelli, Pirandello i altres. En la majoria dels casos, però, no podem parlar d'una influència directa d'aquests autors sobre l'obra de Calders, sinó més aviat d'una coincidència -i encara moltes vegades parcial- de plantejaments generals respecte a la relació realitat/literatura» (*"Cròniques de la veritat oculta"*, de Pere Calders, Barcelona, Empúries, 1986, p. 19). In questa stessa direzione è da interpretare il richiamo a Bontempelli (trascurato dalla critica recente) di un recensore della prima raccolta caldersiana, *El primer arlequí* (1936), quando questi, segnalando il maggior radicamento del genere magico e fantastico nelle letterature nordiche, in particolare anglosassoni, osserva che «el singular fenomen només ha trobat equivalència entre aquells de la nostra sang que, atzarosament afavorits per la possessió d'un patrimoni fantasiós més o menys ric, han sabut explotar-lo a través de les característiques d'un acusat temperament personal; de Massimo Bontempelli a Marcel Aymé. / I bé; a més d'un afinadíssim sentit de la ironia, a part d'una apreciable fertilitat imaginativa, Pere Caldés demostra posseir una bella dosi de fantasia, aquest do tan avar en les nostres latituds» (Albert Junyent, *Pere Caldés, novell contista*, «Mirador», 9-VII-1936, p. 6). L'accostamento, come si vede, non sottende alcun rapporto di discendenza.

¹²¹. Cfr. Víctor Martínez-Gil, *Txèkhov i Carner: del realisme al realisme màgic*, «Els Marges», n. 56 (ottobre 1996), pp. 115-121.

¹²². Cfr. Miquel Bach, *Francesc Trabal, un humor impossible*, introduzione a F. Trabal, *De cara a la paret*, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, pp. 10-28.

surrealista, Bontempelli significava una scelta di modernità. È senza dubbio indice della crescente fortuna che seguì le conferenze l'eccellente giudizio espresso appunto da Foix a proposito della raccolta uscita nel 1934 *Galleria degli schiavi*:

Entre els escriptors italians d'avui més representatius no és cap novetat assenyalar Massimo Bontempelli. La ironia patètica d'aquest escriptor s'expandeix a totes les pàgines del seu darrer llibre *Galleria degli schiavi*. Paradoxal, inquietant, fantàstic, arbitrari i, tanmateix, profund, Bontempelli és ben bé un autor modern. Encara que el seu estil no s'adigui ben bé amb el que nosaltres preferim. Cal situar, però, els autors tenint en compte les múltiples correnties del segle.¹²³

Da notare come, ben diversamente da López-Picó, la lettura di Foix intuisce, a ragione, dietro le strategie narrative bontempelliane attuate a partire da tensioni e forzature paradossali e fantastiche sorrette da un distanziato sguardo ironico, l'articolazione di un discorso personale e complesso, di una profondità tematica e ideologica che sventa ogni rischio di gratuità formale ed edonistica. Non trascurabile è poi il filtro noucentistico che affiora nell'etichetta di *arbitrari*, segno evidente che dal *Noucentisme* era dunque possibile evolvere agevolmente e senza fratture verso determinati filoni letterari imparentati con l'avanguardia. È da questi settori i quali avevano saputo innestare sul retaggio "arbitrarista" sollecitazioni derivanti dalle proteiformi tendenze europee surrealiste, metafisiche e fantastiche che Bontempelli fu letto negli anni Trenta come un'alternativa moderna e inquietante.

¹²³. «*Galleria degli schiavi*» de Massimo Bontempelli, «*La Publicitat*», 26-XI-1935, ora in J. V. Foix, *Obres completes/ 4*, cit., p. 111, da cui proviene la citazione.

2. Traduzioni poetiche e narrative

2.1. La poesia

2.1.1. L'antologia avanguardista di Folguera

Sull'onda dell'entusiasmo e dello slancio che caratterizzarono i primi anni di formazione dei nuclei avanguardisti catalani, i quali, pur creando piattaforme di espressione proprie, penetrarono anche spazi molto più eclettici come ad esempio «La Revista», con il cui circolo mantennero rapporti personali intensi e continui, Joaquim Folguera, un avanguardista diremmo moderato, la cui militanza futurista obbediva, a giudizio di Joaquim Molas,¹ a ragioni sostanzialmente culturali e patriottiche piuttosto che a genuine spinte estetiche o a radicali prese di posizione, rincorse l'idea di preparare un'antologia catalana di poesia francese e italiana d'avanguardia, avviando subito, nel 1917, una serie di contatti con figure di spicco del panorama europeo. Ne fornisce una breve cronistoria López-Picó in un articolo pubblicato nel 1927, dove ricorda che, concretizzatosi il progetto dell'antologia, venne chiesto ad Apollinaire di stenderne un prologo:

Simultanejaven aquests tractes amb l'entesa establerta amb els nuclis italians. Per donar l'abast a les negociacions folguerianes i no comprometre la llibertat de la tria definitiva i la preparació editorial de l'Antologia, ens valgué d'ajuda la intervenció del proteic "Marc Ferrer" [pseudonimo di cui si servirono nella vicenda

¹. Cfr. J. Molas, *La literatura catalana d'avantguarda*, cit., pp. 50-51.

sia Folguera che lo stesso López-Picó], veritable escarràs de la correspondència i home dels cops de protestes i reclamacions.²

Il primo contatto italiano, secondo la ricostruzione di López-Picó, fu stabilito con la redazione di «Procellaria», una delle tante rivistine sorte in quegli anni, diretta da Gino Cantarelli:

Amb lletra de 28 de juny de 1917, datada a Parma (Escola Militar) la Direcció de *La Revista* rebia de Cino Cantarelli la revista *Procellaria* tramesa a precís del Director de la revista francesa *Sic*. Una i altra sol·licitaven el canvi.

Amb data del 13 d'agost, el senyor Cantarelli demanava alguns números determinats de *La Revista*, especialment el 44, amb motiu de l'article sobre *Ballets russos* que s'hi publicava. Demanava també conèixer *Vell i Nou* i les publicacions d'art d'avantguarda a Catalunya.

Tres mesos més tard el senyor Cantarelli (20 de novembre de 1917) precisava:

«Sóc a Venècia cridat a les armes i fins avui no he rebut la vostra lletra. Accepto amb gust la comanda que em feu, i us remetré perquè les comuniqui al senyor "Marc Ferrer" totes les dades i mostres que pugui trobar referents a la nova lírica italiana futurista o no.

Procuraré ésser molt precís i imparcial i en quant a les notícies no cal recordar al vostre amic que tindran estrictament un caràcter íntim i personal».

A questo punto, però, le informazioni di López-Picó contengono un errore importante. Il brano riportato non appartiene a una lettera di Cantarelli, ma a una lettera di Luciano Folgore indirizzata a Folguera: questi si era appunto rivolto al poeta futurista allora impegnato militarmente a

². J.M. López-Picó, *Notes per a la biografia de Joaquim Folguera*, «L'Amic de les Arts», n. 17 (31 agosto 1927), p. 63, poi in id., *A mig aire del temps*, cit.

Venezia per chiedergli dati e campioni della nuova poesia italiana, avendo tradotto, ancor prima di tale carteggio, un suo componimento per «La Revista».³ Il testo originale e integro della lettera, scritta in francese e datata il 20 novembre 1917, è il seguente:

M. Joaquim Folguera

Je suis à Venise rappelé aux armes et je viens de recevoir seulement aujourd'hui votre lettre. J'accepte très volontier ce que vous me proposez et j'enverrai, chez vous, pour M. Marc Ferrer, tous les reinsegnements et tous les échantillons que je puis trouver sur la nouvelle lyrique italienne futuriste ou non. Je tacherai d'être très précis et très impartial, mais va sans mot dire que le notices que je remettrai à votre ami résteront une chose tout à fait intime et personnelle.

Dans quelques jours M. Marc Ferrer recevra donc, de ma part une lettre explicative et un manuscrit. Vous pouver me repondre toujours au même adresse. Ma famille se chargera de me remettre votre correspondance.

Agréez mes meilleures salutations

Votre Luciano Folgore

Roma - Via Cimarosa 1.⁴

Folgore gli fece recapitare effettivamente un lungo ragguaglio sulle correnti poetiche italiane più recenti tutto sbilanciato com'è ovvio verso il futurismo, anzi, in apertura dello scritto, si metteva ben in chiaro che

L'ultimo movimento poetico italiano, può riassumersi quasi tutto nel movimento futurista. Meno qualche solitario che ha desiderato lavorar da noi per sè, raffinandosi sui

³. Cfr. Luciano Folgore, *Paisatge en un plat*, «La Revista», III, n. 36 (16 marzo 1917), p. 136.

⁴. Sono in possesso di questo e di altri materiali autografi di Folgore inviati a Folguera, attualmente ancora inediti per quel che mi risulta, perché furono distribuiti in fotocopie durante le lezioni del corso di dottorato dedicato alle avanguardie tenuto da Joaquim Molas nell'anno accademico 1986-87 presso l'Universitat de Barcelona.

modernissimi, il rimanente dei lirici nuovi e significativi (forse i migliori) esce dal futurismo e nel futurismo si è trasformato ed ha preso ardimento.

Oltre a Marinetti e a sé stesso, Folgore inseriva nel movimento, tracciandone un rapido schizzo biobibliografico e marcandone il valore estetico, naturalmente dalla propria parzialissima specola, la seguente rosa di poeti: Palazzeschi, Govoni, Buzzi, Papini e Soffici. Questi magnifici sette costituivano così, per il critico, «il nucleo centrale della poesia d'avanguardia italiana», avendo tutti militato nel futurismo e creato (specialmente Marinetti, Palazzeschi, Folgore, Papini e Govoni) degli imitatori. Il secondo blocco della rassegna era dedicato a una triade di poeti «direi quasi crepuscolari», che avevano preceduto, senza pur tuttavia anticiparlo né preludiarlo, il futurismo, e nella quale figuravano Corazzini, Gozzano (giudicato il migliore dei tre) e Moretti. Su tale punto il discorso di Folgore venne precisato e ampliato in una lettera posteriore, datata 2 marzo 1918, allorché Folguera lo ebbe contattato nuovamente per sottoporre al suo giudizio un'articolazione più organica, basata sul confronto e il contrasto tra i diversi blocchi suggeritigli, stando almeno ai termini in cui gli replica Folgore:

Cher Monsieur

très juste votre idée de classifier la dernière lyrique italienne en effort libre et en effort mesuré.

Tous les jeunes poètes d'avant-gard qui n'ont pas participé à la bataille futuriste contre le passéisme et l'académisme ce sont les moderés de la rénovation. M. Corazzini, M. Moretti, M. Gozzano ne sont pas des maîtres ou des précurseur comme Laforgue, Rimbaud et Maeterlinck. Ils sont plutôt des trait-d'union entre la nouvelle tendance et D'Annunzio et Pascoli les deux plus grands poètes de l'Italie d'hier.

Dopodiché si distendeva in un commento più particolareggiato sui contenuti e le forme espressive di ciascuno dei tre crepuscolari: mentre riconosceva loro alcuni elementi di originalità e modernità nei confronti della tradizione poetica entro il cui solco erano maturati, ovvero quella pascoliana e dannunziana, lamentava al tempo stesso il sostanziale conservadurismo delle forme metriche, specie per quel che riguardava Moretti e Gozzano, responsabile quest'ultimo di aver perpetuato tale poetica stagnante grazie alla miriade di imitatori che l'avevano seguito:

Son art crepusculaire a crée une legion d'imitateurs qui n'ont pas d'importance et qu'on peut appeler la vrai decadence italienne. C'est l'art du faire des armoires vide, des lettres décolorés retrouvées dans les secrétaires des grands pères.

Tornando al resoconto generale, va detto ancora che Folgore vi menzionava un terzo blocco dove riuniva quei poeti degni di essere segnalati come nuove promesse in quanto, pur non appartenendo al futurismo, erano portatori di quei germi di ribellione «a forme usate e a cadenze vecchie» che li rendeva affini ad esso. Nel catalogo venivano così ammessi Piero Jahier, Arturo Onofri, Carlo Linati, Camillo Sbarbaro accanto a tre «giovanissimi», Nicola Moscardelli, Titta Rosa e un Giuseppe Ungaretti descritto come un autore «semplice e scarno che ama la poesia lineare e che rende il suo mondo interiore con pacata armonia».

Questo dunque era il quadro generale che Folgore spedì a Folguera alla fine del 1917, accompagnato, secondo la ricostruzione di López-Picó, da «poesies de Jahier i de Titta Rosa a les que en seguiren de Marinetti, Soffici, Palazevski i

d'altres».⁵ Tali materiali erano destinati all'allestimento dell'antologia che, subito dopo il loro arrivo, veniva annunciata come un progetto in corso di realizzazione il 5 gennaio 1918 su «La Veu de Catalunya». Il lavoro, però, si arenò: un anno dopo, alla fine di febbraio del 1919, Folguera morì e l'iniziativa fu abbandonata definitivamente ma il bilancio critico di Folgore vide la luce per altre vie.⁶ Nel 1918 apparivano su «La Revista» due poesie di Papini nella traduzione di Alexandre Plana, appartenente come Folguera al cenacolo lopezpiconiano:⁷ ignoro se provenissero dagli originali mandati da Folgore, benché sia plausibile supporlo, ma quel che è certo è che la nota di presentazione è una parafrasi pressoché letterale della scheda di Papini inclusa nel resoconto folgoriano di cui si è parlato.

⁵. Notes per a la biografia..., cit., p. 63.

⁶. I rapporti con Folgore furono conservati ancora per qualche tempo attraverso la mediazione di López-Picó. Almeno è quanto attesta una nuova lettera di Folgore, datata a Roma il 26 settembre 1919 e indirizzata a un «Gentilissimo Signore», nella quale si riferisce al «vostro Dietari espiritual», cioè a una delle raccolte delle note critiche di López-Picó appartenenti alla sezione *Moralitats i pretextos* de «La Revista» che questi gli aveva inviato insieme ad altre pubblicazioni. Il libro conteneva impressioni espresse in forma lapidaria su diversi poeti contemporanei, tra cui gli italiani Papini, Gaeta, Marinetti, Gozzano, Folgore, Palazzeschi, Di Giacomo e Antonino Anile. E a proposito di quest'ultimo e di Gaeta Folgore ci tiene ad avvertirlo «che i nomi di Antonino Anile e di Francesco Gaeta non contano nulla nella lirica italiana, e che il nostro più grande e vero poeta dopo Giacomo Leopardi è Giovanni Pascoli». Di Francesco Gaeta, tra l'altro, «La Revista» aveva pubblicato tre componimenti (tutti tratti da *Sonetti voluttuosi ed altre poesie*, Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale, 1906) nella traduzione di Alexandre Plana (cfr. Francesco Gaeta, *El primer vespre i el darrer* [La prima sera e l'ultima]; VIII^a Sonet [sonetto n. 8: «Se a l'ombra del socchiuso uscio m'aspetti»]; *El setembre a Nàpols* [Settembre napoletano], «La Revista», IV, n. 75 [1 novembre 1918], pp. 378-379).

Infine, altro dato di rilievo è che Folgore ricambiò l'omaggio di libri ricevuti mandando, insieme alla missiva, un esemplare del suo ultimo volume di poesie, *Città veloce* (Roma, Edizioni de «La Voce», 1919), volume che venne poi segnalato nel bollettino informativo della rivista: «*Città veloce*, llibre de poesies de Luciano Folgore, en el qual s'afirma el lirisme sintètic d'aquest jove mestre de les noves generacions literàries d'Itàlia» («La Revista», V, n. 99 [16 novembre 1919], p. 333).

⁷. Cfr. Giovanni Papini, *I^a Poesia; VIII^a Poesia* [Prima Poesia, Settima Poesia, da *Opera prima*, 1917], trad. di Alexandre Plana, «La Revista», n. 62 (16 aprile 1918), pp. 125-126.

Eccone la versione catalana:

Papini és l'home obligat de tots els moviments idealistes d'Itàlia. Un temps fou dins el nacionalisme, després en el pragmatisme, ara en el futurisme. Temperament inquiet i home de polèmica escrigué una memorable invectiva contra Roma que escandalitzà els tolls literaris italians. Home de comentari vast, no pot deixar de gustar arreu i fer un xic de turisme en totes les cultures, a la manera de Remy de Gourmont. És ademés poeta, però sempre no estant en les escoles literàries més que provisionalment. La seva lírica no té línies dures. És més aviat amic de contrastos exteriors i interiors, amb els quals, com diu un seu contemporani italià, «cerca donar la dramaticitat de la vida que gosem i sofrim cada dia». El seu ritme prova de donar una música verge i nova al fluir de les síl·labes. Les mostres que'n donem a continuació són ja el descenyiment imaginatiu del futurisme.⁸

Qualche tempo dopo, López-Picó decide di pubblicare integralmente sulla propria rivista il testo di Folgore, che appare anonimo sotto il titolo di *Notes sobre la nova poesia italiana* e con la seguente annotazione:

Traduim amb gust les notícies que un amic nostre ens comunica d'Itàlia referents al darrer moviment poètic del seu país.

La Revista, que reiteradament ha demostrat el seu interès cordial per les frisances de les noves generacions arreu del món, acull avui aquesta aportació italiana amb la franca camaraderia d'aquest estol de companys nostres que cerquen mirant vers Itàlia el camí de la comprensió de les

⁸. Naturalmente le informazioni attinte al «seu contemporani italià» non si limitano alla citazione. Si confronti, infatti, con il testo di Folgore: «Giovanni Papini nato ad Arezzo nel 1881 profondo conoscitore della letteratura spagnola è una delle più vaste intelligenze che possieda l'Italia. È un Miguel de Unamuno, un Remy de Gourmont, ma più poeta. Spirito di negatore e di polemista egli ha appartenuto in quasi tutti i movimenti idealisti italiani (Nazionalismo Pragmatismo e Futurismo) ma ne è sempre uscito malcontento di sé stesso e degli altri. La sua lirica fatta di scorci e di linee dure, cerca per mezzo di contrasti esteriori ed interiori, di rendere la drammaticità della vita che godiamo e soffriamo ai nostri giorni. Il suo ritmo tenta di dare una musica vergine e nuova al fluire delle sillabe».

coses del daler modern de Catalunya.⁹

Lungi da ogni retorica le parole di López-Picó prendono atto di un fenomeno che merita di essere sottolineato: nella temperie culturale di quegli anni, la convivenza tra il classicismo tardonoucentistico e le collaterali spinte avanguardistiche capaci talora di attraversarlo senza porsi in aperta contrapposizione ad esso consente che lo sguardo volto verso la tradizione letteraria italiana possa agevolmente allargarsi fino a comprendere la produzione contemporanea. Sicché, all'immagine classico-rinascimentale dell'Italia se ne affianca anche una di modernità, cui certo aveva contribuito il successo internazionale del futurismo malgrado la chiara involuzione che, come si è visto nel capitolo precedente, caratterizzò la sua fortuna negli anni Venti. È un dato da non sottovalutare che l'interesse per le nuove correnti artistiche e letterarie italiane si manifesta non tanto ai margini o al di là della linea classicistica ma soprattutto in seno ad essa. Ne sono l'esempio più significativo López-Picó, per quanto si è appena visto, e Tomàs Garcés, su cui ci soffermeremo nel prossimo paragrafo.

⁹. «La Revista», V, n. 91 (luglio 1919), p. 191. Nelle note al carteggio tra Foix e Obiols questo testo è attribuito erroneamente ad Ardengo Soffici, sulla base della lettera di Foix del 5 agosto 1920 in cui si legge: «Rete mediterranea és ben interessant. ¿Per què no us vau fer presentar al Sòffici? Li vaig traduir unes notes de la Vraie Italie per La Revista» (*Correspondència Foix-Obiols*, cit., p. 90). Le note cui Foix si riferisce corrispondono invece alla breve sintesi apparsa qualche giorno prima della lettera (cfr. «La Revista», VI, n. 117 [1 agosto 1920], p. 215) di alcune considerazioni di Soffici sulla decadenza della pittura italiana nell'età moderna e sulla sua ripresa novecentesca.

2.1.2. L'attività di traduttore e recensore di Tomàs Garcés

Formatosi nell'ambiente classicistico sotto l'insegnamento di Riba, Tomàs Garcés fu destinato a diventare una figura chiave per la storia dell'italianismo di questo periodo. L'abbiamo già visto prodigarsi per la confezione di un'antologia leopardiana poi rimasta arenata o per recuperare poeti rinascimentali come Poliziano. Ma è soprattutto nell'ambito della letteratura, e in particolare della poesia, novecentesca, che la sua attività di traduttore e di divulgatore assunse un ruolo di spicco nel panorama degli anni Venti e Trenta. L'assiduità con cui si tenne informato sulle ultime novità consentì, infatti, alla cultura catalana di conoscere, in singole traduzioni sparpagliate su giornali e riviste o in tempestive recensioni e note critiche, un ventaglio ragguardevole di autori italiani.

I primi due blocchi di traduzioni, apparsi su «La Revista» rispettivamente lungo il 1920 e il 1921, offrivano, accanto a due poesie di Saba e Ungaretti un nutrito e composito campionario del crepuscolarismo con versioni di Govoni, Corazzini, Lionello Fiumi, Auro d'Alba, Palazzeschi, Moretti e Thovez. Quali erano state le fonti cui Garcés aveva attinto tutti questi testi? Il primo blocco, costituito dalle tre traduzioni del 1920 (Govoni, Fiumi e Auro d'Alba),¹⁰ appare anzitutto legato ai contatti con Ferrara e con Giuseppe Ravegnani, come risulta evidente tanto dalla scelta degli autori quanto dalla bibliografia di

¹⁰. Si tratta delle seguenti versioni tutte firmate Tomàs Garcés: Corrado Govoni, *La ciutat morta* [*La città morta*, da *Inaugurazione della Primavera*, 1915], «La Revista», VI, n. 110 (16 aprile 1920), pp. 86-88; Lionello Fiumi, *L'estrella del crepuscle* [*La stella del crepuscolo*, da *Pölline*, 1914], «La Revista», VI, n. 119 (1 settembre 1920), pp. 241-243; Auro D'Alba, *Enemies* [*Nemici*, da *Cosmopolite 1916-1919*, 1920], «La Revista», VI, n. 126 (16 dicembre 1920), p. 355.

riferimento citata da Garcés nelle schede introduttive. Il ferrarese Govoni, infatti, aveva riunito la prima fase della sua produzione poetica in un'autoantologia (*Poesie scelte*) pubblicata nel 1918 da Taddei, la casa editrice diretta da Neppi di cui il poeta era consulente e attorno alla quale era aggregata la cerchia di Ravegnani. Questi, appunto, doveva aver provveduto a far recapitare ai redattori de «La Revista» la raccolta govoniana.¹¹ Nondimeno, le notizie critiche fornite da Garcés nel cappello introduttivo provenivano pure dall'ambiente ferrarese, in quanto erano tratte dal saggio di Fiumi su Govoni edito da Taddei nel 1919. Sicuramente alla stessa raccolta govoniana apparteneva poi la versione di un'altra sua poesia pubblicata un anno dopo sulla rivista locale «Penedès».¹² Analoghe osservazioni valgono per la traduzione del componimento del poeta veneto Fiumi, anche lui partecipe del cenacolo dei poeti di Verona e di Ferrara. Diverso, invece, il caso di Auro d'Alba, pseudonimo di Umberto Bottone, poeta crepuscolare avvicinatosi per una breve stagione al futurismo, estraneo al gruppo di Ferrara e legato all'ambiente romano. Il testo tradotto da Garcés appartiene alla raccolta *Cosmopolite 1926-1919* pubblicata nel 1920 dalla Vallecchi. Con tutta probabilità il libro era arrivato alla redazione de «La Revista» accanto ad altri svariati volumi che venivano spediti da case editrici italiane in virtù degli abituali scambi stabiliti con altrettanti centri editoriali o redazioni di periodici esteri. Basta

¹¹. Non avendo avuto l'opportunità di consultare il testo di *La città morta* riprodotto da questa edizione, ho dovuto basare i miei riscontri su un'edizione posteriore (in particolare l'antologia *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, a cura di G. Spagnoletti, Guanda 1964), osservando alcune divergenze relative alla partizione strofica e alla punteggiatura difficilmente imputabili al traduttore e dovute piuttosto a varianti d'autore posteriori al testo di cui si servì Garcés.

¹². Cfr. Corrado Govoni, *Les estacions*, trad. di T. Garcés, «Penedès», III, n. 3 (marzo 1921), pp. 127-130 [firmata T. G].

sfogliare le rubriche bibliografiche delle riviste catalane di quegli anni per trovare numerose tracce di tale corrispondenza. A titolo d'esempio, nella sezione *Cal esmentar* de «La Revista» figurano, con commenti telegrafici, numerose novità editoriali italiane ricevute, tra cui, oltre a diverse pubblicazioni della Taddei, troviamo volumi delle edizioni della Voce, come la raccolta di articoli di Ardengo Soffici *Scoperte e massacri* o gli *Scritti critici* di Renato Serra,¹³ o un testo di cruciale importanza nella prospettiva critico-letteraria di quegli anni come l'antologia *Poeti d'oggi* stampata presso i tipi di Vallecchi, nella quale Papini, in collaborazione con Pancrazi, intese fare il punto della situazione poetica contemporanea. Giunta alla redazione con estrema tempestività, in quanto essendo uscita in Italia nel 1920 è segnalata sulla rivista di López-Picó nel maggio del 1920, dell'antologia viene messa in evidenza la filiazione critica agli insegnamenti di Serra: «[in essa] la fina al·lusió sovintejada als estudis de Renato Serra, confirma la penetrant valoració del malaguanyat jove crític».¹⁴

È appunto su questa prima edizione di *Poeti d'oggi* che, come ho potuto ricostruire in base a precisi riscontri testuali, Garcés seleziona una rosa di sei componimenti per offrirli in traduzione catalana ai lettori de «La Revista».¹⁵ La scelta

¹³. Cfr. «La Revista», rispettivamente n. 104 (16 agosto 1919), p. 245 e n. 120 (16 settembre 1920), p. 263.

¹⁴. «La Revista», n. 112 (16 maggio 20), p. 133.

¹⁵. La fonte non figura in nessun luogo. Tuttavia, il primo dato significativo è che tutte e sei le poesie tradotte, apparse in due blocchi di tre in due fascicoli del 1921 de «La revista», sono comprese nell'antologia di Papini e Pancrazi. La coincidenza è lampante se si pensa che per poeti come Ungaretti, Moretti e Thovez l'antologia raccoglieva solo pochi componimenti ciascuno. Si aggiunga che in alcuni casi si trattava di testi non altrimenti reperibili se non nelle prime ed uniche edizioni dei libri in cui erano apparsi, le quali risalivano ad anni precedenti la guerra. Infine, altro indizio che avvalora l'ipotesi è la totale corrispondenza testuale, sia nelle partizioni strofiche che nel numero e nella lezione dei versi.

rivela una netta propensione verso l'ambito dei crepuscolari (Corazzini, Moretti, Thovez)¹⁶ con una incursione in quello futurista (la poesia di Palazzeschi appartiene al libro *L'incendiario*) e una meritevole attenzione prestata a due voci liriche nuove, anch'esse ancora inedite in area ispanica, quali erano quelle di Saba e di Ungaretti. Qualche anno dopo anche López-Picó si cimenterà con questi due poeti, traducendo il componimento *Finale di Preludio e canzonette* di Saba e la medesima poesia di Ungaretti che aveva tradotto Garcés.¹⁷

Questo fu dunque il primo cospicuo apporto di Tomàs Garcés alla divulgazione della poesia italiana contemporanea, esercitato nel quadro dell'italianismo di matrice classicistica e noucentistica di quegli anni e sulla scorta di due spinte concrete, le indicazioni suggerite da Ferrara e il valido

Le traduzioni, apparse rispettivamente le prime tre nel n. 133 (1 aprile 1921), p. 105-106 e le altre tre nel n. 142 (16 agosto 1921), pp. 251-252, sono le seguenti: Marino Moretti, *El diumenge dels gossos vagabunds* [La domenica dei cani randagi, da *Poesie scritte col lapis*, 1910]; Aldo Palazzeschi, *Hores soles* [Ore sole, da *L'incendiario*, 1910]; Umberto Saba, *La noia* [La fanciulla, da *Coi miei occhi*, 1912]; Sergio Corazzini, *Bàndol* [Bando, da *Piccolo libro inutile*, 1906]; Giuseppe Ungaretti, *Pes* [Peso, da *Il Porto Sepolto*, 1916]; Enrico Thovez, *Quan floria el cirerer* [Quando era in fiore il ciliegio, da *Poema dell'Adolescenza*, 1901].

¹⁶. Si tratta di poeti che non avevano avuto nessuna diffusione sino ad allora. L'unico crepuscolare di cui erano apparse singole versioni era stato Guido Gozzano, in particolare di tre componimenti tratti da *I colloqui* (1911): *Els col·loquis I, II* [I colloqui, il primo e non l'ultimo della raccolta omonima], *Salut* [Salvezza] e *L'honest refús* [L'onesto rifiuto], nella traduzione (in versi sciolti che rispettano il metro ma non lo schema di rime dell'originale) di Alexandre Plana (cfr. «La Revista», III, n. 67 [1 luglio 1918] pp. 246-247). Presentata nel cappello introduttivo come erede, e nel contempo innovatrice, della lirica pascoliana e dannunziana, nella poesia di Gozzano, espressione insieme di «fugitives sensacions sentimentals» e di «fredes reflexions», vengono messe in risalto la «lleu ironia [que] cobreix amb un vel les seves paraules adolorides» e l'«admirable tofa d'imatges» che riveste «la nimietat volguada dels seus temes poètics».

¹⁷. Cfr. *Mots finals del "Preludio e canzonette" d'Umberto Saba* in J. M. López-Picó, *Moralitats i pretextos*, «La Revista», X, n. 205-210 (aprile-giugno 1924), p. 36 e *Tema de Josep Ungaretti*, «La Revista», XIV, gennaio-giugno 1928, p. 60, poi in J. M. López-Picó, *Temes. Exercicis de geografia lírica*, cit., p. 95.

strumento approntato da Papini e Pancrazi, equivalente a un denso e composito spaccato della poesia italiana primonovecentesca.¹⁸ Vale la pena, forse, notare di passata che fuori dall'interesse di Garcés erano rimaste correnti poetiche cui pure era riservata nell'antologia una degna rappresentazione. Mi riferisco, in particolare, ai poeti vociani e ai rondisti, da Reborà, Sbarbaro e Campana a Cardarelli, Cecchi e Bacchelli, i quali finirono per non avere alcuna diffusione in Catalogna, né, per quanto mi risulta, in Spagna, nel ventennio tra le due guerre.

Le predilezioni poetiche di Garcés si riconfermeranno nelle traduzioni degli anni Trenta. Se nel 1928 offre ai lettori de «La Publicitat» una testimonianza di un poeta minore, che proprio in quel periodo compiva la sua definitiva svolta verso l'attività teatrale, Ugo Betti, traducendo due suoi componimenti di gusto pascoliano,¹⁹ nel 1935 prepara «com a penyora de l'amistat catalana» nei confronti della cultura italiana un omaggio alla poesia italiana contemporanea riunendo diverse versioni proprie

¹⁸. Naturalmente è determinante il fatto che la silloge di Garcés derivasse da uno strumento così raffinato nel quale era stata decantata la produzione poetica dei primi due decenni del secolo da due intellettuali di prima fila nel panorama di quegli anni. Qualche tempo dopo, infatti, anche Agustí Esclasans compirà un'operazione analoga per tradurre un nutrito gruppetto di nuovi poeti italiani, ma lo farà a partire da un'antologia di stampo locale e di prospettive mediocri, qual era appunto *La poesia italiana di questo secolo* di Pietro Mignosi (Palermo, Edizioni del Ciclope, 1929). Le scelte di Esclasans, adeguato riflesso di quelle di Mignosi, cadono sulle seguenti poesie: Cecilia Deni, *L'etern misteri* [*L'eterno mistero*, da Alberto]; Giuseppe Longo, *La petita promesa* [*La piccola fidanzata*, da *Novissime elegie*]; Enrico Cardile, *La treva* [*La tregua*, da *Sintesi*]; Lionello Fiumi, *El temps* [*Il tempo*, da *Tutto cuore*]; Corrado Curcio, *Immobilitat* [*Immobilità*, da *Il prezzo della salute*]; Nicola Valenza, *Les mans de Judas* [*Le mani di Giuda*, da *Getsemani*]; G. A. Peritone, *Mitja nit* [*Mezzanotte*, da *Mara*]; Arturo Ariotti, *L'ombra* [*L'ombra*]; Giuseppe Sciortino, *Sol d'hivern* [*Sole invernale*] (cfr. *Lírics italians del darrer quart de segle*, trad. di A. Esclasans, «La Revista», XVI (luglio-dicembre 1930), pp. 122-124. Poeti, in gran parte d'origine siciliana, del tutto marginali, tranne il caso del futurista Cardile e del crepuscolare Fiumi, la cui opera aveva avuto all'epoca una certa diffusione a livello nazionale.

¹⁹. Ugo Betti, *Matí* [*Mattino*]; *La nit* [*La notte*], «La Nau», 23-VIII-1928. Appartengono entrambi alla raccolta *Il re pensieroso*, Milano, Treves, 1922.

e di altri. Esso appare corredato da uno scritto introduttivo in cui, dopo un rapido ripasso dell'attività traduttoria degli ultimi vent'anni e degli sforzi individuali, non sempre produttivi, rivolti a irrobustire gli scambi culturali e letterari tra la Catalogna e l'Italia, Garcés auspica un ripristino della normalità politica (essendo in atto la sospensione degli statuti catalani e della Generalitat a seguito dei conflitti scoppiati nell'ottobre 1934) entro la quale possano trovare sbocco ed efficacia tali sforzi:

És sabut, però, que la política de 1931-34 no havia estructurat encara l'Oficina de Relacions Culturals que l'interès del nostre país reclama, i sota la qual l'intercanvi catalano-italià rebria una seriosa i duradora embranzida. Quan Catalunya torni a governar-se i aquesta Oficina sigui un fet, podrem pensar en la possibilitat d'una Biblioteca Cariteu, consagrada a la doble tasca de divulgar a Itàlia els nostres autors, i els italians ací. Entretant, com a penyora de l'amistat catalana, vagin aquestes versions de poemes italians recents.²⁰

Tale ritorno alla traduzione poetica si iscrive quindi in un più vasto contesto rivendicativo risalente ancora una volta a quel clima filoitaliano sorto a cavallo tra il secondo e il terzo decennio e a cui resta saldamente ancorata tutta l'attività di divulgatore e di traduttore svolta da Garcés in questo quindicennio. Ben inteso che si tratta di un ritorno nella sua dimensione pubblica, perché è probabile che Garcés continuasse in privato i suoi esercizi traduttori, se è vero che, come si

²⁰. Catalunya-Itàlia: Giuseppe Ungaretti, *Nit de març* [Notte di marzo, da *Sentimento del tempo*, 1933]; Umberto Saba, *Cendres* [Ceneri, da *Parole*, 1934]; Corrado Pavolini, *La fi del món* [La fine del mondo, da *Odor di terra*, 1928]; Aldo Capasso, *Veles* [Vele, da *Il paese senza tempo ed altri poemi*, 1934] (queste quattro tradotte da T. Garcés); *El bou*. De Carducci [Il bove, da *Nuove poesie*], trad. di M. Forteza; *De Pascoli. Finestra il·luminada: I. Mitja nit* [Mezzanotte], *II. Un gat negre* [Un gatto nero], trad. di M.-A. Salvà, «La Revista», XXI (gennaio-giugno 1935), pp. 151-156 (citazione p. 151).

legge in una breve nota giornalistica del 1928, stesše preparando un'antologia lirica italiana in collaborazione con Ravegnani, secondo un modello che aveva funzionato all'inverso per l'antologia di narrativa catalana compilata a quattro mani da Ravegnani e Riba:

Giuseppe Ravegnani, catalanòfil crític de llibres de *La Stampa* de Torí segueix atentament el nostre moviment literari. Ha publicat, entre altres llibres, una *Antologia di novelle catalane* i una traducció del *Josafat* de Bertrana. En col·laboració amb Tomàs Garcés prepara una *Antologia de poetes italians contemporanis* per ésser publicada en català.²¹

Un peccato davvero la sua mancata realizzazione a giudicare dall'eccellente risultato conseguito invece sul fronte opposto. Tornando alle versioni del 1935, va osservato che quanto alle preferenze, si resta sostanzialmente entro i confini della lirica di Saba e Ungaretti, dei quali traduce due componimenti recentissimi, con l'aggiunta di due poeti minori di tendenza classicistica come Aldo Capasso e Corrado Pavolini, gravitanti entrambi nell'orbita ungarettiana. In particolare, il solariano Capasso, promotore insieme a Cardarelli del movimento detto realismo lirico, era stato presentato nella sua prima silloge poetica da Ungaretti. Questi aveva individuato quale aspetto interessante dei suoi ritmi la ricerca di un equilibrio tra idee e sensibilità, nella misura in cui cercava «di ritrovare quel punto nel quale le sensazioni si fondono in sentimento e tornano semplici le idee».²² Anche il libro di Pavolini, *Odor di terra*, portava una prefazione di Ungaretti dove si sottolineava un altro

²¹. *Notiziari*, «La Nova Revista», IV, n. 16 (aprile 1928), p. 382.

²². G. Ungaretti, *Prefazione a A. Capasso, Il passo del cigno ed altri poemi*, Genova, Fratelli Buratti, 1931, pp. X-XI.

tipo di equilibrio, tra sentimento intimo e dimensione arcana, lodando la «sua arte di portare un suo caso intimo al grado della leggenda e dell'ineffabile, e fattogli trovare una distanza, non fargli perdere il suo carattere familiare e cordiale». ²³ Non è da scartare che tali generose valutazioni avessero in qualche modo incoraggiato e indirizzato Garcés verso di loro. D'altronde, Ungaretti, che aveva potuto conoscere personalmente in occasione delle due conferenze del marzo 1933, costituiva per lui un saldo punto di riferimento sia sul piano poetico (nella recensione che dedica a *Il paese senza tempo* di Capasso colloca questi «en la línia Leopardi-Ungaretti» ²⁴) che su quello critico, come si evince dall'entusiastica chiosa a un articolo ungarettiano sulle implicazioni tra pittura e poesia apparso su «L'Italia Letteraria». ²⁵

Oltre a interessarsi per l'attività di Ungaretti, Garcés cominciò a seguire più da vicino, sin dalla fine degli anni Venti, i nuovi fermenti poetici italiani, in concomitanza appunto con l'iniziativa dell'antologia progettata in tandem con Ravegnani. Da ciò scaturirono un gruppo di quattro recensioni di novità editoriali, tra queste alcune molto importanti, destinate

²³. G. Ungaretti, *Introduzione* a C. Pavolini, *Odor di terra*, Torino, Fratelli Ribet, 1928, pp. XIV-XV.

²⁴. T. Garcés, *Il paese senza tempo per Aldo Capasso*, Edizioni La Prora, Milano, 1935, «Quaderns de Poesia», n. 4 (novembre 1935).

²⁵. Dopo averne tradotto un ampio passo, ecco come esprime il suo ammirato consenso: «El punt de vista d'Ungaretti és, no cal dir-ho, original i fi. Les seves equacions aproximades (poesia-ordre, pintura-somni) van, més aviat, contra corrent. Almenys el romanticisme, que no és mort encara, es resistiria a seguir Ungaretti pels seus audaciosos viaranys» (T.G., *Pintura i Poesia*, «La Veu de Catalunya», 27-VIII-1933). Vale la pena sottolineare che l'articolo di Ungaretti, *Poesia e pittura* (ora raccolto in Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 270) era uscito appena otto giorni prima. Da un tema ungarettiano, in particolare dagli echi della polemica italiana sul suo possibile haikismo (il 21 maggio del 1933 era apparso un suo scritto intitolato *Haikismo* su «L'Italia Letteraria»), trae spunto anche un altro articolo di Garcés (cfr. T.G., *Haikai i «gregueria»*, «La Veu de Catalunya», 10-IX-1933).

a informare i lettori de «La Publicitat». Nella prima, dedicata agli *Ossi di seppia* e apparsa in occasione della pubblicazione della seconda edizione dell'opera d'esordio montaliana²⁶ dopo che l'autore gli aveva mandato un esemplare dedicato,²⁷ non

²⁶. T. G., «*Ossi di seppia* per Eugenio Montale, «La Publicitat», 15-XI-1928. Il libro era stato segnalato da López-Picó immediatamente dopo la sua apparizione in Italia con un sintetico quanto generico giudizio positivo: «I el temps mateix reserva, als qui bonament l'accepten sense escrutar-ne els secrets impossibles, sorpreses de poesia com els llibres *Ossi di seppia* d'Eugenio Montale, d'una netedat eixuta i conhortadora, molt de gust toscà» («La Nova Revista», V, n. 17 [maig 1928]). Diversamente, come vedremo, la recensione di Garcés rivela senza dubbio una propria esperienza di lettura. In seguito, negli anni sessanta, Garcés pubblicherà, nell'antologia *Cinc poetes italians. Saba, Cardarelli, Ungaretti, Montale, Quasimodo* (Barcelona, Quaderns de Poesia, 1961), sue traduzioni di poesie di Montale, quasi tutte tratte da *Ossi di seppia*. In ogni caso, non ho notizia di nessun altro reperto montaliano in area iberica precedente alla guerra (cfr. la bibliografia a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Miquel Edo Montale in *Spagna, in Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore. Atti del seminario internazionale di Barcellona su «La costruzione del Testo in Italiano» (8-9 e 15-16 marzo 1995)*, a cura di M. de las N. Muñiz Muñiz e F. Amella Vela, Firenze, Cesati, 1998, pp. 261-278).

²⁷. È lo stesso Garcés a rivelarlo nel prologo alla sua antologia succitata del 1961: «Al costat de "Sentimento del Tempo" tinc, entre els llibres que més estimo, la segona edició d'"Ossi di seppia". Montale me l'adreçava de Florència estant, el febrer del 28./ Després he conegut Montale a Barcelona, he endevinat el seu treball pacient d'orfebre, l'he sentit parlar de poesia, l'he acompanyat camí de Montserrat, l'he retrobat a casa seva, via Bigli, a Milà, en la penombra de l'estudi, i he vist els dibuixos al pastell -cendra i taronja, grassos- que ell diu estimar tant com els seus versos» (p. 6). La conoscenza personale con il poeta italiano data quindi dopo la guerra, in occasione del viaggio di Montale a Barcellona.

Loreto Busquets avanza l'ipotesi di un contatto tra i due negli anni Trenta nella misura in cui considera dovuta all'interessamento di Montale la pubblicazione nel 1933 di due poesie di Garcés sulla rivista «Circoli» (cfr. Busquets, *Eugenio Montale...*, cit., p. 56). Pur nella certezza di tale contatto confermata dalla testimonianza appena riportata, mi riesce meno convincente, però, pensare a un intervento di Montale nella direzione indicata, se non altro perché questi non sembra si fosse interessato alla letteratura catalana prima del suo viaggio a Barcellona. Tanto più che Garcés avrebbe provveduto senz'altro a ricambiare la cortesia pubblicando in italiano o in catalano poesie montaliane accanto a quelle di Ungaretti, Saba o Capasso e, oltretutto, non avrebbe taciuto l'episodio nel prologo cui ci si è appena riferiti laddove invece vi menziona l'interesse mostrato da Saba per la sua poesia come si dirà più avanti.

Altra possibile conoscenza di Montale con un intellettuale vincolato a Barcellona è, secondo quanto congetturato da Giuseppe Grilli (cfr. *Montale, Maragall i la via catalana a la poesia*, «Els Marges», n. 8 [settembre 1976], p. 110), quella di Joan Ramon Masoliver, che era a Genova negli anni Trenta in qualità di lettore di spagnolo.

esita ad additare il poeta come uno dei più nobili tentativi di superamento delle poetiche attuali, dopo che Govoni (e qui Garcés riprende la linea interpretativa che gli era stata suggerita anni addietro) aveva rappresentato il momento culminante del rinnovamento della lirica pascoliana e dannunziana. Dei versi degli *Ossi* vengono colti la «dura tristesa solitària» che li informa, la loro apparenza «grisa i pàtria, on l'abstracci  domina la imatge, on la imatge no es vesteix mai amb robes llampants» e il caratteristico paesaggio ligure dell'esperienza biografica del poeta, proiettato «no amb objectivisme fotogr fic, ans a l'inrev s, com il·luminacions d'un sol·liloqui», come motivo dominante della raccolta. Pi  discutibile, per , la riflessione finale che colloca Montale entro il solco della tradizione leopardiana connotando il suo soggettivismo in senso intimistico ed elegiaco. Esempio della forza pura e intensa che si sprigiona dal suo «sentiment tràgic»   per Garcés il componimento *Fine dell'infanzia*.

Anche le tre recensioni successive trassero origine da altrettanti eventi editoriali: la pubblicazione nelle edizioni di «Solaria» della raccolta poetica sabiana *Preludio e fughe* (definita da Garcés come «una exploraci   nima endins, resolta amb una harmonia t nue i delicada»,²⁸) poco dopo che la medesima rivista gli aveva dedicato un intero numero nel maggio 1928, quella del volume mondadoriano *Poesie 1912-1928* di Sibilla Aleramo nel 1929²⁹ e, l'anno prima, della silloge di Corrado

²⁸. T. G., *Umberto Saba "Preludio e fughe"*, «La Publicitat», 21-XII-1928. A questa raccolta appartiene la traduzione sabiana di L pez-Pic  citata prima.

²⁹. T. G., *Poesies de Sibilla Aleramo*, «La Publicitat», 18-IV-1929, dove oltre a sottolineare il carattere autobiografico e drammatico della sua lirica considera questa come «una de les m s inspirades del romanticisme post-dannunzi » per la vitalit  e l'aderenza alla propria esperienza emotiva che rompono il ghiaccio dell'artificio poetico. Decisamente riduttivo, invece, il giudizio espresso poco dopo da L pez-Pic : «Si diem d'una tonada lírica que no  s d'avui, podríem voler dir que  s de sempre o tamb  una mica que  s

Pavolini *Odor di terra*,³⁰ da cui avrebbe tradotto, come si è detto, un componimento. Le recensioni, come si può notare dalle date specificate nelle note, apparvero con notevole tempestività. Quando anni dopo, alla vigilia della guerra, un gruppo di intellettuali, tra cui J. V. Foix e Marià Manent, fondarono la rivista «Quaderns de Poesia», l'incorporazione di Garcés assicurò, sin dal secondo fascicolo, una finestra aperta sull'Italia. Questi, infatti, vi recensì ancora due raccolte poetiche italiane, *Parole di Saba* e *Il paese senza tempo* di Capasso,³¹ delle quali provvide a offrire un saggio in traduzione su «La Revista», cui mi sono già riferita, e un altro saggio nell'originale italiano per i lettori dei «Quaderns de Poesia».³² L'articolo su Saba ribadisce la positiva valutazione già espressa nella prima recensione. Ciò che più mostra di apprezzare della sua poesia è l'abbinamento felice tra il fermo attaccamento all'esperienza intima e vitale, garantito da un

d'ahir. Els temes de la senyora Aleramo són els de sempre -etern encís i desencís dels jocs de l'amor i la lírica-. La tonada és d'ahir, d'aquell ahir ja no gaire immediat que es digué Gabriel d'Annunzio» (*Moralitats i pretextos*, «La Revista», XIV [luglio-dicembre 1929], p. 36).

³⁰. T. G., "Odor di terra", per Corrado Pavolini. Ed. Ribet. Torí, 1929 [ma 1928], «La Publicitat», 3-VIII-1929. Anche López-Picó segnalò il libro di Pavolini, collocandolo sull'orizzonte della poesia pura: «Als noms d'Ungaretti, de Montale, de Prampolini, vinculats a l'essencialitat de la poesia italiana d'aquests darrers anys, cal afegir el nom de Conrado Pavolini, l'autor del llibre *Odor di terra*, el qual, cada dia més, guanya per via de les majors austeritats personals, l'elevada expressió de les virtualitats mentals i sensibles, no amagant prou l'esforç de la lluita algunes vegades, però mantenint sempre amb lúcida senyoria el desig d'unitat lírica» (*Moralitats i pretextos*, «La Revista», XIV [luglio-dicembre 1929], p. 36).

³¹. Cfr. T. Garcés, *Parole per Umberto Saba*, R. Carabba, editore, 1935 [ma 1934], «Quaderns de Poesia», n. 2 (luglio 1935) e id., *Il paese senza tempo per Aldo Capasso*, Edizioni La Prora, Milano, 1935 [ma 1934], «Quaderns de Poesia», n. 4 (novembre 1935).

³². Cfr. Aldo Capasso, *A Dio*, «Quaderns de Poesia», n. 2 (luglio 1935) e U. Saba, *Violino*; Fontanella, «Quaderns de Poesia», n. 4 (novembre 1935). Si noterà che quasi tutti gli autori recensiti, tranne Montale e Aleramo, furono tradotti da Garcés.

implacabile e profondo scavo interiore, e il processo graduale di decantazione e di astrazione linguistica e stilistica capace di collocare tali sentimenti personali in una sfera di vaporosità e sospensione. Garcés coglie così uno dei tratti tipici della stagione poetica di Saba contrassegnata dal *Canzoniere*, cioè la sua propensione alla leggerezza, per riprendere il termine adoperato dallo stesso autore nella sua *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948):

En els seus llibres, ara en "Parole", assistim a un lent despullament gradual que el mena, en la forma, a una simplicitat lapidària i, en el fons, a un patetisme commovedor. El poeta es lliura a un diàleg interior, cara a cara amb les seves angoixes. Un sentiment humà, profund, implacable, és desplegat i assaborit en una esfera irreal, on les coses floten, ingràvides, com una esponjosa pedra tosca, amb cruel alentiment. ¿No és, però, aquest, el procés típic de la poesia? Volem dir de la poesia que aspira a evadir-se sense renunciar a les seves rels clavades en terra.

La profunda ammirazione per l'opera del poeta triestino, con il quale manteneva contatti epistolari,³³ era stata manifestata anche in un altro scritto apparso su «La Veu de Catalunya»³⁴ e suggerito da uno spunto critico di un articolo su Saba letto su «L'Italia Letteraria» dove si rivendicava il carattere di

³³. Sul suo rapporto con Saba negli anni Trenta scriverà in seguito Garcés: «A Umberto Saba (1883-1957) no l'he vist mai. Però ens havíem escrit. Me l'imagino a Trieste, a la seva "Libreria Antiquaria", la rica espluga de tants anys, a mig camí entre el port i els turons, entre mar i terra, i a ell mateix, cruïlla de races i de fes. Col·laborà als nostres "Quaderns de Poesia" (vull dir la revista, quan ens deixaven fer revistes). Va traduir a l'italià els meus "Cavallets vora mar" —que no va poder imprimir per culpa de les contrasancions— i em féu conèixer autors joves del seu país. Però primer la nostra guerra civil i després el conflicte mundial de 1939 van separar-nos amb l'estrèpit de les armes i amb les amargues soledats de l'exili» (*Pròleg a Cinc poetes italians, cit.*, p. 6).

³⁴. Cfr. T. G., *Saba i la modernitat*, «La Veu de Catalunya», 11-III-1933.

modernità che impregnava la sua lirica.³⁵ A prova di tale potenzialità, è chiamata in causa una sua raccolta giovanile datata nel primo decennio del secolo, *Ammonizione ed altre poesie*, della quale Garcés, probabilmente sulla scorta di Quarantotto Gambini, mette in risalto il merito che essa ha di non essere affatto invecchiata col tempo, anzi, di aver acquisito dopo circa un quarto di secolo «alè nou, transparència cristal·lina, força incisiva». La lirica sabiana, lontana dalla reorica dannunziana e dalla pirotecnica futurista, gli appare illuminata da quei caratteri di «tendresa i contenció, puresa, alhora evasió i realitat» già nelle sue prime sperimentazioni. Proprio in esse riscontra poi, con maggior forza, reminiscenze leopardiane nel tono e nell'intensità lirica. E i termini del confronto, palesando ancora una volta l'eterna tensione che attrae e respinge Garcés nei confronti di Leopardi, rivela anche la sua sincera inclinazione verso Saba:

Sovint, sobretot en els poemes d'adolescència, fa pensar en Leopardi. «Ammonizione», per exemple. «Meditazione», també. Però quin esperit tan serè corona els espectacles!

Seguono poi i primi versi in traduzione catalana del componimento scelto, a mio avviso molto opportunamente, a evidenziare il debito ma anche la dialettica con la poesia leopardiana,³⁶ *Meditazione*, uno dei testi oltretutto più

³⁵. Malgrado il nome del critico sia taciuto, credo si riferisca all'articolo di P. A. Quarantotto Gambini, «*Ammonizione ed altre poesie di Saba*» di Saba, «*L'Italia Letteraria*», 21 maggio 1933.

³⁶. Sul leopardismo del primo Saba, è lo stesso autore che afferma in una lettera del 1917: «Mai io mi sono espresso come in quella prima infantile fioritura: anche, in parte, perché il mio pensiero poetico era più semplice, e più vicino a quello dei miei due grandi maestri: il Petrarca e il Leopardi: scovati allora da me senza che nessuno me ne parlasse, e in qual ambiente!» (cit. da Silvia Cardini, *Saba*, in *Storia letteraria d'Italia*, nuova ed. a cura

pregnanti e rappresentativi, sotto il profilo ideologico e filosofico, della raccolta.

Quanto a Capasso, la cui raccolta viene definita come «una evasió cap als espais il·limitats que circumden la vida breu», vale la pena ricordare che ancor prima di Garcés un altro poeta catalano era stato attratto dai suoi versi, tanto da esercitare su due suoi componimenti gli unici esperimenti di traduzione dall'italiano di cui ho notizia. Mi riferisco a J. V. Foix, il quale pubblicò nel 1933 due versioni, in un inconfondibile stile foixano, di Aldo Capasso, *Vers l'estiu* e *Amor*.³⁷ Non sorprende, comunque, che essi costituiscano gli unici reperti in tal senso: Foix possedeva una conoscenza dell'italiano molto superficiale, come lo dimostra la pressoché totale incompienza di forme verbali elementari, quali *hai sei accese*, presenti nei testi di Capasso. Anzi, l'impressione che si ricava dai molteplici suoi contatti con la cultura italiana segnalati nel corso di questo lavoro è che molto spesso essi si attuassero tramite la mediazione della cultura francese.³⁸

Accingendomi a fare una sorta di bilancio del panorama fin qui tracciato, mi sembra giusto riconoscere anzitutto che il contributo di Garcés alla divulgazione della poesia italiana del primo trentennio del Novecento, a giudicare dall'insieme di tutti i suoi interventi, è complessivamente più che ragguardevole, se non per la quantità e la potenzialità di circolazione dei testi

di A. Balduino, XI/2. *Il Novecento*, a cura di Giorgio Luti, Milano, Vallardi, 1993, p. 830).

³⁷. Cfr. *Dos poemes per Aldo Capasso*, trad. di J.-V. F., «La Publicitat», 27-XI-1932.

³⁸. Si ricordi che aveva tradotto dal francese un'antologia di pensieri di Machiavelli e che inoltre, nella biblioteca di Foix, ho potuto censire diverse pubblicazioni su e di Petrarca in francese degli anni Venti ma nessuna in italiano. Discorso analogo andrà fatto per i surrealisti italiani, cui si accennerà nel prossimo capitolo, i quali si muovevano in quegli anni a cavallo tra italiano e francese.

tradotti (pur senza dissolversi del tutto, il progetto di un'antologia verrà accantonato a seguito dell'avvento del franchismo, slittando, con prevedibili modifiche, di ben tre decenni) almeno per varietà e qualità delle scelte operate: accanto alla nutrita schiera di crepuscolari, infatti, Garcés seguì con ammirevole prontezza la nascita e lo sviluppo della triade letteraria poi consacrata come emblema del rinnovamento poetico italiano novecentesco. Ovviamente, la mancanza della prospettiva critica fornita da una prudente distanza temporale non gli consentiva di operare certe distinzioni che oggi appaiono indiscutibili, dimodoché non sorprende un allineamento di questo tipo, stabilito nella recensione al libro di Pavolini: «Pavolini ens apareix, amb Montale i G. T. Rosa, com una de les més interessants aportacions de la lírica italiana d'avui». D'altronde Pavolini aveva meritato un vivo consenso da parte di Ungaretti, mentre Titta Rosa, quale giovane promessa, era stato accostato allo stesso Ungaretti da Luciano Folgore, una decina d'anni prima nello scritto sopra citato. Quel che conta, in fondo, è che Garcés, fine lettore di poesia, riesce con molta intuizione a muoversi tra la migliore produzione poetica italiana di quel periodo.³⁹

³⁹. Molto diverso, invece, il caso di Esclasans, che, come si è accennato, finisce per tradurre poeti locali del tutto sconosciuti allora fuori dai confini siciliani e attualmente dimenticati. Non dissimile l'episodico contributo alla traduzione di poeti contemporanei di Alfons Maseras. Alla sua amicizia con Cesarino Giardini è forse da far risalire (considerando oltretutto le note inclinazioni ideologiche e politiche di questi per il regime fascista) la scelta di tradurre poesie di Ada Negri e di Curzio Malaparte, ovvero di due scrittori marginali come poeti e inquadrati perfettamente entro le coordinate culturali del fascismo, e ciò malgrado che Maseras fosse un uomo di idee decisamente progressiste (cfr. *Dos poemes de Curzio Malaparte: Dona a la vora de la mar; Estiuença*, «La Publicitat», 11-XII-1932; *Tres poemes per Ada Negri: La mà, L'esguard, Diàleg* [da *Il libro di Mara*], trad. di Jaume dels Domenys, «La Publicitat», 25-XII-1932, poi ristampati in A. Negri, *El diner*, Barcelona, «Quaderns Literaris», 1935, nella cui introduzione Maseras tradurrà un altro componimento tratto dalla stessa raccolta, *El do*). In realtà solo quelle della Negri sono firmate dallo pseudonimo di Maseras Jaume dels Domenys, ma considerandone sia la fattura sia la ravvicinata data di pubblicazione rispetto a quelle della Negri, ritengo

Quanto alla qualità del suo lavoro traduttorio, va notato lo scarto tra le versioni degli anni 1920-21 e quelle posteriori. Le prime segnavano un claudicante esordio della sua attività di traduttore ma anche di poeta (Garcés era da poco tornato dal servizio di leva e non aveva ancora allestito la sua prima silloge di canzoni). Sul piano dei contenuti vi si accampano numerosi errori, frutto di fraintendimenti grossolani dell'originale, nonché diversi italianismi lessicali o sintattici.⁴⁰ Su quello della resa poetica, se da una parte si apprezza una certa attenzione ai valori metrici e ritmici dei testi, come per le versioni di Moretti e Palazzeschi, dall'altra traspaiono tensioni linguistiche irrisolte tra formule affettate e libresche e ricerca di un linguaggio poetico più sciolto e moderno. Le versioni posteriori rivelano, invece, oltre a un

molto probabile che anche quelle di Malaparte siano attribuibili a Maseras. Occorre avvertire che lo stesso giornale, qualche anno prima, aveva chiaramente preso le distanze dalle campagne culturali fasciste di Malaparte a seguito di un incidente riguardante una traduzione italiana di Blasco Ibáñez: «No fa gaires dies els diaris italians anaven plens dels desafiaments del senyor Curzio Malaparte, redactor en cap de "La Fiera Letteraria", de Milà, co-fundador, amb M. Bontempelli, de la revista internacional "900", és un home capaç (l'any 1927!) de batre's a espasa amb qualsevol en defensa, per exemple, del feixisme de l'art. L'espasa del senyor Malaparte branda ara a la casa editorial "La Voce"./ Ja un diari barceloní ha esmentat el fet: "La Voce" ha publicat la traducció italiana d'un volum de Blasco Ibáñez, però s'ha apressat a donar en la mateixa faixa del llibre l'explicació del fet insòlit: "Obligats per un contracte, donem al públic italià aquest llibre d'un porc anti-feixista"» *Comentaris. El gallaret del feixisme*, «La Publicitat» 12-II-1927.

Al mero ossequio personale sono ascrivibili poi le traduzioni di testi composti da Mario Garea e Cesarino Giardini compiute da Joan Malagarriga, versioni cui si è già accennato nel capitolo dedicato ai rapporti culturali coltivati da *Expansió Catalana*.

⁴⁰. Clamorosa è soprattutto la serie di tradimenti nella versione della poesia di Auro d'Alba, dove vacilla ripetutamente l'identificazione della morfologia verbale: «ci strappammo» → «ens arrenquem»; «ci mordemmo» → «ens mosseguem»; «ti raccolsi» → «et recolzes»; «offersi» → «ofereixes». Un caso analogo è nel primo verso di *Bàndol* di Corazzini: «accendano» → «encenen». Esempi di falsi amici nella versione di Fiumi: «a lungo» → «de lluny»; «anzi» → «abans». Quanto agli italianismi, eccone alcuni tratti da *La ciutat morta* di Govoni: «borgo» → «burg»; «laggiù» → «lla baix»; «attraverso il» → «través el».

ormai acquisito dominio dell'italiano, una più netta maturità poetica e stilistica, con risultati soddisfacenti. Prevale la propensione a una resa letterale, anche a scapito talvolta della misura metrica (come nelle prime tre strofe di *Ceneri* di Saba o nella terza strofa di *Notte di marzo* di Ungaretti), malgrado si osservi, per quanto attenuata, la medesima predilezione, segnalata a proposito della versione leopardiana in precedenza analizzata, per andamenti sintattici semplificati.⁴¹

2.1.3. La poesia dialettale

Se alla nuova lirica novecentesca italiana fu concesso un notevole spazio sulle pagine di riviste e di giornali catalani, altrettanto avvenne per la poesia di due popolarissimi poeti dialettali romani: Trilussa e Pascarella. Prima ancora che uscissero le prime traduzioni, arrivava in Catalogna l'eco del grande successo di pubblico ottenuto da Trilussa nell'immediato dopoguerra e coronato dalla pubblicazione delle raccolte mondadoriane del 1922 e del 1923, le quali oltre a dare una sistemazione definitiva a tutta la produzione trilussiana edita

⁴¹. Si noti l'eliminazione delle seguenti trasposizioni nella versione di *La fine del mondo* di Pavolini: «occiduo il sol la sfiora» → «el sol ponent la toca»; «questo dolce momento per estremo/ di nostra vita elegge» → «aquest moment tan dolç tria per límit/ de nostra vida». O la costruzione paratattica in luogo di quella ipotattica dell'originale nella medesima poesia: «Or te mirando, arcana/ bellezza della terra, freme e svola/ umile il cuore oltre l'umano segno» → «Jo vaig mirant-te, arcana/ bellesa de la terra; deseixia's/ humil, mon cor, de tot humà vestigi»; e ancora, di segno simile, la ristrutturazione del seguente periodo di *Vele* di Capasso: «Due vele, a pena nate e di sorpresa,/ sull'orizzonte, agli occhi chiari che apre/ il mattino del mondo nel mio viso,/ son l'evento che instaura un tempo albare» → «Dues veles, tot just i de sorpresa/ nades en l'horitzó, mentre els ulls bada,/ clars, el matí del món en el meu rostre,/ un temps d'albada de bell cop instauren». Esempi tratti tutti dall'ultimo gruppo di traduzioni. Ma la tendenza è ancora più marcata in quelle degli anni Venti.

fino ad allora ne garantivano una più vasta circolazione in Italia e all'estero. Pochi giorni prima del Natale del 1923, «La Publicitat» informava i suoi lettori sulla fama popolare di Trilussa con un articolo a cura della redazione:

Heu'a aquí un poeta veritablement popular. Ens arriba d'Itàlia el ressò del seu gran èxit. Poeta polític, periodista, escriptor abundós i fàcil, les seves obres, escrites en dialecte romà, es venen a dotzenes de milers.⁴²

Per tratteggiare poi le caratteristiche che lo contraddistinguono nei confronti di altri poeti cui egli appare associabile: poeta delle moltitudini come Beranger e favolista come La Fontaine, ma senza «el foc de l'un ni la noble puresa de l'altre». Fortemente vincolata al suo tempo, la poesia trilussiana anziché offrire canzoni di lotta o favole come i due francesi, sceglie la formula della satira:

Dessota els versos magníficament clars i primaris de «La storie» o de «Homini (sic) e bestie»⁴³ hi ha un esperit escèptic, optimista, però, dins l'escepticisme. Trilussa és aficionat a descriure la cara i la creu de les coses: les colors amb què les descriu no són pas massa alegres. Però corona la pintura amb una rialla d'indiferència.

Les fantasies polítiques i les escenes d'animals serveixen a Trilussa per vessar en el seu vers desencadenat i sonor, la seva sàtira eloqüent, punyent i molt humana.

Contemporaneamente venivano pubblicate le prime traduzioni trilussiane firmate da Carner, il quale, allora ancora in Italia, ne aveva mandate alcune sia al settimanale umoristico «El

⁴². *Les sàtires de Trilussa*, «La Publicitat», 21-XII-1923.

⁴³. Nel 1923 per l'appunto uscirono nelle raccolte di Mondadori *Le storie e Ommini e bestie*, mentre nel 1922 erano stati pubblicati *Lupi e agnelli*, *Le favole*, *Nove poesie*, *Le cose e I sonetti*.

Borinot», dove il nome del traduttore figurava con lo pseudonimo di Tw,⁴⁴ che alla rivista di costume e società «Bella Terra».⁴⁵ Da quel momento in poi Carner andò traducendo numerosi altri versi del poeta romanesco, provenienti da sei dei sette volumi editi da Mondadori e quasi tutti appartenenti al genere favolistico. Queste versioni furono pubblicate lungo il 1924 e il 1925 su «La Veu de Catalunya»,⁴⁶ tranne due che uscirono sulla «Revista de poesia» e una su «Bella Terra».⁴⁷

Come spiegare, però, la curiosità di Carner per l'opera di un autore che si muoveva su un orizzonte morale e filosofico profondamente divergente dalla propria rassicurante visione armonica, bonaria e fiduciosa del mondo e della vita? Per un

⁴⁴. Si tratta di due sonetti: *La xicoteta de Totó* [La ragazza de Totò, da *I sonetti*], «El Borinot», I, n. 4 (20 dicembre 1923), p. 12. e *L'Ovella* [La pecorella, da *Lupi e agnelli*], «El Borinot», II, n. 6 (3 gennaio 1924), p. 8. Quanto allo pseudonimo Tw, si tratta di una variante di quello usato da Carner nei primi anni del Novecento, Two, quest'ultimo segnalato da Albert Manent (*Nous pseudònims de Josep Carner*, in *Del Noucentisme a l'exili. Sobre cultura catalana del Nou-cents*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 39).

⁴⁵. Cfr. *A Mimí* [A Mimí, da *Le cose*] «Bella Terra», I, n. 2 (Nadal Reis 1923-24), p. 71.

⁴⁶. Eccone i titoli e le date di pubblicazione: *La instrucció* (De Trilussa, fabulista dialectal romà) [L'istruzione, da *Lupi e agnelli*], 23-II-1924; *El Pagó* (De Trilussa, fabulista dialectal romà) [Er Pavone, da *Le favole*], 1-III-1924; *La Duquessa* (De Trilussa) [La Duchessa, da *Nove poesie*], 11-X-1925; *De Trilussa. La prudència* [La prudenza, da *Le storie*], 17-X-1925; *De Trilussa. L'esperit* [L'ingegno, da *Lupi e agnelli*], 21-X-1925; *De Trilussa. La Bèstia Raonable* [La Bestia ragionevole, da *Le cose*], 23-X-1925; *De Trilussa. Cor de Tigressa* [Core de Tigre, da *Le favole*], 25-X-1925; (*De Pascarella*), *L'Estadística* [La statistica, da *I sonetti*], 12-XI-1925 (Si tratta di un errore, anche se apparentemente inspiegabile, perché il sonetto è di Trilussa e non di Pascarella, come figura nel giornale).

Le versioni del 1924 sono firmate con lo pseudonimo Bellafila, le altre vi figurano con il nome di Josep Carner.

⁴⁷. Cfr. *Dues faules de Trilussa: La Fama* [La Fama, da *Lupi e agnelli*]; *Loreto* [Loreto, da *Le cose*], «Revista de Poesia», I, n. 1 (gener 1925), p. 19; e *Aristocràcia* [L'Aristocrazia, da *Le favole*], «Bella Terra», II, gennaio 1925, p. 28. Tutti i fascicoli della «Revista de Poesia» sono stati di recente ristampati in edizione anastatica (Barcelona, Leteradura, 1978), ma proprio la pagina contenente le due versioni di Carner è stata sostituita per errore da un'altra.

autore che con scetticismo e con desolata incredulità osserva come le vicende umane siano soggette quasi fatalmente, senza possibilità di redenzione, al sopravvento di istinti e forze negative come l'egoismo, la violenza, l'ipocrisia o la vanità? A mio avviso ciò che più attraeva Carner verso Trilussa erano soprattutto due fattori. Da un lato, l'interesse nutrito, e già concretizzatosi nella sua nota traduzione delle *Fables* di La Fontaine,⁴⁸ per un genere, come quello favolistico, che concedeva tradizionalmente un ampio spazio al gioco ironico caro a Carner. Dall'altro, nel linguaggio di Trilussa, costruito entro i confini di un decoro piccolo-borghese che lo allontanava dalla tradizione vernacolare belliana tanto nel senso di un maggiore accostamento all'italiano quanto in quello di una rinuncia a quelle forme aspre, crude ed espressionistiche così sfruttate da Belli,⁴⁹ Carner doveva rinvenire un esperimento interessante in rapporto alle proprie aspirazioni linguistiche e stilistiche, delle quali si è già parlato in precedenza. D'altronde, la favola di Trilussa, e di conseguenza anche il suo linguaggio, traeva di solito spunto da un fatto di cronaca, da episodi di vita quotidiana presenziati o raccontati, presentandosi, prima ancora che apologo o generico insegnamento morale, come autentico «commento della vita».⁵⁰ Ciò conferiva all'ambiente e ai personaggi un realismo familiare e sentimentale, percorso da una

⁴⁸. Apparsa nel 1921 nella collana «Biblioteca Literària» dell'Editorial Catalana, è stata pubblicata di recente in edizione critica a cura di Jaume Subirana (cfr. Jean de La Fontaine, *Fables*, Barcelona, Súnion, 1995).

⁴⁹. Sulla lingua di Trilussa rinvio alle pregnanti osservazioni di Pasolini nell'introduzione a *La poesia dialettale del Novecento* (1952), ora in *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 52-55.

⁵⁰. L'espressione è usata da Pietro Pancrazi nella *Prefazione* a Trilussa, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1951.

vena malinconica non lontana dall'atmosfera crepuscolare,⁵¹ che poteva rientrare agevolmente nei gusti carneriani.

Molti anni a venire Carner avrebbe esplorato il genere del bestiario in due raccolte: la prima, *Museu zoològic* (1963), è scritta in forma epigrammatica, mentre la seconda, *Bestiari* (1964) è costruita in modo enciclopedico, ovvero è ordinata alfabeticamente in base alla lettera iniziale dell'animale protagonista di ciascuna poesia. Si tratta di opere minori, prive di un serio impegno letterario ed ideologico e passibili di risolversi a tratti in un mero esercizio stilistico.⁵² Malgrado le dissimiglianze, numerose e appariscenti, tra il bestiario carneriano e le favole di Trilussa, è possibile rintracciare, però, una reminiscenza del poeta satirico romanesco in uno dei pochissimi componimenti in cui Carner utilizza con intenti moraleggianti il contrasto tra uomini e bestie. La tigre, raffigurata quale simbolo della ferocia, tale che il solo nome è capace di incutere terrore, riflette angosciata alla vista di tre cacciatori:

-Caçadors vénen amb armes,
amb armes d'horribles sons!
Jo que, havent crosplit deu homes
sostenia que eren bons!⁵³

Trilussa, in una delle poesie tradotte da Carner, aveva

⁵¹. Di crepuscolarismo a proposito di Trilussa parlò Silvio D'Amico, del cui saggio riporta alcuni passi Pietro Gibellini nell'antologia trilussiana da lui curata (cfr. *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 23).

⁵². Il generoso giudizio di Fuster (cfr. *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1982, p. 178) appare a ragione ridimensionato nell'analisi più ponderata che di recente gli ha dedicato Jaume Aulet (cfr. *L'obra de Josep Carner*, Barcelona, Teide, 1991, pp. 227-234).

⁵³. La poesia si intitola *El tigre*. Cito da J. Carner, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1968, p. 754.

messo a confronto l'indulgenza pietosa della fiera tigre con la disinvolta crudeltà di una bella signora mossa dalla vanità.⁵⁴ Se la tigre del Circo, nel sentirsi fissata da una donna del pubblico, confessa al leone:

-S'io incontrassi quella
in mezzo d'un deserto, e avessi fame,
mica la magnerebbe: è troppo bella!

la donna, immaginando il bel tappeto che avrebbe potuto ricavare dal suo mantello, esclama:

-Io me la magno a furia de guardalla:
che pelo! che colori! com'è bella!
Quanto me piacerebbe a scorticalla!

Naturalmente, dietro l'affinità del contrasto si intuiscono immediatamente le divergenze: all'intenzione più acutamente satirica di Trilussa, che esaspera l'opposizione edulcorando la tigre, fa eco un più amabile tono ironico dei versi carneriani, la cui integrazione finale affida a un gioco linguistico (l'ambiguità semantica di *bons*) il significato della poesia.

Carner fu il primo ma non l'unico traduttore catalano di Trilussa. Nell'autunno del 1924 vi si cimentò anche Esclasans con una silloge di sei favole tratte da *Lupi e agnelli*.⁵⁵ Versioni corrette e fedeli alla lettera del testo, ma del tutto irregolari negli aspetti metrici, diversamente da quelle di Carner che era

⁵⁴. Si tratta del componimento *Core de Tigre*, che riproduco interamente in appendice in calce alla traduzione carneriana.

⁵⁵. Trilussa, *Faules: La Mosca i la Aranya* [La Mosca e er Ragno]; *El Mul neutral* [Er Mulo neutralista]; *La previdència* [La Previdenza]; *L'enginy* [L'ingegno]; *L'ovellea* [La Pecorella]; *La especulació de les paraules* [La speculazione de le parole], trad. di A. Esclasans, «La Revista», X, n. 217-218 (1-16 ottobre 1924), p. 146.

più propenso a concedersi qualche libertà maggiore sul piano contenutistico pur di non trascurare la fattura formale del verso. L'esperienza con la poesia dialettale di Esclasans si ripeté l'anno dopo con l'altro autore romanesco di moda in quegli anni, Cesare Pascarella, di cui tradusse la collana di cinque sonetti *La serenata*.⁵⁶

Fuori dall'area romanesca, solo un altro poeta dialettale meritò una seppur episodica fortuna in Catalogna: Salvatore Di Giacomo, grazie all'interesse mostrato per lui da López-Picó, il quale si era avvicinato all'opera del poeta napoletano probabilmente grazie al denso saggio di Giuseppe De Robertis apparso sull'Almanacco de «La Voce» nel 1915, dove il critico tra l'altro dà spicco al componimento che, anni dopo, pubblicherà in traduzione López-Picó, *Marzo*.⁵⁷ Questi, nel 1919, dedicò uno dei suoi ritratti epigrammatici della galleria *Poetes nous* a Di Giacomo,⁵⁸ mentre l'anno dopo appariva segnalata sulla sua rivista l'edizione ricciardiana di tutte le *Poesie* dello scrittore napoletano,⁵⁹ da cui un suo collaboratore provvide subito a tradurre due componimenti, *Marzo* e *Primavera*.⁶⁰ La

⁵⁶. Cesare Pascarella, *La serenata*, trad. di A. Esclasans, «La Revista», XI, n. 230 (16 aprile 1925), p. 117.

⁵⁷. Mi riferisco a G. De Robertis, *Rappresentazione lirica*, «Almanacco della Voce», Firenze, Libreria della Voce, 1915, pp. 65-79. De Robertis vi commenta profusamente la poesia *Marzo*, affermando che sebbene l'ultima strofa si risolva in una «spiritosaggine di cattivissimo gusto» «l'arietta nei suoi primi dodici versi, cioè nella sua parte essenzialissima, è un miracolo» (p. 67).

⁵⁸. Cfr. J. M. López-Picó, *Poetes nous*, «La Revista», V, n. 95 (1 settembre 1919), p. 259.

⁵⁹. Cfr. «La Revista», VI, n. 111 (1 maggio 20), p. 119. Il volume ricevuto corrisponde sicuramente alla seconda ristampa (1920) della seconda edizione della raccolta poetica completa di Di Giacomo (1909).

⁶⁰. S. Di Giacomo, *Març* [*Marzo*, da *Ariette e sunette*]; *Primavera* [*Primavera*, da *Vierze nuove*], VI, n. 114 (16 giugno 20), p. 161. È possibile che le due versioni siano opera di Alexandre Plana, considerando sia la

traduzione lopezpiconiana di *Marzo*, del tutto diversa da questa versione anonima del 1920, apparve invece nel 1928, compresa nell'antologia *Exercicis de geografia lírica*.⁶¹

2.2. La prosa narrativa

2.2.1. Linee per un bilancio

Se l'attenzione rivolta alla poesia offre risultati ragguardevoli relativi alla conoscenza e allo sforzo di diffusione della produzione italiana novecentesca, seppur entro i limiti della ristretta cerchia di intellettuali e senza concretizzarsi in iniziative editoriali, i dati ricavati parallelamente nel terreno della prosa narrativa configurano un quadro ben più scarno e disarticolato, privo nell'insieme di ogni capacità rappresentativa della pluralità di filoni e correnti che si intrecciarono tra gli anni Venti e Trenta. Per capire le ragioni di siffatto divario occorre tener conto anzitutto dei due fattori che senza dubbio condizionarono in negativo la dinamica della ricezione della prosa: le alterne vicende vissute dai generi narrativi nella storia letteraria del primo terzo di secolo nelle due letterature in questione e i problemi inerenti

fattura linguistica dei testi sia il fatto che in quel periodo (tra il 1918 e il 1920) era traduttore abituale di poesia italiana per «La Revista».

⁶¹. *Març, marçot. A la manera de Salvatore de Giacomo*, «La Revista», XIV (gennaio-giugno 1928), p. 54, poi in J. M. López-Picó, *Temes. Exercicis...*, cit., p. 77.

allo sviluppo del mercato letterario catalano, specie per quel che fa il consumo delle letterature straniere.

In merito al primo punto, giova ricordare che in Italia il romanzo, il genere che usciva trionfalmente dalla storia ottocentesca, subì nei primi due decenni del secolo una profonda crisi, a seguito della dissoluzione delle sue strutture tradizionali determinata dall'avvento delle avanguardie storiche che, tra frammentismo vociano e parolibberismo futurista, avevano accantonato del tutto il modello naturalistico. La lenta ripresa avviata nel dopoguerra, in concomitanza con la stagione rondiana che certo non contribuì ad accelerarne il processo, dovrà attendere la fine degli anni Venti per ottenere il primo cospicuo raccolto del periodo. Non dissimile fu la sorte toccata al romanzo catalano che con la definitiva affermazione del movimento noucentista venne relegato in soffitta finché il dibattito sorto negli anni che vanno dalla morte di Prat de la Riba all'avvento di Primo de Rivera segnò la generale riabilitazione del genere. Malgrado le necessarie differenze esistenti tra le due tradizioni letterarie in questione e, in particolare, tra lo svolgimento e le molteplici connessioni interne della crisi del romanzo da esse attraversata, può essere utile e orientativo stabilire al riguardo un parallelismo cronologico. La funzione di rinnovamento svolta dal 1926 in poi dal gruppo di «Solaria» nello sviluppo della narrativa italiana nel ventennio fascista può trovare una corrispondenza all'interno del panorama catalano coevo in quella assegnata alla casa editrice Proa, fondata nel 1928 allo scopo di imprimere, all'insegna di una politica di apertura alle novità narrative che si profilavano sul piano europeo, uno slancio decisivo ad un genere che solo allora cominciava a venir fuori da un lungo *impasse*.

Rispetto al secondo punto, occorre prender atto della difficoltà di penetrazione che aveva, e che ancor oggi in misura

minore ha, la letteratura italiana nell'editoria catalana. Se nell'ottica del consumo intellettuale o aristocratico il libro italiano vantava tradizionalmente in Catalogna una condizione privilegiata, proprio per il facile accesso consentito dalla vicinanza linguistica (basti pensare che la biblioteca di uno scrittore come Maragall, proteso piuttosto verso l'area di cultura anglogermanica, è zeppa di volumi in italiano), nella nuova prospettiva creata da un mercato letterario moderno, aperto ad ampie fasce sociali e imperniato pertanto sul libro tradotto per quanto riguarda la produzione straniera, la letteratura italiana finisce per occupare uno spazio estremamente ridotto. Non è mia intenzione soffermarmi in questa sede sulle molteplici ragioni di tale situazione, dato che la questione richiederebbe in primo luogo un censimento completo e minuzioso della produzione e del consumo librario del periodo esaminato che a tutt'oggi non esiste. Vorrei, però, riportare per il suo valore testimoniale una dichiarazione espressa in proposito in un articolo d'opinione apparso su «La Publicitat» nel 1927. Il giornalista che lo firma sembra basarsi su dati non so fino a che punto affidabili numericamente ma di certo ispirati a una qualche indagine di mercato:

Es pot ben dir que per cada vint-i-cinc llibres que es compren escrits en llengües estrangeres, vint-i-quatre són de literatura, i que d'aquests les cinc sisenes parts són de literatura francesa. Tot fa creure que aquesta cada dia es ven més. Sembla estrany, però hom no pot menys de constatar-ho: la literatura italiana, i en general el llibre italià, es ven poc, molt poc, amb tot i ésser com la catalana una parla neo-llatina i que actualment compta amb escriptors de primer ordre.⁶²

⁶². J.M. Boronat, *Informacions de "La Publicitat". Els llibres estrangers a Catalunya*, «La Publicitat», 1-IV-1927.

Se un'occhiata ai cataloghi editoriali dell'epoca ci informa sommariamente sulle basse percentuali delle traduzioni dall'italiano, le asserzioni appena lette confermano su un orizzonte più ampio la sostanziale marginalità del libro italiano nel mercato catalano moderno. A loro riprova si può richiamare il fatto che gli articoli di Joan Sacs scritti a commento di *Uno, nessuno e centomila* cui si è già fatto riferimento trassero spunto dalla pubblicazione della versione francese dell'opera, attraverso la quale appunto Sacs doveva aver letto il romanzo.

Tirando le conclusioni da quanto finora esposto, si può affermare che mentre il secondo punto individuato dà ragione, almeno in parte, dell'estrema povertà di traduzioni portate a termine sul terreno della narrativa, il primo spiega il fatto che tali traduzioni si concentrarono soprattutto negli anni Trenta. Un rapido resoconto servirà a fornire la griglia di dati su cui si fondano le nostre considerazioni. Le prime versioni di prosa contemporanea italiana appaiono durante il regime di Primo de Rivera, tra il 1924 e il 1926: Carner pubblica su «Bella Terra» due novelle rispettivamente di Marino Moretti e di Aldo Palazzeschi,⁶³ orientandosi così, in una linea affine alle scelte operate nell'ambito della letteratura inglese, verso il filone umoristico con risvolti lirico-malinconici di stampo crepuscolare, ritenuto adeguato a educare e coltivare l'umore e il sentimento dei lettori e a combatterne la meschinità.⁶⁴ Nello stesso periodo «La Publicitat» crea, con un'evidente volontà di promozione della narrativa, uno spazio periodico destinato ad

⁶³. Cfr. Marino Moretti, *Els nuvis dels tres carbassons*, «Bella Terra», I, n. 5 (aprile 1924), pp. 158-159, illustrata da Apa; e Aldo Palazzeschi, *Una casa per a mi*, «Bella Terra», III, n. 18 (autunno 1926), pp. 244-247, quest'ultima firmata con lo pseudonimo Bellafila.

⁶⁴. In questi termini si esprimeva Carner a proposito delle sue traduzioni di Mark Twain (cfr. Marcel Ortín, *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, p. 129).

accogliere racconti contemporanei, catalani o stranieri. Di italiani, ve ne appariranno cinque tra il 1923 e il 1925: i primi due, di Pirandello e di Verga, tradotti da Tomàs Garcés;⁶⁵ gli altri, di Grazia Deledda, Giovanni Papini e Ardengo Soffici, firmati da un collaboratore del giornale con la sigla «P. i F.» o «P. F.» (forse Puig i Ferrater).⁶⁶

Successivamente, usciranno due novelle di Ada Negri tradotte da Maseras (la prima su «La Nova Revista», più tardi raccolta in volume,⁶⁷ e la seconda su «D'Ací i d'Allà»⁶⁸) e le già citate versioni di Esclasans di due racconti di Bontempelli su «D'Ací i d'Allà» e su «La Revista», dove lo stesso Esclasans pubblicò, in occasione della morte di Svevo, alcune pagine tratte dalla *Coscienza di Zeno*.⁶⁹ Per terminare il panorama di traduzioni

⁶⁵. Mi riferisco alla versione pirandelliana già citata dell'autunno del 1923 e a G. Verga, *Primavera* [*Primavera, da Primavera e altri racconti*], pubblicata in tre parti: il 7, il 10 e il 14 febbraio 1924. Al presente catalogo vanno aggiunte ovviamente le novelle di Pirandello apparse su «D'Ací i d'Allà» menzionate in precedenza.

⁶⁶. Cfr. G. Deledda, *L'auguri del segador*, 25-V-25; G. Papini, *Aquell que no pogué estimar*, 5-VI-25; A. Soffici, *Kerroteigs*, 7-VIII-25.

⁶⁷. Cfr. A. Negri, *El diner*, «La Nova Revista», VI, n. 21 (settembre 1928), pp. 54-74, con una nota introduttiva della redazione. Nel fascicolo seguente viene riprodotta una foto della scrittrice italiana che porta la dedica autografa ad Alfons Maseras.

⁶⁸. Cfr. A. Negri, *Dones belles*, «D'Ací i d'Allà», XVIII, n. 135 (marzo 1929), pp. 78-79.

⁶⁹. I. Svevo, «*La Coscienza di Zeno*». (Novel·la). *Fragment*, «La Revista», XIII (luglio-settembre 1928), pp. 107-110. Il brano scelto contiene l'episodio della morte del padre. La nota redazionale di presentazione, sicuramente stesa da López-Picó, informa sull'interesse della rivista per l'autore italiano maturato precedentemente alla sua morte: «Afeccionats a registrar les dades que subratllen l'actualitat espiritual, teníem preparada la versió d'unes pàgines inèdites d'Italo Svevo, l'escriptor triestí al qual la glòria d'ésser un dels més autènticament representatius del vuitcents no havia d'ésser reconeguda fins a la plenitud de les generacions noucentistes. / L'actualitat banal de la mort subratlla novament l'interès de les pàgines que publiquem avui i incorpora al ressò de les inquietuds que agiten els nostres esperits la veu colpidora d'una de les primeres figures de les lletres italianes, resistent a l'èxit de curiositat d'avui, com antany fou resistent al silenci, a la negligència i a la peresa comprensiva». È probabile che a spingerli sulla

antologiche, occorre aggiungere, a titolo di cronaca, quelle di autori decisamente minori, compiute in ossequio a un rapporto di amicizia: accanto alle già citate novelle di Giardini tradotte da Malagarriga va menzionata la versione di Joan Ramon Masoliver di un racconto del critico e giornalista genovese Gino Salviotti.⁷⁰

Quanto alle traduzioni integrali di opere narrative, bisognerà attendere il 1930 quando uscirà per i tipi di Proa il classico del verismo italiano, *I malavoglia*⁷¹, segno evidente che anche in Catalogna il ritorno al romanzo aveva comportato una riscoperta, seppur in una nuova prospettiva, del modello naturalistico, filtrato più spesso attraverso le esperienze narrative moderniste. L'interesse per Verga si vide rafforzato dalla traduzione di una raccolta di novelle qualche anno dopo,

via di Svevo avesse contribuito, oltre alla crescente ammirazione manifestata in Italia verso lo scrittore triestino negli ultimi tre anni della sua vita, la traduzione francese della *Coscienza di Zeno* apparsa nel 1927 e citata nella bibliografia inserita nell'articolo.

⁷⁰. Cfr. Gino Saviotti, *Aquests mariners...*, «La Publicitat», 13-I-1933. La traduzione è firmata dalla sigla J. R. M. e, come si segnala nella nota introduttiva, costituisce un brano tratto dal libro *Mezzo matto*. Un paio d'anni prima, quando Salviotti aveva già lasciato «La Fiera Letteraria» e, in polemica contro di essa, era diventato direttore della rivista genovese «L'Indice», Masoliver lo aveva intervistato sull'attuale situazione della critica italiana (cfr. J. R. Masoliver, *Literatura i crítica*, «Mirador», III, n. 135 [3-IX-1931], p. 6).

⁷¹. Cfr. G. Verga, *Els Mala-ànima*, trad. di Miquel Llor, Badalona, Proa, «Biblioteca a Tot Vent» n. 25, 1930. Uno scritto redazionale de «La Veu de Catalunya» così manifesta il proprio consenso per la felice scelta editoriale che colma una lacuna traducendo, dopo l'ancora recente versione dei *Promessi Sposi*, l'altro caposaldo della narrativa italiana ottocentesca: «L'Editorial Proa ens dóna les millors novel·les de totes les literatures. No hi podia mancar la italiana i, naturalment, calia començar pel gran mestre sicilià Giovanni Verga. Encara avui els italians el tenen pel seu llur novel·lista després de Manzoni. Verga és un realista puixant, d'una gran força creadora, més fidel a la realitat que els francesos i que sovint fa pensar, per la vigor dels seus personatges, amb els grans mestres russos.» Per soffermarsi poi sui contenuti dei *Malavoglia* e sui meriti della traduzione, giudicata «un model de fidelitat i de justesa» (9-VII-1930).

apparsa nella collana popolare «Biblioteca Univers». ⁷² Né stupisce che l'Editorial Catalana, dal canto suo, pubblichi uno dei primi romanzi di una scrittrice maturata in seno al naturalismo: *Anime oneste* di Grazia Deledda. ⁷³ L'iniziativa editoriale fu certo stimolata dalla fama internazionale che le aveva procurato l'assegnazione del Nobel nel 1926 (la sua novella tradotta su «La Publicitat» era uscita, però, l'anno prima), ⁷⁴ ma forse non sfuggivano neanche i punti di contatto che l'opera della Deledda presentava nei confronti della tanto ammirata Víctor Català. Sul versante dei testi strettamente contemporanei il catalogo si limita a quattro opere: fra i volumetti popolari ed economici della collana «Quaderns Literaris» apparvero due sillogi di racconti, rispettivamente di Ada Negri e di Bontempelli, ⁷⁵ e il romanzo di impostazione cattolico-religiosa

⁷². Cfr. G. Verga, *La cavalleria rusticana i altres narracons*, trad. di Santiago Masferrer i Cantó [rivista da Caterina Primerano], Barcelona, Llibreria Catalònia («Biblioteca Univers»), 1934. Oltre a *Cavalleria rusticana*, tratta da *Vita dei campi*, contiene la raccolta integrale delle *Novelle rusticane*.

⁷³. Cfr. G. Deledda, *Ànimes honrades*, trad. di Maria Mariné, Barcelona, Llibreria Catalònia («Biblioteca Literària»), s. d. [ma: 1931]. La qualità della traduzione è molto scadente, linguisticamente povera e zeppa di calchi e italianismi assolutamente inaccettabili.

⁷⁴. Occorre precisare che l'avvenimento era passato sotto silenzio e che la stampa se ne occupò solo un anno dopo, quando Ettore de Zuani diede una conferenza sulla scrittrice alla Casa degli Italiani di Barcellona (Cfr. «La Veu de Catalunya», 15-XI-1927 e 25-XII-1927 e il ritratto biografico che ne fece Melcior Font su «La Revista de Catalunya», VII, n. 41 [novembre 1927], pp. 511-512).

⁷⁵. Ci si è già riferiti a *La dona dels meus somnis* di Bontempelli. Riguardo alla Negri, si tratta di un volume intitolato *El diner* e sottotitolato erroneamente *Novel·la* («Quaderns Literaris», n. 64, 1935), che riunisce oltre al racconto già apparso su «La Nova Revista», altre narrazioni scelte, tradotte e presentate da Maseras dalla raccolta *Le solitarie* (*En la boira*), dalla galleria di ritratti femminili di *Sorelle* (*Niobe*, *La dona agenollada*, *La mamà de Fosco*, *Una carta*) e dalla serie di bozzetti di *Strade* (*Veus de la terra*). Chiude l'antologia una terna di poesie appartenenti al *Libro di Mara* (*La mà*, *L'esguard*, *Diàleg*). L'attenzione riservata alla scrittrice e culminata in questa pubblicazione si deve fundamentalmente a Alfons Maseras, suo traduttore ma anche suo fedele critico, giacché le dedicò diversi articoli sparsi su riviste e quotidiani (cfr. Fly, *Un nou llibre d'Ada*

di Papini *Sant'Agostino*,⁷⁶ mentre presso la casa editrice Proa, piattaforma centrale della narrativa catalana del periodo repubblicano come si è detto, fu pubblicato uno dei testi più importanti del panorama italiano del ventennio fascista, *Gli indifferenti* di Moravia, nella pregevole traduzione compiuta da uno dei principali esponenti della nuova generazione di scrittori catalani affermatasi alla fine degli anni Venti, Miquel Llor, il quale riuscì ad allestirla appena tre anni dopo che il libro era

Negri, «La Veu de Catalunya», 14-I-1926; A. Maseras, *Ada Negri*, «La Veu de Catalunya», 2-I-1929 e, soprattutto, il particolareggiato ritratto critico che ne fece in una sorta di autorecensione firmata con lo pseudonimo Jaume dels Domenys, *Ada Negri*, «Mirador», VII, n. 335 [18-VII-1935], p. 6). Si è già avanzata l'ipotesi di una probabile mediazione di Giardini, che avrebbe tra l'altro facilitato i contatti epistolari tra i due, come lascia immaginare la dedica a Maseras sulla foto riprodotta da «La Nova Revista» cui si è già accennato.

⁷⁶. Cfr. G. Papini, *Sant Agustí*, trad. di A. Esclasans, con una nota biografica e una tavola cronologica della vita e opere di Sant'Agostino, Barcelona, «Quaderns Literaris» (nn. 102 e 103), 1936. Occorre sottolineare che Papini fu un autore molto apprezzato e rispettato da ampi settori della cultura catalana, sia come critico che come scrittore. Ci si è già riferiti alla novella apparsa su «La Publicitat» e alle versioni poetiche di Alexandre Plana; si aggiunga anche quella delle pagine finali del saggio *Un uomo finito* (cfr. G. Papini, *A la nova generació*, trad. di M.-R. [forse Millàs-Raurell], «La Revista», V, n. 98 [16 ottobre 1919], pp. 314-315). D'altro canto, anche grazie alla sua popolarità internazionale e alle diverse traduzioni spagnole che uscirono in quegli anni, la stampa si occupò spesso dei suoi libri. «Mirador» dedica, in occasione della sua pubblicazione in spagnolo, un'ampia recensione a *Gog*, «un dels llibres més vius i fulgurants dels darrers temps, en el qual, sota l'aparença fantàstica que tan bé s'aparella al gènere del conte filosòfic, traspua la sàtira i el menyspreu més àcids d'un esperit desenganyat de la civilització moderna, del món i de les seves pompes i vanitats» (cfr. Just Cabot, *Papini i "Gog"*, «Mirador», III, n. 137 [17-IX-1931], p. 6). Non fu concorde la critica, però, di fronte alla traduzione spagnola di *Dante vivo*: accanto a giudizi entusiastici (cfr. M., *Un nou llibre de Papini: «Dante vivo»*, «La Veu de Catalunya», 4-VIII-1933) apparve una recensione di Rafael Tasis tiepida verso il testo papiniano e durissima nei confronti della traduzione (cfr. R. Tasis i Marca, *Dant vist per Papini*, «Mirador», V, n. 237 [17-VIII-1933], p. 6). Naturalmente anche la versione catalana di Esclasans di *Sant'Agostino* fu accolta come un avvenimento editoriale cui dar risalto (cfr. *Giovanni Papini traduit al català*, «La Veu de Catalunya», 27-III-1936 e Josep F. Ràfols, *Papini i el seu «Sant Agustí»*, «La Veu de Catalunya», 16-IV-1936).

uscito in Italia.⁷⁷

Indubbiamente il bilancio è magro, ma è pur vero che se si prescinde dal problema della divulgazione, non facile da risolvere in un mercato ristretto quale quello catalano,⁷⁸ è possibile reperire svariate testimonianze di un'attenzione molto più ampia e approfondita prestata dagli intellettuali all'attività narrativa italiana nel duplice aspetto teorico e pratico. Occorre ricordare in primo luogo il ruolo fondamentale svolto dalle riviste di informazione bibliografica prodotte in Italia, mediante le quali ci si poteva agevolmente mantenere aggiornati anche dall'estero. Ne è l'esempio più emblematico il successo straripante della «Fiera Letteraria» di Fracchia. Lo stesso giornalista che abbiamo visto prima lamentarsi della mancanza di sbocchi del libro italiano osserva con soddisfazione:

Hi ha uns periòdics d'informació, de crítica i de

⁷⁷. Cfr. Albert Moravia, *Els indiferents*, trad. e introduzione di Miquel Llor, Badalona, Proa, «Biblioteca a Tot Vent» n. 53, 1932. Llor doveva essere rimasto favorevolmente colpito dalla lettura del romanzo se si accinse a tradurlo già nel 1930, subito dopo aver concluso il lavoro verghiano. Almeno così lascia pensare un breve annuncio apparso sul giornale in cui si legge che «Miquel Llor treballa també en una novel·la original que es dirà "Els indiferents"» («La Veu de Catalunya», 27-VII-1930), notizia scorretta ma senz'altro indicativa.

⁷⁸. Gli appelli da parte di diversi scrittori perché le case editrici inserissero romanzi italiani nei propri cataloghi non mancarono. Eccone, a titolo d'esempio, uno di Agustí Esclasans: «Aquest matí he llegit la darrera obra de Luigi Pirandello: *Uno, nessuno centomila*. Admirable. Quina traça! Pirandello és el cerebralista més hàbil del nostre temps. Mentre la llegia, pensava en Italo Svevo, i, sobretot, en *La coscienza di Zeno*, de la qual, en català, fins ara, només s'han publicat uns fragments traduïts meus, a La Revista. Què esperen els editors catalans per a traduir Svevo i Pirandello?» (A. Esclasans, *Diari sense dies (fragments)*, «La Revista», XVI, luglio-dicembre 1930, p. 61). A proposito di Svevo si può ricordare anche che Miquel Llor aveva progettato di tradurlo, stando a quanto asserisce lui stesso in un'intervista che fece alla vedova dello scrittore in visita a Barcellona nel 1930: «Téms ha que confio en poder oferir al català la versió d'algunes obres d'Italo Svevo, per tal com ja és hora que aquest autor faci costat a les altres grans figures de la literatura moderna que Catalunya comença a incorporar-se» (M. Llor, *Una conversa amb la vídua d'Italo Svevo*, «Mirador», II, n. 61 [27-III-1930], p. 4).

xafarderia literària, que no són ben bé revistes, però que també es venen molt. Ens referim a les publicacions amb format de diari, on predominen la diversitat i l'actualitat. "Les Nouvelles Littéraires" i "Candide" són els que junts amb "La Fiera Letteraria" italiana abasseguen tot aquest mercat. La literatura italiana, que per desgràcia desvetlla tan poc interès entre nosaltres, troba amb "La Fiera Letteraria" un bon òrgan d'expansió i de propaganda eficaç d'un quant temps ençà.

Els setmanaris d'informació i d'actualitat també compten amb força llegidors. De "L'Illustration", de "La Petite Illustration", de "Le monde Illustré", se'n venen alguns milers entre nosaltres. "L'Illustrazione Italiana" també és bastant demanada.⁷⁹

Altrettanto conosciute, anche se in ambiti più ristretti, erano le riviste specializzate di letteratura. Per esempio, la milanese «Il Convegno» venne entusiasticamente presentata da J. V. Foix che l'aveva ricevuta dall'amico Obiols allora in Italia:

La revista *Il Convegno*, de Milà, que dirigeix l'Enzo Ferrieri, ha publicat el prospecte de la seva activitat, durant l'any 1921. És d'una gran semblança, a la que ve desenrotllant, entre nosaltres *La Revista*. Recull la vida literària i artística italiana, restant al defora de particulars acadèmies i escoles, publicant ço que de més digne hom troba al país, i donant a conèixer els escriptors estrangers més assenyalats. *Il Convegno*, roman, doncs, una revista antològica.⁸⁰

⁷⁹. J. M. Boronat, *Les revistes estrangeres a Catalunya*, «La Publicitat», 21-IV-1927. Tali riviste, tra l'altro, fungevano da organo di informazione culturale internazionale. Per esempio, «La Publicitat» fa un'ampia rassegna al numero della «Fiera Letteraria» dedicato a Tolstói (cfr. *Les lletres. El tribut italià a la commemoració del centenari de la naixença de Lleó Tolstói*, 18-IX-1928). Il fenomeno, in ogni caso, si verificava anche in senso inverso: come si legge nello stesso giornale una settimana dopo, l'«article consagrat per A. Esclasans a la memòria de Rilke dins la Revista de Catalunya és extractat a la secció de Premsa estrangera de La Fiera Letteraria de Milà (23 de setembre)» («La Publicitat», 26-IX-1928).

⁸⁰. Si tratta di un pezzo redazionale, *Les edicions italianes*, apparso su «Monitor» n. 1 (gennaio 21), p. 5. Insieme a un fascicolo della rivista, Obiols gli aveva fatto arrivare anche altri materiali: «T'envio separat un prospecte de *Il Convegno* revista de Milà amb la llista de col·laboradors i una bibliografia di cada un. Crec que et serà útil. Demana'm les revistes que

Non poteva mancare all'appello nemmeno «Solaria», che abbiamo già trovato menzionata da Garcés e dalla quale «La Revista» tradurrà un intervento di Alberto Consiglio (*Diatriba sul romanzo ed altre cose*) nel dibattito sorto tra Papini e Ojetti intorno alle possibilità attuali del romanzo italiano.⁶¹ Ma accanto alle riviste circolavano naturalmente anche i libri pubblicati in Italia. Abbiamo avuto modo di riferirci alle diverse raccolte poetiche che venivano segnalate o recensite. Altrettanto avviene con le opere di narrativa o di saggistica. A titolo d'esempio si può ricordare l'eco immediata delle opere di Renato Serra raccolte postume nel 1920 dalle edizioni de «La Voce». Nel settembre del 1920 «La rivista» le incluse nel suo bollettino di novità bibliografiche pubblicandone pochi mesi dopo, in traduzione di Garcés, alcune pagine, tratte dai saggi

vols» Lettera del 12-I-1921, *Correspondència Foix-Obiols*, cit., p. 220. In realtà, attraverso Obiols, Foix prese visione di molte pubblicazioni periodiche italiane (si è accennato in precedenza a *Rete mediterranea* e *Vraie Italie*, dirette rispettivamente da Soffici e Papini), anche se le sue richieste si orientavano soprattutto verso riviste o giornali d'impronta ideologica e nazionalistica, assorbito com'era nella stesura dei primi numeri di «Monitor»: «M'és grat que hi incloguis *Volontà* com me serà grat que m'enviïs d'altres revistes italianes —si és que en surten— ja que ací, llevat del futurisme, no es coneix res. *Valori plastici* ha publicat un número francès que jo vaig adquirir amb reproduccions de Chirico que són unes evocacions esperitistes de Carpaccio p. ex. Molt interessant, però./ Allò que et demano que m'enviïs perquè tinc interès de veure-ho i àdhuc ho necessito per a informar-me'n és alguns números [...] de l'*L'Idée Nationale* que és un diari nacionalista que deuràs trobar a qualsevol quiosc» (Lettera di Foix del 14-XII-1920, ibidem, p. 188). Obiols gli rispondeva al riguardo: «Per les revistes i els llibres que et pugui enviar caldria que em diguessis en primer lloc el que es fa a Barcelona perquè temo sempre d'enviar-te alguna cosa que ja tinguis i després més o menys. Es publiquen perxò poques coses. En Papini publicarà aviat un llibre però no sé que col·labori en cap revista. ¿Coneixes una revista d'estudis religiosos que es titula *Bilinyis*? ¿I *La Ronda*? T'enviaré l'*Idée Nationale* i *Il Popolo d'Itàlia* que redacten uns que em sembla que es van separar dels nacionalistes» (Lettera del 19-XII-1920, ibidem, p. 203).

⁶¹. Alberto Consiglio, *Aportacions*, trad. di M.D., «La rivista» (luglio-dicembre 1929), pp. 109-110.

de *Le lettere*.⁸² Lo stesso Garcés accosterà lo stile del critico italiano a quello di Riba in un articolo del 1922 di cui si è già detto in precedenza.⁸³

In tale prospettiva, sono illuminanti se non talora sorprendenti i frequenti riferimenti che costellano i caratteristici commenti critici di López-Picó sulla letteratura internazionale a testi italiani che non godettero all'epoca di una considerevole proiezione fuori d'Italia. Infatti, se Papini e Moravia avevano, per motivi diversi, guadagnato oltralpe una fama tale da garantir loro una discreta fortuna anche in Spagna, non si può certo dire lo stesso per autori come Cecchi e Bacchelli. Proprio a quest'ultimo e alla sua impegnativa prova narrativa maturata nel 1927, in fase di liquidazione della stagione rondiana, dedicò López-Picó una breve glossa:

R. Bacchelli

Més enllà de la fórmula: *llibres per llegir*, Riccardo Bacchelli, remarcant, entre els escriptors italians joves, com un estilista de l'humorisme, ens ofereix en la novel·la *Il Diavolo al Pontelungo* la nova fórmula: *l'història per divertir*. I no cal dir la seriosa i densa qualitat d'aquest

⁸². Cfr. Renato Serra, *El moment literari: Apariències (Del llibre Le Lettere)*, «La Revista», VII, n. 134 (16 aprile 1921), pp. 125-126. Le *Opere* di Serra (in particolare i primi tre volumi, poiché il quarto sarebbe uscito di lì a poco, nello stesso anno) furono segnalate nel n. 120 (16 settembre 1920), p. 263. Presso la Biblioteca de Catalunya si conservano il III volume delle *Opere* appena citate e la prima edizione delle *Lettere* (Roma, Bontempelli e Invernizzi, 1914).

Ancora nel campo della saggistica un episodio analogo: poco dopo che Maseras aveva recensito la raccolta di Ugo Ojetti *Coses vistes* (Fly, *Un bell recull periodístic*, «La Veu de Catalunya», 17-VII-24), ne apparvero alcune pagine nella traduzione di Joan Malagarriga (Hugo Ojetti, *Màscares [Einstein, Pirandello]*, *Del llibre, acabat d'eixir*, «Coses vistes», «La Veu de Catalunya», 27-VII-24). In tal caso, si intuisce dietro l'iniziativa il suggerimento di Giardini.

⁸³. Cfr. § 1.2., nota 34 della prima parte della tesi.

esforç que més de siscentes pàgines no poden banalitzar.⁸⁴

È ancora López-Picó, sulla scorta della ricostruzione di un saggio di Mario Vinciguerra dell'attività culturale italiana del primo quarto di secolo, a segnalare oltre che una serie di libri di letteratura memorialistico-critica degli anni Dieci:

Els primers anys del noucents, la vetlla de la guerra i la guerra mateixa amb el ressò de l'*Esame di coscienza di un letterato*, de Renato Serra, del *Diario sentimentale* del Panzini, amb el *Colloquio con Renato Serra*, *Alla ricerca di Cristo* i el debat *Io e Me* di Vincenzo (sic) Cento, amb la confessió, arreu del món, de tots els homes dels quals es parla...⁸⁵

anche il romanzo più interessante dello scarno quadro postbellico, *Rubé* di Borgese, addotto come testimonianza della difficile «convalescència burgesa de l'anarquia» ancora in atto.

Quanto a Cecchi, si può senz'altro affermare che è il rondista più letto e seguito, come scrittore e soprattutto come critico. Se già nel 1920 Tomàs Garcés traduce un suo scritto di viaggio di tema inglese⁸⁶, non passarono inosservate le emblematiche raccolte di prosa d'arte apparse negli anni Venti. López-Picó si ricollega alle idee poetiche espresse ne *L'osteria del cattivo tempo* in una sua riflessione sul tema svolta nella rubrica abituale con cui collaborava alla rivista di Junoy:

La reducció de la poesia al mínimum de superfície

⁸⁴. J. M. López-Picó, *Moralitats i pretextos*, «La Revista» (luglio-dicembre 1927), p. 24.

⁸⁵. J. M. López-Picó, *Una convalescència de la fi de segle*, «Revista de Poesia», I, n. 2 (marzo 1925), pp. 73-77.

⁸⁶. E. Cecchi, *Visita a Chesterton*, trad. di T. Garcés, «La Revista», VI, n. 119 (1 settembre 1920), pp. 243-245.

verbal, de què parla Emilio Cecchi en el llibre d'assaigs volanders *L'osteria del cattivo tempo*, té els seus defensors i els seus addictes emparats per les conclusions d'Edgar Poe teoritzador de la impossibilitat dels llargs poemes.⁸⁷

E sulla medesima rivista l'anno prima era stato dedicato un intero articolo a commento di una prosa cecchiana, *Aquarium*, apparsa in traduzione francese di Cremieux. L'autore dello scritto, che firma con lo pseudonimo Pilla e che corrisponde con tutta probabilità a Junoy, si sofferma anzitutto a illuminare l'autentica forza innovativa rappresentata dalla linea del classicismo rondiano, quale strumento in grado di incidere dal di dentro sulla tradizione, in contrapposizione all'effimera e puramente spettacolare rivoluzione futurista. Si tenga presente che Junoy, dopo la stagione avanguardista maturata negli anni della guerra, aveva ripiegato su posizioni decisamente più moderate difendendo come punto chiave della sua prospettiva estetica la necessità di una dialettica costante tra tradizione e modernità.⁸⁸ È appunto quale paradigma di tale dialettica che sono chiamati in causa quelli ch'erano stati i due maggiori esponenti della «Ronda»:

El que diem és que la tradició per a ésser vençuda,
vull dir superada, vull dir continuada, ho ha d'ésser, a
fons i en el fons, no per la banda de fora, a crits

⁸⁷. J. M. López-Picó, *Butlletins del Temps*, «La Nova Revista», V, n. 17 (maggio 1928), p. 52.

⁸⁸. Pur respingendo l'idea d'una svolta radicale che demarcherebbe un prima e un poi nell'itinerario letterario e ideologico di Junoy, Jaume Vallcorba (cfr. *Introducció a J. M. Junoy, Obra poètica, cit.*) riconosce la centralità assunta dal rapporto tradizione-modernità nel suo pensiero intorno agli anni Venti richiamando ripetute dichiarazioni programmatiche al riguardo, come ad esempio: «Cal saber fer-se perdonar la modernitat per la tradició i la tradició per la modernitat» (1928), o «La tradició, sense la modernitat [...] esdevé, fatalment, una "lletra morta". La modernitat, sense la tradició, esdevé una buida i efímera bombolla de sabó enduta pel vent» (1926).

guturals, i a espeternecs excèntrics.

A la Itàlia contemporània, que és la que havem al·ludit per a prendre peu en aquesta nota, hi ha alguns noms d'artistes i d'escriptors moderníssims que es donen compte, és l'única novetat, potser, que se'n pot dir novetat.

Dos noms ens vénen a punta de ploma: el de Vincenzo Cardarelli i el d'Emilio Cecchi.⁸⁹

Il resto dell'articolo è un'ammirata constatazione delle doti stilistiche di Cecchi a partire dall'analisi della prosa *Aquarium*:

Emilio Cecchi ha publicat, traduït al francès per B. Crémieux, una curta prosa titulada *Aquarium*, que és una de les coses més belles i més vigoroses que s'han escrit aquests últims anys en el seu gènere.

Tot, colors, sentiments, idees, fan un conjunt impressionant.

L'art extremoriental més rar, pel que fa a la coloració, l'art gòtic més estricte, pel que fa a l'estructura de tret, i, finalment, una netedat cruel, una precisió sense esperança, molt d'avui dia, fan de l'estil d'Emilio Cecchi un dels més representatius i suggestius.

L'ambient d'aquàrium que ens descriu l'Emilio Cecchi és reproduït amb una plàstica lírica emocionant.

Hi ha les franges de l'aigua, les bombolles de l'aire, els reflectiments de la llum, la decoració, podríem dir-ne, física.

Hi ha els peixos, els mol·luscos, els zoòfits complicadíssims i elementals.

Hi ha la vida misteriosa que els barrejà dins d'una mateixa gemma...⁹⁰

Sulla curiosità mostrata verso la letteratura contemporanea italiana e motivata dalla ricerca di modelli narrativi nuovi e moderni, non credo si possa dubitare. Piuttosto è ancora da

⁸⁹. Pilla, *Un Aquarium per Emilio Cecchi*, «La Nova Revista», n. 2 (febbraio 1927) p. 181.

⁹⁰. *Ibidem*, pp. 181-182.

indagare e determinare, operazione certamente meno agevole, la consistenza e i limiti della conoscenza acquisita in questa composita, personale e discontinua approssimazione ad autori e testi italiani dell'epoca. Occorre non dimenticare, infatti, che non necessariamente tali esplorazioni individuali risultano testimoniate da menzioni esplicite del tipo di quelle fin qui richiamate. Per esempio, pur in assenza di prove oggettive, mi sembra più che lecito ipotizzare che la prosa di Savinio potesse essere nota a uno scrittore come Foix, particolarmente attratto dai metafisici, e in particolare dal gruppo che collaborava a «Valori Plastici». Vero è che negli scritti di Foix spesseggiano riferimenti o commenti relativi a Giorgio De Chirico o Carlo Carrà mentre nessuna traccia di Savinio mi è stato possibile riscontrare. Tuttavia, la mia congettura si basa sulla vivissima impressione di rassomiglianze formali (motivi, tecniche, accostamenti, immagini) tra un'opera come l'*Hermafrodito* di Savinio (uscita in volume nel 1918, ma in gran parte pubblicata prima frammentariamente in svariate riviste tra cui la francese «Nord-Sud» di cui Foix era un fedele lettore)⁹¹ e le prose poetiche foixane. Così, la dissociazione tra volontà e azione e la conseguente sensazione di impotenza o paralisi espressa in Savinio in scene simili:

Allora, contro le imposizioni della mia volontà, prevalse in me un tremito così imperioso e terribile che mi diedi a ridere, a ridere, a ridere... finché, stramortito dalle vertigini, cascai col culo sul piantito e svenni in una semicatalessi...⁹²

⁹¹. Sulla storia del testo di *Hermaphrodito* cfr. la nota in calce all'edizione dell'opera a cura di Gian Carlo Roscioni (Torino, Einaudi, 1974), edizione da cui provengono le mie citazioni del testo di Savinio.

⁹². Ibidem, p. 124.

è rapportabile a uno dei *leit-motive* di un libro come *KRTU*. Oppure le costanti metamorfosi del paesaggio marino da cui emergono esseri mitologici, figurazioni grottesche, fantastiche o inquietanti, oggetti e suoni imprecisabili (apparizioni o mutazioni che in Foix avvengono in modo repentino e irrazionale già secondo i meccanismi tipici della scrittura surrealista) trovano dei punti di contatto in passi come il seguente:

Vedo, sulla spiaggia vicina, le povere croste di antichi anfibi sconosciuti; e, se non finissi con lo scoprire in essi i casotti de' bagnanti, abbandonati sulla sabbia, avrei avuto ragione di credermi in riva al Tanganica, ove -come ben si sa- vivono ancora i favolosi plesiosauri.⁹³

Certo si tratta di affinità che possono spiegarsi mediante l'appartenenza a una tradizione avanguardista europea il cui centro di espansione va individuato soprattutto nell'ambiente culturale francese, ma che pur tuttavia invitano a prestare maggiore attenzione alle possibili suggestioni nella prosa di Foix della problematica metafisica svolta sul duplice versante teorico e pratico dai redattori di «Valori Plastici».⁹⁴

2.2.2. La traduzione de *Gli indifferenti*

Sul terreno delle traduzioni l'evento più importante resta senza dubbio quella del romanzo di Moravia, tanto per la scelta

⁹³. Ibidem, p. 161.

⁹⁴. A tale proposito Antoni Martí (cfr. *op. cit.*, pp. 155-156) collega le tensioni emergenti di fronte all'immagine apparentemente immobile e calma del mare così come ricorrono nelle prose di Foix a riflessioni espresse al riguardo da Giorgio De Chirico nello scritto *Sull'arte metafisica*, citato da Foix in un articolo che gli dedica su «La Publicitat» (4-V-1932).

del testo e per la tempestività con cui fu compiuta quanto per l'eccellente qualità linguistica e letteraria del lavoro traduttorio. Le prime notizie sull'opera circolarono a Barcellona pochi mesi dopo la prima edizione italiana, quando, nell'ottobre del 1929, la «Revista de Catalunya» pubblicò la recensione favorevole che ne aveva fatto un critico svizzero.⁹⁵ Né tardarono ad arrivare anche gli strascichi della polemica che l'aveva accompagnata. Sulla falsa riga delle considerazioni poco entusiasmanti espresse da un tal Nino Franck su «Italia Nuova», J. V. Foix osserva in uno dei suoi abituali corsivi su «La Publicitat»:

A Itàlia tenen també els seus immoralistes que s'escauen ésser els més joves: Gabriela Neri, autor de *Diana i el faune*; Mario Soldati, autor de *Salmace*, i Alberto Moravia, autor dels *Indiferents*. Tots tres llibres —tres debuts— són considerats els més curiosos i els més commovedors dels publicats de poc; tots tres, però, són acusats per llur esperit "immoralista", inspirat, diuen, de Joyce, de Proust, de Gide, de la cort de Satanàs.⁹⁶

E riportava poi testualmente la diagnosi di Nino Franck, il quale attribuiva il fenomeno di una narrativa cinica, pessimista e amara, venata da certa esagerazione sentimentale, al nuovo clima letterario e sociale piuttosto che a tendenze individuali di giovani scrittori. Anche López-Picó non mancava di segnalare con la sua solita ironia le contrastanti opinioni suscitate dal libro di Moravia, collegando opportunamente l'evento al dibattito italiano sul romanzo e riallacciandosi nello stesso tempo alle non lontane polemiche interne sulla questione:

⁹⁵. Cfr. Maurice Muret, *Dues novel·les d'ara: "Partenau" i "Gli indifferenti"*, «Revista de Catalunya», XI, n. 59 (ottobre 1929), pp. 293-301 (su Moravia pp. 297-301).

⁹⁶. Focius, *Meridians*, «La Publicitat», 14-I-1930.

UNA GENERACIÓ AMB NOVEL·LA

A Itàlia, com aquí, demanaven una novel·la de veres. I la novel·la els arriba protegida per tot l'equip dels joveníssims: *Gli indifferenti*, d'Alberto Moravia.

La reacció de la maduresa estrafarà el títol i dirà: *Els estúpids*.

Caldria, però, al seny crític i a l'esperit de justícia dels gairebé joves encara (la generació sense novel·la definida entre nosaltres amb mestrívola autoritat, per Carles Riba), rectificar el títol i precisar: *Els antipàtics*.⁹⁷

Allo scandalo provocato negli ambienti reazionari e fascisti e ai vani tentativi fatti da questi per sospenderne la vendita e contrarrestare così l'enorme successo di pubblico conseguito si riferisce nell'introduzione alla sua versione catalana Miquel Llor, evidenziando implicitamente la componente ideologica di cui il romanzo si era caricato in Italia. Llor sottolinea anche il significato di novità e rottura che *Gli indifferenti* rappresentano sul piano più strettamente letterario, ravvisando, però, nelle scelte stilistiche moraviane («un estil absolutament planer en aparença») non tanto l'espressione dei cosiddetti «contenutisti» contrapposti ai «calligrafi» quanto una più generica reazione delle nuove generazioni contro «la falsa pompa» e «la indigesta retòrica dannunzianes» che hanno gravato per così lungo tempo sulla letteratura italiana. Una sorta di antiepica dannunziana che si palesa nella consistenza dei suoi personaggi sottratti definitivamente alla dimensione del sublime e dell'eroico, cui erano destinati quasi in obbedienza a un'idea di superiorità razziale, per diventare gente comune e dozzinale, «com qualsevol ciutadà d'un altre país». D'altro canto, inquadrato in una prospettiva europea, Moravia gli appare come un autore di gran forza e originalità, prudentemente staccato dal

⁹⁷. J. M. López-Picó, *Moralitats i pretextos*, «La Revista», XVI, luglio-dicembre 1930, p. 25.

modello narrativo proustiano, cui più d'ogni altro ritiene si riallacci, «puix que en comptes d'enfondir-se en anàlisis de les opacitats subconscients, explica els fets exteriors dels seus personatges i els motius immediats que provoquen aquests fets». Ciò che colpisce maggiormente Llor è, potremmo dire, l'aspetto mimetico, ovvero la capacità dello scrittore di suggerire l'atmosfera in cui si muovono e gesticolano i protagonisti della vicenda.⁹⁸ Tra questi, viene dato un rilievo speciale al figlio Michele giacché funge da principale strumento usato dall'autore per esporre le proprie fondamentali convinzioni, «la incertitud: el desencís: la desmoralització: la manca de fe que emmetzina bona part de la gent de la nostra època».

Le linee interpretative indicate da Llor sono in parte riprese e sviluppate dalle due recensioni che salutarono con vivo consenso la sua traduzione. Un critico progressista come Domènec Guansé calca l'accento sullo stridente contrasto tra la crisi morale attraversata dalla società italiana, impietosamente riflessa nel ritratto che ne fa Moravia, e la falsa *grandeur* dell'Italia mussoliniana.⁹⁹ Ma sottolinea pure l'indubbia modernità del romanzo tanto nel suo porsi come referto lucido e penetrante dell'epoca contemporanea, nel quale con

una fredor inexorable i una minuciositat que tenen molt

⁹⁸. Proprio nella marcata tendenza alla ricostruzione d'un ambiente generale e soprattutto d'un clima morale, tendenza riscontrata nel romanzo che Llor compose tra il 1929 e il 1930, *Laura a la ciutat dels sants*, Carme Arnau ravvisa il più evidente punto di contatto della sua scrittura con l'opera moraviana (cfr. C. Arnau, *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 34). Un'indagine più sistematica nella produzione narrativa di Llor potrebbe senza dubbio illuminare zone d'influenza più concrete. In tal senso, in modo del tutto casuale mi sono imbattuta in un racconto, pubblicato su «Mirador» (M. Llor, *Una amistat*, II, n. 64 [17-IV-1930], p. 4), nel quale sono rinvenibili chiare suggestioni moraviane nell'indifferenza e nell'assopimento della volontà che caratterizzano il comportamento dei due giovani protagonisti.

⁹⁹. Cfr. D. Guansé, *Els llibres nous*, «La Publicitat», 19-I-1933.

d'anàlisi clínic, Moravia estudia un cas d'abúlia, d'indiferència, de voluntat somorta, incapacitada de reaccionar davant de res [...];

quanto nella constatazione della irredimibile «pèrdua de la fe en els grans tòpics, en els grans prejudicis» di cui la letteratura si era alimentata dal romanticismo in poi:

La família que ens presenta Moravia ha perdut els prejudicis. Només per pura parada social, vol aparentar encara que els posseeix. D'ací la manca de decisió dels seus gestos, la seva buidor i la seva ineficàcia. I d'ací el seu enviliment, la seva corrupció, conseqüència fatal de la pèrdua d'una fe, quan aquesta fe no és substituïda per una altra o, si més no, per una negació activa que té, com la mateixa fe, una força defensiva, i ens manté com una armadura interior la nostra voluntat, la nostra moral.

E se Llor aveva tirato in ballo Proust, Guansé insiste invece, con maggior oculatèzza, su referenti della narrativa russa, richiamando, per affinità tematica e di strategia descrittiva, l'oblomovismo risalente a Gonciarov e avvicinando Moravia a Dostoevskij «per la intensitat de vida que el novel·lista italià acumula en poques hores, i que li fa acceptar la moda [...] de fer esdevenir l'acció aproximadament en un sol dia».

Meno felice, anche se non per questo meno entusiastica, la critica svolta da Rafael Tasis, almeno quando, allontanandosi dagli schemi interpretativi delineati da Llor e Guansé, si avventura in ipotesi di lettura francamente svianti. Che Carla si ponga ormai in un universo ben differenziato da quello di Emma Bovary è certo, sennonché l'identificazione della condotta del fratello con quella di «un malalt d'un excés de literatura»¹⁰⁰

¹⁰⁰. R. Tasis i Marca, *Els llibres*, «Mirador», V, n. 217 (30-III-1933), p. 6.

risulta, invece, assolutamente inadeguata. Di segno diverso è l'intervento che pubblica sulle pagine di «Mirador» Joan Ramon Masoliver, allora lettore a Genova. Prendendo appunto le mosse dalla recente pubblicazione di *Els indiferents*, esso intende essere una riflessione sui criteri di scelta applicati dalle case editrici catalane per la traduzione di opere straniere, nella fattispecie di letteratura italiana.¹⁰¹ In realtà, l'articolo abbandona presto l'impostazione astratta e teorica di partenza per trasformarsi in un'aperta censura del romanzo di Moravia, tutta imperniata in apparenza sui disvalori stilistici del testo ma non priva di un risentimento molto vivo attribuibile a ragioni di natura ideologica e morale. Masoliver si riferisce anzitutto alla polemica tra contenutisti e calligrafi, giudicando quindi il successo di Moravia legato a una questione circostanziale e di interesse locale:

L'èxit assolit a Itàlia pels *Indiferents* [...] té una explicació, em penso, que és haver encarnat el *contenutisme* en un moment àlgid de la lluita entre estilistes (amb llur cenacle, *L'Italia Letteraria*) i partidaris del contingut: èxit, doncs, dependent d'una qüestió d'estratègia literària que no pot interessar gaire un no italià.

Poi, però, nel descrivere la trascuratezza dello stile de *Gli Indifferenti* finisce per criticare piuttosto la consistenza dei personaggi e la loro supposta incongruenza:

Un estil gens acurat (a senyalar que el mot «indiferent» es troba dos i tres cops per pàgina com si a força de repetir-lo hom volgués justificar el títol) ha servit a Moravia per bastir uns pocs personatges falsos a còpia d'ésser linears —la mare, l'amiga— o incongruents, com aquest xicot que

¹⁰¹. Cfr. J. R. Masoliver, *Què cal traduir?*, «Mirador», V, n. 221 (27-IV-1933), p. 6. Occorre avvertire che Masoliver collabora da Genova con una certa assiduità su «Mirador» con articoli di tema italiano.

l'autor pretén fer indiferent i enrabiât al mateix instant i que en tot moment resulta desplaçat i gens humà.

Quanto all'antisublimità come valore di rottura e rinnovamento segnalato da Llor, Masoliver obietta che ben altri scrittori lo hanno conseguito molto meglio di Moravia e si distende negli esempi di chi ha seguito l'impronta verghiana:

un Federigo Tozzi (escriptor concís, gran novel·lista del qual parlaré més endavant), un Mario Puccini -tan Giovanni Verga, tot personal però, en els contes de *La Vita vince*-, un Saviotti, en el seu *Mezzo-matto*, a publicar aviat.

Certo che le alternative suggerite, salvando il caso di Tozzi, mostrano la debolezza letteraria della critica imbastita, anzi, la parallela traduzione già menzionata che lo stesso Masoliver fa di un brano di questo romanzo di Saviotti, suggerendone perfino l'integrale versione in catalano, smonta automaticamente tutti i nobili argomenti esibiti in quest'articolo sulla necessità di tradurre opere classiche e di valore universale piuttosto che la «primera novetat que cau a les mans».

Nel suo piccolo, dunque, anche la ricezione catalana finì per riflettere, in modo molto semplificato ovviamente, la duplice posizione espressa dalla critica italiana. Quanto alla qualità della traduzione, il giudizio più favorevole fu quello espresso da Masoliver, il quale precisò che le sue considerazioni non intendevano in nessun modo «negar valor a la traducció fidelíssima que Miquel Llor n'ha fet». Se Guansé si era limitato a una sintetica allusione alla «bella traducció», Tasis non aveva risparmiato una ramanzina all'editore per «les diverses errades i àdhuc algun empastellament que desmereixen de l'acostumada correcció que ha estat fins ara un distintiu dels llibres de

Proa». Qualche rifiuto certo non manca, anche se nell'insieme l'impressione ricavabile dalla lettura del testo non dà affatto un'immagine di trascuratezza. Meritano, invece, di essere illuminati gli aspetti positivi del lavoro di Llor. In particolare, è da apprezzare la perizia mostrata nello svincolarsi dai costrutti sintattici dell'originale per ottenere un andamento altrettanto sciolto e naturale in catalano senza tradire né i contenuti né il tono del discorso. Tra i meriti del traduttore, oltre al controllo e alla coerenza del registro catalano prescelto, è a mio avviso il fatto che l'estrema fedeltà non gli impedisce di affrancarsi da tutti i possibili italianismi che possono trapassare nel testo traslato specie quando la strategia attuata si basa su una resa letterale dell'originale. Nel lessico, nella sintassi e nei dialoghi il tessuto linguistico della traduzione appare così genuinamente catalano. In sede di raffronto capillare dei due testi si potrebbe osservare forse una leggerissima tendenza al rialzo espressivo che affiora in talune descrizioni. Qualche esempio mostrerà comunque quanto essa sia di poco conto, impercettibile fuori da una ricognizione microscopica sul testo. Eccone uno tra i più intensi dove l'intervento del traduttore si esercita su elementi centrali della minuziosa descrizione, ovvero sui colori che accennano vanamente ad assumere rilievo nel quadro dominato dal candore del marmo: invece dei più neutri *vermell*, *marró* e *verd*, troviamo forme suffissali o metaforiche come *rogenc*, *torrat* e *vermellosa*:

Sotto il lampadario a tre braccia il blocco bianco della tavola scintillava di tre minute schegge di luce, i piatti, le caraffe, i bicchieri, come appunto un blocco di marmo appena scalfito dagli scalpellini; c'erano delle macchie, il vino era rosso, il pane marrone, una minestra verde fumava dal fondo delle scodelle; ma quel candore le aboliva e splendeva immacolato tra quattro pareti [...] ¹⁰²

¹⁰². A. Moravia, *Gli indifferenti*, Milano, Bompiani, 1995, p. 13.

Sota el llum de tres braços, el bloc blanc de la taula lluïa en tot de menudes espurnes de claror: les safates: les ampolles: els vasos: talment un bloc de marbre a penes tocat pel picapedrer; s'hi veia tot de taques; el vi era rogenic, el pa de color torrat; una sopa vermellosa fumejava als plats; però aquell candor les abolia i era d'una resplendor immaculada entre les quatre parets [...]¹⁰³

Nel passo seguente se l'impiego di *petjades* invece di *peus* sembra determinato dalla necessità di evitare un'inopportuna rima, quello di *gruny* sembra obbedire esclusivamente a un gusto personale volto verso un termine più marcato:

Salirono in silenzio due rampe. Al primo pianerottolo un rumore appena soffocato di grammofono irruppe sulle mattonelle lucide insieme con un brusio confuso, intimo e lieto di voci e di piedi.¹⁰⁴

Pujaren dos trams en silenci. Al primer replà un *gruny* de gramòfon, una mica atenuat, travessava les rajoles polides, junt a un brunzit confús, íntim i joiós, de veus i *petjades*.¹⁰⁵

Tale il caso anche dell'intensificazione espressiva della similitudine contenuta in quest'altro passo:

Dritta dietro la poltrona della madre, la fanciulla ricevette quell'occhiata inespressiva e pesante come un urto che fece crollare in pezzi il suo stupore di vetro;¹⁰⁶

De peu dret rera la poltrona de la mare, la noia rebé aquell esguard inexpressiu i feixuc com una *batzegada* que *esmicolà a bocins* el seu estupor de vidre¹⁰⁷

¹⁰³. A. Moravia, *Els indiferents*, cit., pp. 19-20. Il corsivo è mio, qui e nelle citazioni che seguono.

¹⁰⁴. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 151.

¹⁰⁵. A. Moravia, *Els indiferents*, cit., p. 174.

¹⁰⁶. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 7.

¹⁰⁷. A. Moravia, *Els indiferents*, cit., p. 14.

Di intenzione affine, pur con qualche variazione nei ricorsi utilizzati come per l'espansione aggettivale nell'ultimo esempio, sono infine i tre punti evidenziati dal corsivo nella scena seguente (occorre avvertire, però, che la formula *tot de* in corrispondenza dell'articolo partitivo italiano o di sintagmi che lo ammettono è di solito preferita anche altrove ad altre possibili alternative come *uns* o *uns quants*, né tantomeno è isolata la scelta di *apoderat* per rendere l'aggettivo *pieno* applicato a sensazioni o sentimenti):

si decise, andò ad un lavabo inchiodato al muro, aprì i rubinetti, aspettò che si fosse riempito; allora si tolse la vestaglia, abbassò la camicia fino alla cintola i si lavò; prima la faccia, starnutando e soffiando, poi con gesti che avrebbero voluto impedire che l'acqua colasse dal petto e dalle spalle sulle parti inferiori ancora tutte piene del tepore notturno, il collo e le ascelle; ogni volta che si chinava sentiva la camicia risalire sul dorso, un freddo di pietre le veniva dalle mattonelle del pavimento: all'ultimo non trovò l'asciugamano e scappò tutta accecata e nuda a prenderne uno nella stanza da letto.¹⁰⁸

Es determinà; va anar cap al lavabo empotrat a la paret, obrí les aixetes i esperà que s'omplís. Aleshores es llevà la bata; féu caure la camisa ran de cintura i es rentà, primer la cara, esternudant i esbufegant, després amb *tot de gesticulacions grotesques* per evitar que l'aigua li regalimés del pit i de les espatlles cap als indrets inferiors, encara *apoderats* de la tebior nocturna: el coll i les axil·les; cada vegada que s'inclinava sentia com la camisa se li enfilava dors amunt: una fredor de pedra pujava de les rajoles del paviment; a la fi, no trobant la tovallola anà corrents, *mig cega, tota mullada* i nua, a agafar-ne una al dormitori.¹⁰⁹

Tutto sommato si tratta se non altro di piccole libertà che non alterano la cifra stilistica del testo, ma che introducono tenui pennellate di colore nella grigia antiretorica del

¹⁰⁸. A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 40-41.

¹⁰⁹. A. Moravia, *Els indiferents*, cit., pp. 50-51.

linguaggio moraviano. Lievi e radi guizzi espressivi che si concede il traduttore senza mai ledere la coerenza di fondo della medietà stilistica richiesta dall'originale.