

LA LETTERATURA CATALANA DI FRONTE AL MODELLO RETORICO CARDUCCIANO

Catalan Literature as opposed to the carduccian rhetorical model

Miquel EDO I JULIÀ
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN: Carducci sirvió de modelo, a principios del siglo XX, para elevar el registro del catalán literario, hasta entonces fuertemente vinculado a la leyenda y a la canción popular. En ocasiones, las propuestas métricas y la alta retórica del poeta «bárbaro» fueron adoptadas en polémica con el decadentismo; en otras ocasiones incluso desde dentro de él. Prevalció en algunos autores un énfasis oratorio de carácter político; en otros, un elitismo de corte clasicista. Gozó, en cualquier caso, tanto entre los modernistas como entre los poetas de la Escola Mallorquina, de un prestigio que alcanzó su mayor auge en torno a 1907, año de su muerte, para decrecer rápidamente a lo largo de las décadas siguientes ante el empuje de las corrientes antiheroicas e intimistas, dentro de las cuales no dejaron de producirse, sin embargo, esporádicos retornos al carduccianismo, a modo de reacción frente a determinadas derivaciones de las nuevas tendencias.

Palabras clave: Carducci, bárbaro, clasicismo, Modernismo, Escola Mallorquina, retórica.

ABSTRACTS: At the beginning of the 20th century, Carducci served as a model for raising the register of literary Catalan, which until then had been strongly associated with the genres of myths, legends and popular songs. On some occasions, the metre and erudite rhetoric of the «barbarian» poet were adopted in polemics against the Decadent movement; on other occasions even from within it. A prevailing feature in the works of some authors was to emphasise oratory of a political nature, while in others, elitism of a classicist nature. Whatever the case, he enjoyed certain prestige among Modernists as well as the Majorcan School poets which reached its peak around 1907 (the year when he died), only to fall into decline during the following decades in the face of anti-hero and *intimiste* artistic tendencies. Nevertheless, there were continued sporadic resurges of «carduccianism» within these movements as a response to certain derivatives of the new artistic trends.

Key words: Carducci, barbarian, classicism, Modernism, Majorcan, School, rhetoric.

In una data non precisabile del 1877 o del 1878, a Madrid, Juan Valera presta a uno studente maiorchino, Joan Lluís Estelrich, la prima edizione delle *Odi barbare*. Estelrich ordina subito il libro in Italia: gliene arriva la seconda edizione e, quando torna nella sua isola a passare le vacanze di Natale del 1878, lo mostra al suo amico Miquel Costa i Llobera¹. È il punto di avvio di una intensa ricezione poi protrattasi nelle generazioni successive della cosiddetta Escola Mallorquina, ma soprattutto imperniata su questi due nomi: Estelrich poeta, saggista e traduttore in lingua spagnola; Costa i Llobera poeta in lingua catalana. Estelrich pubblicherà sedici traduzioni di poesie carducciane in diverse antologie, negli anni 1889, 1891 e 1920². Costa scriverà *Horacianes* (1906), una raccolta tutta intrisa di carduccianesimo, subito analizzato dall'amico Estelrich in un saggio apparso a puntate, *Adaptaciones de la métrica clásica*³. Entrambi condividono infatti un forte attaccamento alla metrica, concepita in termini strettamente precettistici, non privi di significato morale. Fanno parte del gruppo classicista di Valera e Menéndez Pelayo, la cui ostilità nei confronti degli sviluppi postromantici riguarda sia l'abbandono al compiacimento decadente, sia l'abbandono all'ispirazione, e cioè la trascuratezza formale, che non riescono però a discriminare dalle prime aperture sulla strada che porta al verso libero. Contro le «formas amorfas»⁴, accolgono la metrica barbara come una forma chiusa, anzi dotata di un sovrappiù normativo rispetto alla metrica tradizionale, e non esitano a chiuderla ulteriormente. Anche se con soluzioni diverse, sia Costa che Estelrich fissano la cadenza accentuativa del quarto verso della strofa alcaica, spesso variabile in Carducci, e comunque variabile da ode a ode. Nella strofa saffica, Costa non ammette l'accento sulla sesta sillaba, e quasi mai si sottrae a quello sulla prima, due punti in cui Carducci, ma anche la tradizione spagnola, si dimostravano più permissivi. Perfino nelle traduzioni Estelrich uguaglia o supera la regolarità del testo originale. La volontà di rispecchiare la metrica del testo italiano rimarrà, in fin dei conti, la croce di tutta la storia delle traduzioni spagnole e catalane del Carducci, sia dei componimenti barbari, sia di quelli in rima, dal momento che molto di rado la bravura o gli sforzi del traduttore si riveleranno all'altezza della sfida. Estelrich non è tra i peggiori, eppure si veda come Hermenegildo Giner de los Ríos, un traduttore barcellonese molto meno accurato, ottiene, eccezionalmente, risultati più

¹ Cf. ESTELRICH, J[uan] L[uis]. *Adaptaciones de la métrica clásica*. *Revista Contemporánea*, agosto 1906, pp. 156-157; TORRES GOST, Bartomeu (ed.). *Epistolari de Miquel Costa i Llobera i Antoni Rubió i Lluch a Joan Lluís Estelrich*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1985, pp. 52, 55, 59; COSTA I LLOBERA, Miquel. *Obres completes*. A cura di Bartomeu TORRES GOST. Barcelona: Editorial Selecta, 1947, p. 993. Si veda un censimento di traduzioni e di altre modalità di ricezione di Carducci nelle letterature ispaniche in EDO JULIÀ, Miquel. *Nova bibliografia carducciana*. Barcelona: Ixaliæ libri, 2007.

² ESTELRICH, Juan Luis. *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*. Palma de Mallorca: Escuela-Tipográfica Provincial, 1889, pp. 607-608 e 610; ESTELRICH, J[uan] L[uis]. *Poetas líricos italianos traducidos en verso*. Palma de Mallorca: Impr. Amengual y Muntaner, 1891, pp. 183-186; AA.VV. *Carducci*. Barcelona: Editorial Cervantes («Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas», XI), s.d. [ca. 1920], pp. 11-15, 28-33, 37-38, 49-50, 53-55, 58.

³ *Revista Contemporánea*, agosto 1906, pp. 153-165; novembre 1906, pp. 555-569; dicembre 1906, pp. 649-665; gennaio 1907, pp. 5-21; aprile 1907, pp. 427-444.

⁴ Ivi, agosto 1906, p. 163. Si veda anche COSTA I LLOBERA, Miquel. *Dues paraules d'explicació*. Prefazione a *Horacianes*. Barcelona: Ilustració Catalana, 1906, poi in *Obres completes*, cit., p. 109.

soddisfacenti proprio quando, anche eccezionalmente (per stanchezza), allenta la tensione metrica, in questo caso limitando la rima a delle assonanze sui versi pari:

Io non lo dissi a voi, vigili stelle,
A te no 'l dissi, onniveggente sol:
Il nome suo, fior de le cose belle,
Nel mio tacito petto echeggiò sol.

Nunca os lo dije, vigilantes astros,
Ni á ti tampoco omnividente sol;
Sólo su nombre de fulgentes rastros
Luce en mi pecho mudo su arrebol.

Yo no os lo dije, estrellas vigilantes;
no te lo dije, omnividente sol:
el nombre suyo, flor de cosas bellas
sólo en mi pecho oculto resonó.

Pur l'una de le stelle a l'altra conta
Il mio secreto ne la notte bruna,
E ne sorride il sol, quando tramonta,
Ne' suoi colloqui con la bianca luna⁵.

Mas en la sombra de la noche vaga
Se lo cuentan con voz inoportuna
Las estrellas, y el sol cuando se apaga
Lo charla en sus coloquios con la luna⁶.

Y una estrella á otra cuenta sin embargo
mi hondo secreto allá en la noche
obscura,
y por ello sonríe el sol poniente
en sus coloquios con la blanca luna⁷.

O si confrontino le due versioni estelrichiane di *Primo vere*, la prima in strofa della Torre, variante spagnola dell'asclepiadea con i versi piani; la seconda con i versi sdruciolli come in Carducci:

Ecco: di braccio al pigro verno sciogliessi
ed ancor trema nuda al rigid' aere
la primavera: il sol tra le sue lacrime
límpido brilla, o Lálage.

Del brazo del invierno se desprende,
y tiembla al aire duro desvestida,
la primavera; el sol entre sus lágrimas
límpido brilla, oh Lálage.

Del brazo del invierno ya despréndese,
Y aun tiembla muda en el ambiente frígido
La primavera; el sol entre tus lágrimas
Límpido brilla, oh, Lálage.

Da lor culle di neve i fior si svegliano
e curiosi al ciel gli occhietti levano:
in quelli sguardi vagola una tremula
ombra di sogno, o Lálage.

En su cuna de nieve ya despiertan
las florecitas, atisbando el cielo,
y en sus ojos aun trémula se mira
sombra de sueño, oh Lálage.

Las florecillas desde el hielo írguense
Y el cielo atisban con curiosos ánimos,
Y en sus ojos aun se mira trémula
Sombra de sueño, oh, Lálage.

Nel sonno de l'inverno sotto il candido
lenzuolo de la neve i fior sognarono;
sognaron l'albe roride ed i tepidi
solí e il tuo viso, o Lálage.

Sofaron esas flores, en la noche
de invierno y bajo el manto de la nieve,
en auroras rociadas, en espléndido
sol, en tu rostro, oh Lálage.

Bajo el sudario de invernales sábanas
Sofaron, sí, las florecillas cándidas:
Sofaron albas róseas, en espléndido
Sol, en tu rostro, oh, Lálage.

Ne l'addormito spirito che sognano
i miei pensieri? A tua bellezza candida
perché mesta sorride tra le lacrime
la primavera, o Lálage?

En el dormido espíritu ¿qué sueñan
mis pensamientos? A tu faz hermosa
¿por qué triste sonríe entre las lágrimas
la primavera, oh Lálage?⁸

¿Qué es lo que sueña en el dormido espíritu
Mi pensamiento? ¿A tu belleza cándida,
Por qué triste sonríe entre las lágrimas
La primavera, oh, Lálage?⁹

Lo sdruciolismo barbaro favorisce un innalzamento del registro in providenziale sintonia con i timbri maestosi del poeta tradotto: infatti lo spagnolo, rispetto all'italiano, dispone di un numero inferiore di parole sdruciole, perlopiù cultismi grammaticali o lessicali. Pochi traduttori, quasi nessuno prima di Amando Lázaro

⁵ *Panteismo*, 1-8. Tutte le citazioni degli originali carducciani sono state tratte da *Poesie di Giosue Carducci 1850-1900*. Bologna: Zanichelli, 1924.

⁶ *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*, cit., p. 607.

⁷ GINER DE LOS RÍOS, H[ermenegildo]. *Poesías de Giosué Carducci MDCCCL-MCM*, I (*Nuevas Rimas y Odas Bárbaras*). Barcelona: F. Granada y C.^a Editores, 1915, p. 94.

⁸ *Poetas líricos italianos traducidos en verso*, cit., pp. 183-184.

⁹ AA.VV. *Carducci*, cit., p. 54.

Ros negli anni cinquanta¹⁰, si impegneranno però fino in fondo nella sostituzione di una retorica genuinamente spagnola a quella italiana. Prevarranno la letteralità e le forzature, ben esemplificate, nelle versioni trascritte, dalla scarsa naturalità fraseologica di «fulgentes rastros» o «con curiosos ánimos», dal secondo soggetto aggiunto *in extremis* a «Luce» («su arbol»), dall'ambiguità di «Se lo cuentan» (da capire 'se lo cuentan entre sí, las unas a las otras'), dall'uso alternativamente transitivo e intransitivo di «Soñaron» («Soñaron albas róseas, en espléndido / Sol, en tu rostro») o dalla traduzione di «nuda» con «muda», escogitata probabilmente per mantenere a tutti i costi l'accento di sesta che non avrebbero rispettato altre opzioni costruite con 'aire' e 'desnuda'. I modi desueti ed inconsueti dell'alta retorica, abbracciati con entusiasmo dal poeta-traduttore, diventano un salvacondotto per l'esercizio di una libertà spregiudicata nella fuga dalla fraseologia standard, nella sequenzialità equivoca, nell'uso di pseudoarcaismi e di lessico iper-letterale, nella formulazione strampalata, enigmatica o arbitraria, che costringe il lettore a rileggere in continuazione e fa perdere inevitabilmente coesione e addirittura proprietà al discorso. Neanche Carducci è del tutto innocente nei riguardi di alcuni di questi peccati, ma Estelrich sarebbe allora da ritenere un troppo buon imitatore, perché lui li commette troppo spesso, senza badare alle fluttuazioni di registro che comunque spaziano da un *Pianto antico* a un'ode quale *Dinanzi alle terme di Caracalla*, ed è più facilmente imputabile di agrammaticalità:

O scampar vuoi ne l'Ellade pugnace
Chiamando Omero che ti paragoni
Al telamonio resistente Aiace?¹¹

¿O acampar en la Hélade te place,
Y por Homero al fin te parangones
Al telamonio, resistente Ayace?¹²

O, per citare non una traduzione, ma una poesia originale:

Doradas briznas en su pico el ave
busca desde los mirtos al alero
nido caliente que su amor excite,
y el beso de su amado¹³.

Costa i Llobera condivide l'impronta elitista del classicismo dell'amico Estelrich, anzi nella prefazione delle *Horacianes* giustifica l'importazione della metrica barbara in termini di «introducció de formes nobles i gentils aquí no usades», con le quali intende dimostrare che la lingua catalana «serveix per tot, si la volem enaltir com idioma literari». Lo scopo è dunque quello di superare gli stadi iniziali della rinascita letteraria del catalano, avvenuta alla fine dell'Ottocento all'insegna di un romanticismo leggendario di matrice popolare ampiamente frequentato dallo stesso Costa nelle sue prime raccolte. Carducci dev'essere l'antidoto non solo contro i piagnistei e le viltà, ma anche contro il rischio di ristagnamento nelle «formes populars

¹⁰ *Obras escogidas de Giosuè Carducci*. Madrid: Aguilar, 1957.

¹¹ *A un asino*, pp. 12-14.

¹² AA.VV. *Carducci*, cit., p. 30.

¹³ ESTELRICH, J[uan] L[uis]. *Primavera*, 13-16. In *Primicias*. Madrid-Palma de Mallorca: Fernando Fé-Bartolomé Rotger, 1883, p. 32.

i nostrades»¹⁴. In ben tre componimenti del volume viene adoperata la strofa alcaica, con tanto di sdruccioli, ancora meno comuni in catalano che in castigliano; e in uno addirittura l'asclepiadeo-gliconica nella modalità più restrittiva, quella d'*In una chiesa gotica*. E ciononostante, il voltaggio retorico rimane più basso sia di quello d'Estelrich, sia di quello del Carducci:

Salut, oh Reina del temps, esplèndida!
Domina, i treu-nos l'hivern de l'ànima;
i entre flors i cançons escollides,
restaura almenys nostre ideal, oh Flora!¹⁵

Tra le diverse corde del poeta di Valdicastello, Costa punta particolarmente su quella patriottica, eroica, virile, fino al punto di riecheggiare, senza rendersene conto, formule dell'inno *A Satana* («Gitta i tuoi vincoli [...] Materia, inalzati»), motivo di tanti rimorsi ai tempi delle prime letture carducciane¹⁶, ma *exemplum* di una rinascita più agguerrita e battagliera di quella fornita dal mito neotestamentario, quindi più utile ai presupposti ideologici del libro. L'infiammata oratoria esortativa non è però accompagnata da una particolare ricercatezza lessica o sintattica, né di un bagaglio erudito di altissimo livello:

Musa, captiva de severs estudis,
romp ja les traves. Ta perduda força
sent que retorna: ja a mon cor bateguen
rítmiques ales.

Alça't, oh Musa! Romaní silvestre
cull per corona; i oferint-la als genis,
penja-la, i grava a l'antiquíssim pòrtic,
grava per signe:

«Mort a la glòria, jovencell poeta
dins eixes aigües revivà sa Musa.
Estre susciten tes rieres... Salve,
clàssica Tíbur!»¹⁷

Questa «horaciana», *Davant les cascates de Tíbur*, è la sola di cui Costa fece anche una versione in spagnolo, intitolata *En las cascadas del Anio* e già pubblicata nelle

¹⁴ *Dues paraules d'explicació*, cit., p. 109.

¹⁵ COSTA I LLOBERA, Miquel. *Poesia completa*. A cura di Gabriel de la S.T. SAMPOL. Pollença: El Gall Editor, 2004, p. 430. È l'ultima strofa dell' «oraziana» IX, *Retorn de la primavera*, 33-36.

¹⁶ Cf. TORRES GOST, Bartomeu. *Miquel Costa y Llobera 1854-1922. Itinerario espiritual de un poeta*. Barcellona: Editorial Balmes, 1971, pp. 76-77, 93-97, e *Centenari de l'oda «A Horaci». Relacions epistolars i personals de Costa i Llobera i Menéndez Pelayo*. Mallorca: Edicions Cala Murta, 1979; nonché BOSCH, Maria del Carme. *Presència i vivència dels clàssics en Miquel Costa i Llobera*. In AA.VV. *Estudis de llengua i literatura en honor de Joan Veny*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, vol. I, pp. 193-196.

¹⁷ COSTA I LLOBERA, Miquel. *Poesia completa*, cit., p. 422. Sono le ultime strofe dell' «oraziana» VI, *Davant les cascates de Tíbur*, 41-52.

Líricas del 1899. Soltanto una parte delle lezioni divergenti si possono attribuire alle mancanze derivate dall'assenza, in catalano, di una solida tradizione alle spalle: Costa abbassa sensibilmente il registro anche in versi in cui nessuna limitazione linguistica o metrica lo costringerebbe a una simile operazione. Tutto il volume *Líricas* mantiene in generale un tono più sostenuto di quello di *Horacianes*, grazie al contributo di un numero importante di cultismi di sapore italianizzante e classicheggiante¹⁸. *En las cascadas del Anio*, in particolare, suona decisamente più carducciana di *Davant les cascades de Tíbur*, per via di una serie di scelte lessicali e di stilemi —figure di ripetizione, trasposizioni, qualche *enjambement*— parzialmente soppressi nella versione catalana:

Musa cautiva en las severas aulas,
rompe tus lazos: de tu noble vida
siento el latido; palpar ya siento
rítmicas alas.

Álzate, ¡oh Musa! De romero humilde
grata suspende una corona al noble
pórtico, y graba en el vetusto mármol,
graba tan sólo:

«Muerto a la gloria, joven, un poeta
sobre estas aguas recobró a su Musa.
Estro difunden estas ondas... ¡Salve,
clásica Tíbur!»¹⁹

Forse in modo inconsapevole, Costa i Llobera, in *Horacianes*, pone un tetto all'ingentilimento del catalano letterario da lui perseguito con le imitazioni barbare. Volgarizza, parallelamente, i contenuti dell'antiromanticismo carducciano, riducendoli a volte a stereotipi prosaicamente enunciati, e non va oltre un mitologismo tutto sommato scolastico e facile da digerire anche per lettori impreparati. Sono queste le chiavi del vasto successo di un libro che riuscì infatti a far pervenire i suoi ideali rigenerazionisti e nazionalisti non solo ai ceti colti, ma anche a quelli in via di acculturamento. Il tetto retorico potrebbe poi spiegare, almeno in parte, il prestigio che *Horacianes* conservò per le generazioni successive, quelle del Noucentisme, più colte, ma già avverse a Carducci appunto perché individuavano nella sua poesia una eloquenza tutta esteriore e ormai tramontata. Anche se in forme non sempre di buona lega e senza dubbio sopravvalutate, Costa anticipa già in qualche modo questi sviluppi futuri imponendo un freno al proprio carduccianesimo, e fornisce così un contributo determinante alla fissazione di uno standard letterario il cui registro

¹⁸ Eccone un breve elenco: «aura», «impetra», «ondas», «áuspice», «íncrito», «fúlgidos», «cánticos», «vírgenes», «trémula», «bárbaros», «númenes», «pléyades», «púrpura», «présaga», «ánimos», «hábito».

¹⁹ COSTA I LLOBERA, Miquel. *Líricas*. Edizione critica a cura di Maria del Carme BOSCH. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner editor, 2004, p. 134. Si aggiungano queste altre scelte lessicali prelevate dalle strofe precedenti: «Cándidos [...] velos» (11-12), «Treme la fronda» (13), «surge vetusta» (18), «antigua vate» (21), «Píndaro sacro» (30), «murmulo flébil» (38).

medio rimarrà, nella sua veste definitiva, più basso di quello dello spagnolo e dell'italiano.

Saranno respinte o ignorate intanto proposte iper-retoriche come quella del barcellonese Jeroni Zanné, la cui progressione sulla strada dell'eruditismo e del preziosismo lessicale, giunta, negli anni dieci e venti, a sbocchi quasi autistici che vanno ben oltre Carducci e attingono piuttosto ad altre fonti²⁰, era nata, nelle prime raccolte, sotto una spinta esplicitamente carducciana. *Ritmes*, del 1909, interamente scritto in metri latineggianti, è, difatti, in termini assoluti, il libro più ricco di carduccianesimo della letteratura catalana: laddove gli scrupoli religiosi di Costa i Llobera tengono fuori da *Horacianes* il nome del vate-modello, Zanné scrive un'ode *A Giosué Carducci* e riporta, in epigrafe a tre componimenti, versi di *Nella piazza di San Petronio*, *Idillio di maggio* e *Mors*, oltre a rimaneggiare passaggi di queste e di altre poesie (*In una chiesa gotica*, *Egle...*). A differenza dei maiorchini, contrappone la virilità carducciana alla lussuria o alla viltà esasperando entrambi i poli fino al parossismo, secondo una dialettica manichea di stampo decadente, priva di intenti didattici. Ma, come loro, chiude fortemente la gabbia metrica, da una parte perché, nonostante la grande varietà di combinazioni strofiche sperimentate nei ventinove testi della raccolta, le concessioni all'anisosillabismo sono –segnatamente nell'esametro e nel pentametro dei distici elegiaci– meno numerose che in Carducci, e dall'altra perché mette in atto, a sostegno della famigerata monotonia della metrica ritmica, una estrema rigidità nella cadenza degli accenti. Paradossalmente però, quasi coabitassero nel libro un Carducci volgarizzato e un Carducci più autentico, sono le *variatio* a trarre profitto da strumenti più caratteristicamente carducciani: in effetti, il ritmo giambico, quello che martella ossessivamente tutto il volume, distici elegiaci compresi, è contrastato o dal tetrametro dattilico (enneasillabo italiano con accenti di seconda, quinta e ottava), adoperato, al modo di Carducci, sia come verso autonomo sia come secondo emistichio dell'esametro, o dagli accenti di prima sillaba provenienti dall'eloquenza celebrativa, vocativa o descrittiva delle *Odi barbare*. Si prenda, per fare un esempio, l'*incipit* di *Vae Capuae!*, un'invettiva contro Capua lasciva e filocartaginese che, abbandonata dall'esercito di Annibale, attende con terrore l'arrivo dell'aquila romana. La semplificazione della strofa alcaica carducciana in due soli tipi di verso, decasillabo con cesura (i due primi) e decasillabo senza cesura (il terzo e il quarto), quello senza cesura con accento fisso sulla terza e sulla sesta sillaba, praticamente riduce la possibilità di variazione all'accento iniziale degli emistichi pentasillabici. In essi prevale l'accento di seconda, il quale imprime un ritmo giambico qui particolarmente adatto all'invettiva morale. È interrotto però, al sesto verso, da un accento di prima non meno adatto a segnare il passaggio dalle accuse sprezzanti all'esigenza di un atteggiamento dignitoso:

Ah trista Capua, bagassa misera,
bordell dels betics, rabeig dels numides,
ont el foc s'abrandà per Hannibal
de les caldes femelles d'Italia,

²⁰ *Elegies australs*. Barcelona: Fidel Giró impressor, 1912; *Aiguaforts i aigües vessants*. Buenos Aires: Delegació de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, s.d. [ca. 1921].

abaixa 'l rostre solcat de llagrimas,
 tragica y noble sigui ta súplica,
 fes que 'l cor de l'humà s'ablaneixi
 sots la toga inflexible del Cònsol!²¹

Un'assimilazione tale di ritmi carducciani, non facile da reperire nell'Escola Mallorquina o nel gruppo parnassiano a cui apparteneva Zanné, si fa ancora meno frequente nei settori rivoluzionari del Modernisme, di solito meno attenti alle questioni formali. Non è il caso di Gabriel Alomar, autore di una sorta di *Ça ira* radicalizzato, *El Cant de les turbes*, scritto con versi tronchi che vogliono emulare probabilmente la contundenza di quelli dei *Giambi ed epodi*, e più precisamente di *Per il LXXVIII anniversario dalla proclamazione della Repubblica francese*, componimento citato più volte in articoli di questo poeta-giornalista, anche allo scopo di eludere, tramite un riferimento colto, l'azione della censura governativa²². Banalizza comunque anche lui la risorsa tecnica, poiché viene applicata a una lunga serie di alessandrini monorimi:

Y tu, la bella reina, la jove celestial,
 sobre ton coll finíssim, més que 'l d'un cigne blanc,
 una fredor humida, sangnosa, de tallant,
 entre calfreds de febre, compresa sentiràs...²³

La banalizzazione è però più grave, ovviamente, quando viene operata da un traduttore. Eduardo Marquina, nelle pagine di omaggio pubblicate, alla morte di Carducci, dal giornale repubblicano *La Publicidad*, traduce in spagnolo le odi alcaiche *Nell'annuale della fondazione di Roma* e *Figurine vecchie* con strofe di quattro versi tutti uguali, endecasillabi accentati sulla quarta e sulla settima, imbruttiti ulteriormente da diverse irregolarità e da un uso assolutamente arbitrario di sinalefi e dialefi. Migliore metricamente *Preludio*, senz'altro perché la strofa saffica faceva sentire anche in spagnolo il peso di una lunga tradizione. Qui l'appiattimento incombe sui riferimenti mitologici (semplificazione di «evia» in «ninfa», soppressione di «su 'l nevoso Edone») e sullo stesso senso dell'allegoria. Alla tensione interna del lavoro creativo, alle limitazioni entro le quali il poeta si impone di lavorare, al «compressi», si sovrappone l'immagine pubblica del Carducci civile, il leone burbero e combattivo:

A me la strofe vigile, balzante
 co 'l plauso e 'l piede ritmico ne' cori:
 per l'ala a volo io còlgola, si volge
 ella e repugna.

¡A mí la estrofa vigilante, arisca
 con pie y aplauso rítmico en el coro
 dando saltos! la cojo por un ala;
 vuélvese y lucha.

²¹ *Ritmes*. Barcelona: Fidel Giró impremptaire, 1909, p. 39.

²² Thermidor. *El Poble Català*, 16/07/1909; *La formación de sí mismo (El diálogo entre la Vida y los Libros)*. Madrid: Rafael Caro Raggio editor, 1920, pp. 134-136.

²³ *El Cant de les turbes*. *Ça ira*, 26-29, *El Poble Català*, 01/07/1907, poi, con qualche variante, in *La columna de foc*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1973³ [1911], p. 103.

Tal fra le strette d'amator silvano
torcesi un'evia su 'l nevoso Edone:
più belli i vezzi del fiorente petto
saltan compressi²⁴

Así, al abrazo de amador salvaje,
tuércese y ruge de dolor la ninfa:
del florecido pecho saltan fuera,
blancas, las flores²⁵

Il rafforzamento e l'esternazione dell'aggressività riscontrabili nelle versioni di Marquina presiedono il carduccianesimo di tutte le fazioni repubblicane, fatto spesso di citazioni-slogan presi dai discorsi più accesi, dai versi più virulenti del «vate». I protagonisti di questa ricezione amano anch'essi l'alta retorica, alcuni soltanto come strumento di veemente oratoria politica, altri anche come coltivazione dello spirito e metodo di perfezionamento culturale, ma in fondo sono estranei sia ai rigori che alle sottigliezze della disciplina. Il principale diffusore di massime carducciane e pseudocarducciane, il filosofo irrazionalista Diego Ruiz, le buttava giù senza curarsi di contestualizzarle o senza esitare a manipolarle. Nei suoi articoli la «forza vindice» dell'inno *A Satana* (verso 195) diventa «forza vincitrice» (vincitrice?)²⁶; il passato remoto di «Minammo il Vaticano» (*Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti*, 144) vi funge da imperativo presente²⁷. In Ruiz come in nessun altro autore la retorica si confonde con la negligenza e con l'improvvisazione, secondo modi in realtà schiettamente anticlassicisti. Confessava apertamente di esprimersi «por el cómodo procedimiento de la intuición apresurada»²⁸, o sotto un impulso esclusivamente emotivo, come affermò anche a proposito del tributo che si sentì in dovere di pagare al genere latineggiante: *Pro Catalogna. Oda á la Nación Esclava*, un pastiche carducciano, scritto in italiano con traduzione spagnola a fronte, composto in ineccepibili versi saffici, con tanto di accento sulla prima, sulla quarta e sull'ottava, ottenuti però a costo di una sintassi – della frase e del discorso – perlopiù scorretta o sconclusionata. Il carduccianesimo giunge qui al suo apice sotto forme quanto meno parzialmente fasulle:

Mora Alcazaba no corona, infranta,
–Mure perenni dello schiavo popolo–
Rotto il suo fronte–le montagne libere
Oh Catalogna!
Anzi d'Italia il tuo latino petto
Aure rinnovan, di romana vita,
Sole de' cuori, che il Simud t'invia
Africa ardente.
Non della gente che impietà rimpiange,
(Spiagge domanda alla lontana America)
Soffri l'infamia; nè a' tuoi fieri figli
compran tiranni.

Mora Alcazaba no corona, en ruinas,
–Huella perenne del esclavo pueblo–
Rota su frente–, tus montañas libres
Oh, Cataluña!
Antes de Italia tu latino pecho
Auras renuevan, de romana vida,
Sol de las almas, que Simud te envía
Africa ardiente.
No de la turba que abandonos llora,
Playas pidiendo á la lejana América,
Sufres la infamia; no á tus fieros hijos
compran tiranos.

²⁴ *Preludio*, 4-12.

²⁵ MARQUINA, Eduardo. De las «Odas bárbaras» de Giosué Carducci. *La Publicidad*, 24/02/1907, p. 2.

²⁶ *Nieto de Carducci (Confidencias, Memorias y Cartas de un endiablado de nuestros días)*. Barcelona: Fidel Giró impresor, 1907, pp. 136, 177, 209.

²⁷ Después de Pío X. *La Publicidad*, 17/03/1907, p. 1; ¿Qué hacer de la religión? Ivi, 16/05/1907, p. 1; *Del Poeta civil i del Cavaller*. Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç, 1908, p. 66.

²⁸ Los heraldos del futuro Congreso. *La Publicidad*, 09/12/1907, p. 1.

Sogna la razza,—che dividon mari,
 —Lindi de' monti di nazioni false—
 Integra, unita, l'avvenir di gloria:
 Indipendenza.
 Oh! come ride, all'imminente etate,
 Eroe cristiano, in imperial colonna,
 Luce dell'Adria, il vincitor Teodoro
 Simbolo santo!
 Sotto ai suoi piedi, l'enemigo abbatesi;
 Vince e sorride, da Venezia a Giorgio
 —Gloria latina sotto il cielo elleno
 di Catalogna!

Sueñe tu raza, que dividen mares,
 —Lindes de montes de naciones falsas—
 Integra, unida, al porvenir de gloria:
 Independencia!
 ¡Oh, cómo ríe, á la inminente aurora,
 Héroe cristiano, en imperial columna,
 Luz de Venecia, el vencedor Teodoro,
 Símbolo santo!
 Bajo su planta el enemigo gime;
 Vence y sonríe desde allí á San Jorge
 —Gloria latina bajo el cielo heleno
 de Cataluña²⁹.

Indipendentemente dalla maggiore o minore serietà con cui venisse praticata, fatto sta che questa grandiloquenza espressiva ebbe un grande seguito a fine Ottocento – inizi Novecento, e che fu la sua perdita di prestigio, qui e in Italia, tra gli intellettuali più *à la page*, a determinare la veloce parabola discendente del carducianesimo. Le prime dichiarazioni contro il poeta barbaro da parte della nuova generazione 'noucentista' si leggono nel 1916, in articoli di Eugeni d'Ors e Josep Farran i Mayoral³⁰, critici diffidenti nei confronti sia di un'enfasi verbale e di uno spirito di ribellione ormai ritenuti di altri tempi, sia di un'artificiosità di forme rigide e di ambientazioni antiche secondo loro non portatrici di vero e proprio classicismo. Le prese di distanza proseguono poi negli anni venti e, con minore intensità man mano che Carducci viene dimenticato, nei decenni successivi. Per quanto tra le righe lasci intravedere i vecchi pregiudizi anticarducciani dei settori conservatori e cattolici, è anche vero che il dissenso assume a volte un profilo non molto divergente dalle opinioni sul Carducci oggi prevalenti in Italia e nell'italianistica internazionale. Ecco, per esempio, i termini in cui il cattolicissimo Josep M. Capdevila giustifica la sua predilezione per Costa i Llobera e Fray Luis de León:

Les Odi barbares són una serena i fèrvida evocació d'un geni antic d'Itàlia en oposició a l'esperit cristià i catòlic. L'evocació és altament suggestiva, però és una imatge del món antic vista exclusivament a través d'artificis i de fantasies, i sense intuïció directa de la vida. Aquella Lídia que el poeta agermana amb els reflexos cerulis de l'Adda, aquelles ofrenes antigues, aquelles «isole verdi» són fluctuants com un ensomni, no tenen vida real fora de la ment del poeta. Sense adonar-se'n el poeta s'havia ideat un món propi, sobre un fons arbitrari de memòries clàssiques, com abans tants somnadors s'havien ideat un món idíl·lic sobre un fons pastoral³¹.

²⁹ *La Publicidad*, 28/05/1907, edizione serale, p. 1. Il componimento, che ha ancora altre cinque strofe, mise in serie difficoltà il direttore del giornale.

³⁰ D'ORS, Eugeni. Té, Carducci! *La Veu de Catalunya*, 21/01/1916, adesso in *Glosari 1916*. A cura di Josep MURGADES. Barcelona: Quaderns Crema, 1992, pp. 27-28; FARRAN I MAYORAL, Josep. *L'Ofrena*, de J. M. López-Picó. *La Revista*, gennaio 1916, pp. 12-13, e *Teatre i classicisme*. Ivi, ottobre 1916, pp. 13-14.

³¹ La poesia de Costa i Llobera. Prefazione a COSTA I LLOBERA, Miquel. *Liriques*. A cura di J[oa]n Estelrich e J[osep] M[aria] Capdevila. Barcelona: Editorial Catalana, 1923, p. XXIII.

Dopo che è stata decretata l'inattualità del modello carducciano, la scia della poetica barbara sopravvive, oltre che in iniziative editoriali fedeli a un canone poco aggiornato o storicizzante³², soltanto grazie a manifestazioni residuali o in controtendenza. Alcune ad opera di esponenti ancora attivi della generazione modernista: Manuel de Montoliu, traducendo in spagnolo un'intera antologia di Hölderlin nel 1921, trasferisce una parte della metrica latineggiante con endecasillabi bianchi o addirittura con versi rimati, ma in quei pochi componimenti in cui adopera l'alcaica e l'esametro si avvicina di più alle modalità carducciane che non a quelle dello stesso Hölderlin, per esempio negli accenti del terzo e del quarto verso dell'alcaica o nella misura e in gran parte degli accenti dell'esametro³³. Era, tra l'altro, nella tradizione carducciana che trovava la soluzione per un dattilo finale, quello dei primi due versi della strofa alcaica, per il quale non volle permettersi, a differenza del poeta tedesco, la licenza di usare come sillabe atone i sostantivi monosillabi. Il fatto che la soluzione, l'uscita sdrucchiola, aiutasse a elevare il registro non poteva dispiacere a questo traduttore-critico che anni prima aveva applaudito il carduccianesimo dei maiorchini da posizioni aristocratizzanti, refrattarie alla letteratura popolare³⁴: «Den Sieg des Tages über das Graun der Nacht» / «La luz que vence las sombras lóbregas»; «Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht» / «Alma que ignora tan alta dádiva»³⁵.

I grandi metricisti del Noucentisme, i quali misero le basi delle traduzioni catalane di autori classici elaborate da allora fino ai nostri giorni, presero invece la strada opposta a quella di Montoliu: voltarono le spalle a Carducci, Zanné e Costa i Llobera e andarono incontro proprio ai tedeschi. Tra i motivi di questa decisione, l'esigenza di una maggiore fedeltà nell'adattamento, che li portò a una saffica e a un'alcaica completamente diverse da quelle dei carducciani, s'intrecciava con il netto rifiuto di un'eccessiva uniformità isosillabica e accentuativa³⁶. Su questo ultimo punto, bisogna tuttavia ricordare due episodi isolati ma significativi. In primo luogo questa frase di Josep Maria Llobera, a proposito dell'esametro da lui praticato: «Poc

³² MARISTANY, Fernando. *Poesías excelsas (breves) de los grandes poetas traducidas directamente, en verso, de sus idiomas respectivos*. Barcelona: A. López librero, 1914, pp. 35-40, e *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1920, pp. 139-144; GINER DE LOS RÍOS, H[ermenegildo]. *Op. cit.*; AA.VV., *Carducci*, cit.

³³ Hölderlin. Barcelona: Editorial Cervantes («Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas», XXX), s.d. [1921], pp. 20-27, 45-47, 56; poi in HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas. Las primeras traducciones al castellano, por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*. A cura di Anacleto FERRER. Madrid: Hiperión, 2004, pp. 76-91, 130-133, 156-157. Una delle poche differenze tra il sistema metrico di Montoliu e quello del Carducci riguarda le cesure, non sempre rispettate da Montoliu.

³⁴ Cf. i seguenti articoli pubblicati sul quotidiano *El Poble Català*: *Sobre Poesía popular*. Rectificaciones, 25/05/1908; *De Versificació catalana*, 06/07/1908; *La rima*, 13/07/1908; *Sobre l'Elogi de la Poesia*, 15/02/1910. Alcuni di questi testi furono rifiuti nel volume *Estudis de literatura catalana*. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1912, nel quale si può anche leggere un capitolo appositamente dedicato a Costa i Llobera, pp. 75-92.

³⁵ HÖLDERLIN, Friedrich. *Op. cit.*, pp. 80-81, 156-157. Sono, rispettivamente, il decimo verso di *Die Unsterblichkeit der Seele* (La immortalità dell'anima) e il quinto di *An die Parzen* (A las Parcas).

³⁶ LLOVERA, Josep Maria. Cap a l'hexàmetre rítmic català. *La Paraula Cristiana*, gennaio-giugno 1926, pp. 501-516; *Dels ritmes clàssics* (Proemial). *La Veu de Catalunya*, 03/09/1927, p. 5; *Dels ritmes clàssics* (Més sobre sintonia). Pubblicato da MEDINA, Jaume. *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-latins en la poesia catalana (segle XX)*. Universitat Autònoma de Barcelona, febbraio 1976, vol. II, pp. 224-231.

temps fa (mercès a una indicació de l'esmentat Carles Riba) trobarem que Carducci traduïa rítmicament l'hexàmetre d'una faisó semblant, amb més flexibilitat, ens sembla, que Romagnoli.»³⁷ E successivamente una lettera del 1957 in cui Carles Riba acconsente alla proposta dell'iberista Rinaldo Froldi di tradurre le sue *Elegie di Bierville* con metrica carducciana³⁸. Gli esametri di questa raccolta sono più flessibili di quelli delle *Odi barbare*, sia nella libera scelta tra dattili e trochei, solitamente limitata da Carducci ai primi due piedi, allargata da Riba anche al terzo e al quarto, sia nella posizione della cesura, quasi sempre pentemimera in Carducci, più mobile nel latinista catalano. Eppure sia Riba che Llovera seppero individuare ed apprezzare, in contrapposizione ai poeti che davano ostinati giri di vite al modello carducciano (il monolitico esametro di Montoliu compreso), l'elasticità che il poeta di Valdicastello infatti concedeva soprattutto al primo emistichio dell'esametro³⁹, ma anche in alcune odi al secondo e a quelli del pentametro, soli versi anisosillabici della metrica barbara. Al di fuori dell'ambito del catalano, uno dei più fini intenditori di poesia della Spagna della prima metà del Novecento, Enrique Díez-Canedo, andava oltre e affiancava i distici elegiaci carducciani all'insieme di aperture metriche che la modernità aveva felicemente introdotto contro l'iper-regolarità tradizionale, divenuta ormai uno strumento logoro e insufficiente, oltre che una tavola di salvezza per i poeti mediocri:

Le ha faltado a la poesía bárbara en nuestra lengua un gran poeta como Carducci. No lo fue el áspero Cabanyes, muerto prematuramente, ni los que se han arriesgado después a experimentos métricos de tal índole han persistido en ellos, entregándoles lo mejor de sus inspiraciones. Nuestro verso libre se ha reducido a las formas de marcado sabor neoclásico, que consisten en el endecasílabo suelto, la estrofa sáfica y la variante de ésta que se llama estrofa de don Francisco de la Torre [...]

Otros intentos lograron más modesta fortuna. Es decir, que los triunfadores únicamente triunfaron por apartarse poco de lo admitido, por ceñirse a la estrofa, por apretarse en unas «sílabas contadas». En Italia, Carducci hizo más. Buscó sus antecedentes nacionales en los siglos pasados, y si no halló entre ellos ningún gran poeta, su recolección no fue vana. Soltándose de cantilenas, sonetos y estrofillas como las del *Himno a Satanás*, forjó ritmos más amplios, sin menudo recuento de sílabas, ateniéndose a una potencia rítmica con mucho de instintivo, para cantar a la tercera Italia, a su revolución y a sus días, sin descartar la nota íntima, la evocación de vida diaria, que asume, en la oda alcaica, el exámetro y el pentámetro, digno continente, capaz de emparejarse con el apóstrofe y la exaltación de las odas civiles⁴⁰.

Nonostante la lode qui espressa sulla duttilità tematica delle *Odi barbare*, già in articoli degli anni venti Díez-Canedo rimpiangeva la poesia civile carducciana in tempi nei

³⁷ Cap a l'hexàmetre rítmic català, cit., p. 513.

³⁸ GUARDIOLA, Carles-Jordi (ed.). *Cartes de Carles Riba*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, vol. III, 1993, pp. 354 e 357.

³⁹ Carducci ammette anche l'anacrusi.

⁴⁰ Lugones y la libertad del verso. In *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983² [1944], pp. 279-280.

quali, secondo lui, si scriveva troppa poesia intimistica⁴¹. Non solo contraddiceva dunque le idee più generalizzate sulla rigidità della metrica barbara, ma difendeva il carduccianesimo proprio in quel genere, l'ode civile, in cui veniva più combattuto. Poco ascolto ricevette il suo rimpianto, e tuttavia numerosi indizi fanno pensare che era in certa misura condiviso addirittura da intellettuali anticarducciani come quelli del Noucentisme o del Postnoucentisme. Tomàs Garcés, il più italianista di tutti, condanna nel 1921 la figura del poeta-condottiero con argomenti ormai vicini al concetto di poesia pura: «La poesia del Poeta civil es mesura més per les seves causes i efectes que no per ella mateixa: Carducci, per exemple, és, avui que els ideals que el menaven ja s'han complert, una mica retòric.»⁴². Politica e retorica sono ritenute dei corpi estranei alla vera poesia. E tuttavia, in un articolo del 1925 su Poliziano, pur sottolineando i pregiudizi antimedievali del Carducci critico («terriblement tendenciós»), Garcés esalta la svolta epocale avvenutasi nella Firenze del '400 citando, da *Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*, un'evocazione in termini eroici del lavoro filologico degli umanisti⁴³. Ci sorprende poi, nella sua ultima raccolta poetica (*Escrit a terra*, 1985), con un «assaig de "poesia civil"», apostrofe a un'Europa il cui andamento riposato e armonico, il cui largo respiro, sembrerebbero ispirarsi più a *Il bove* che non al Carducci civile, il quale riuscirebbe però a infilarsi nella chiusura inoculando una piccola dose di solennità:

Sense pressa, tranquil·la
i segura, et perfils en cent rostres, Europa.
El teu respir, que ve de lluny, és ample
com l'alè del mar en platja oberta,
i és un afany de llibertat i d'harmonia
que té el volum i el pes d'un brau damunt les prades.

A poc a poc, com qui refà la gerra,
com qui ajusta minúsculs engranatges,
ací i allà, en les postes i en les albes,
boires i fum esquinces.
I et sento, si les mans allargo, i t'endevino,
i ja és a prop el dia
que et veurem néixer, lluminosa, Mare⁴⁴.

⁴¹ *Estudios de poesía española contemporánea*. Mexico D.F.: Editorial Joaquín Ortiz, 1965, pp. 83, 90, 160. Si veda anche la seguente recensione: *Canciones del momento. Odas de la ciudad y Horas trágicas*, por Eduardo Marquina. *La Lectura*, 1910, tomo II, pp. 44-45.

⁴² Notes sobre poesia. *La Revista*, 1921, p. 119. Si veda anche: El violí prodigiós (Notes sobre la poesia de Sant Francesc d'Assís). *Revista de Catalunya*, maggio 1927, pp. 505-506.

⁴³ Angiolo Poliziano i el Renaixement. *Revista de Catalunya*, ottobre 1925, pp. 359-366, anche pubblicato da GAVAGNIN, Gabriella. *La letteratura italiana nella cultura catalana nel ventennio tra le due guerre (1918-1936). Percorsi e materiali*. Universitat de Barcelona, 1998, pp. 951-952. Il saggio carducciano qui citato è consultabile al volume XII dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*. Bologna: Zanichelli, 1935-1940, pp. 140-141.

⁴⁴ *Oda a Europa*, 37-49. In *Poesia completa*. A cura di Àlex SUSANNA. Barcelona: Columna, 1986, pp. 465-466.

Josep Pla si schiera anche lui contro l'archeologismo, l'iper-retorica e l'aggressività del leone di Bologna, scommettendo invece sul tono minore e naturale, agile e moderno, alleggerito di arcaismi e di letterarietà superflua, di un Manzoni o di un Pirandello:

L'estil satànic, que Carducci, a Bolonya, començava de cultivar, per tractar de donar un to literari al *Risorgimento*, tenia tan poca autenticitat com l'estil casuístic: era fet d'imprecacions, d'inflors verbals, d'excursions històriques i de paraules que volien resoldre els problemes a força d'ésser altisonants⁴⁵.

Eppure, mascherando la contraddizione dietro il velo della sua proverbiale ironia scettica e antieroica –ironia di cui sentiva senz'altro la mancanza quando leggeva Carducci o Unamuno–, è pronto a transigere, in circostanze eccezionali, con epitaffi pieni d'affettazione come quello che si legge nel mausoleo del Mazzini, al quale riconosce il pregio, se non dell'autenticità, dell'efficacia sedativa:

Al vespre, tertúlia al Centre Fraternal. Fum espès, bravada d'àcid úric, olor de la raça llatina, humitat resclosida. Sensació d'incomoditat. No s'hi està bé. Però de sobte algú recorda –no puc precisar qui– l'epitafi de Mazzini, escrit per Carducci. L'he copiat. Diu així: «L'uomo che tutto sacrificò, che amò tanto e tanto compatì, che non odiò mai.» Després d'haver escoltat aquestes paraules, retrobo la paciència. El café no em sembla tan sordid ni la superfície de la gent tan aspra. En moments determinats –i aquest ha estat un d'aquests determinats moments– aquesta classe d'escrits fan un cert efecte. Es podria dir que aquesta literatura –i concretament aquest epitafi– és una literatura gra-tuita. Tant se val. En moments determinats, justos, fa un gran, indiscutible efecte⁴⁶.

Il maiorchino Miquel Dolç, abbozzando nel 1972 alcune riflessioni intorno all'antologia *Cinc poetes italians* di Tomàs Garcés, saluta in Montale, Ungaretti, Saba, i superatori di vecchi modelli troppo amanti di miti e di mitizzazioni:

Recordem que els nostres ulls, dissortadament massa afeblits, se solien aturar, pel que feia a la poesia italiana moderna, en el fabulós tríptic format per Carducci, Pascoli i D'Annunzio. La grandesa de tots tres, amb llur elevada funció dins la vida nacional i amb llur afany per deixondir una legió de mites, i sovint de *mendacia*, va marcar el gust i la cultura d'una època. ¿A quants italians cultes, fins i tot rigorosament cultes, se'ls han parat també les busques del rellotge en aquella hora gairebé llegendària? Confessem, però, que llurs valors en la mesura estrictament poètica significaven una limitació, un estancament, una fita insuperable o, com diuen els valencians, un atzucac. No eren, al capdavant, un exemple per a la lírica futura: ho posen en relleu els mediocres resultats assolits per llurs epígons. Calia cercar d'altres camins⁴⁷.

⁴⁵ *Cartes d'Itàlia*. In *Obra completa*. Barcelona: Edicions Destino, vol. XIII (*Les escales de Llevant*), 1969, p. 220.

⁴⁶ *El quadern gris*. Ivi, vol. I, 1977³ [1966], p. 385. L'epitaffio, intitolato *Per il passaggio della salma di Giuseppe Mazzini*, si legge al volume XIX dell'*Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci*, cit., pp. 3 i 18.

⁴⁷ La poesia de Tomàs Garcés. *Miscellanea Barcinonensia*, 1972, poi in *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*. A cura di Maria del Carme BOSCH. Barcelona: Universitat de les Illes Balears / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 160.

Precedentemente, nel 1959, Dolç aveva lodato il classicismo del suo maestro, Carles Riba, confrontandolo con quello di Carducci secondo la solita dicotomia «noucentista» tra classicismo interno ed esterno, cara a coloro per i quali l'apparato di miti, di figure retoriche e di procedimenti imitativi anziché favorire ostacolava la perpetuazione dei valori profondi dell'eredità greco-latina:

Malgrat tot, és possiblement l'obra poètica de Carles Riba el testimoni més intens i més pur de la presència de l'antiguitat clàssica dins l'esperit del nostre escriptor. No volem pas dir que Carles Riba hagi estat un assimilador voraç del tresor literari greco-romà, a la manera de Giosuè Carducci o de Llorenç Riber, amb els prestigiosos ornaments de l'erudició, amb calcs deliberats de pensaments, fórmules o motius. Ell va pouar dins el classicisme allò que el fa etern, universal i vàlid com a suprema referència: l'ordre, la ciència del verb, el valor estètic, l'experiment de l'ànima, la idea⁴⁸.

I forti vincoli di queste osservazioni con una poetica di scuola non devono però servire a ridimensionarle. Dolç s'impegnerà altrove, come ci si era impegnato anche Riba, a definire più compiutamente l'elenco dei valori eterni del classicismo qui delineato a grandi tratti. In lui va individuato, del resto, il migliore conoscitore di Carducci della letteratura catalana, e praticamente l'unico poeta 'puro' di questa letteratura in cui si possono riscontrare reminiscenze carducciane, in parte riconducibili all'edonismo contemplativo che aveva presieduto la ricezione dell'autore delle *Rime nuove* a Maiorca⁴⁹, in parte finalizzate ad altri usi del tutto inconsueti, quali l'analisi lirico-morale della sofferenza⁵⁰ o addirittura il pacifismo⁵¹. Nel 1940 Dolç collabora con Francesc de Borja Moll nella stesura di un'antologia di letture in lingua italiana indirizzate agli studenti d'italiano dei licei: il capitoletto carducciano si apre con una nota biobibliografica che pone l'accento sul vate epico e patriottico, cantore delle gesta «dell'ostrogoto Teodorico e del duce Garibaldi», ma la scelta (*Il bove, Mattinata, La leggenda di Teodorico, Jaufré Rudel*) non risponde né a questa premessa né al canone più diffuso. Tra l'altro, nel caso preciso della *Leggenda di Teodorico*, le crudeli rivalità all'interno della saga dei Nibelunghi, le conquiste territoriali di Teodorico, la sua avida passione per la caccia, la punizione divina inflittagli per i suoi crimini sui martiri «de la patria e de la fé», suggeriscono piuttosto una controlettura, alla luce dei recenti avvenimenti della guerra di Spagna, poco lusinghiera nei confronti dei 'duce' antichi e moderni e molto affine invece alla produzione di prestigiosi scrittori catalani che in questi anni nascondevano dietro figure storiche o mitologiche un messaggio di pace cristiana equidistante dalle due fazioni

⁴⁸ Carles Riba dins el món clàssic. *Germinabit*, agosto-settembre 1959, poi in *Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*. A cura di Ramon TORNÉ. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2000, pp. 15-16.

⁴⁹ El retorn. In *El somni encetat*. Palma de Mallorca: Les Illes d'Or, Impremta «Mossén Alcover», 1943, pp. 15-16; Lluna a ciutat. In *Ofrena de sonets*. Barcelona: Editorial Estel, 1946, pp. 41-42; Primavera. In *Flama*. Barcelona: Óssa Menor, 1962, p. 27.

⁵⁰ El cec. In *Ofrena de sonets*, cit., pp. 79-80; Mutilat. In *Elegies de guerra*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1991 [prima edizione 1948], pp. 29-30.

⁵¹ Mare de Déu de la Pau. In *El somni encetat*, cit., pp. 74-75. Cf. vv. 87-88 e 111-121.

⁵² MOLL, Francisco de B. (ed.). *Tercer curso de italiano. Letture scelte di geografia, storia e letteratura dell'Italia*. Palma de Mallorca: Impremta «Mn. Alcover», 1940, pp. 131-140.

fratricide⁵³. Lo stesso messaggio viene ribadito da un geniale articolo, *Pascua carducciana*, apparso nel 1942 sulla rivista *Destino*: un commento a tre ricorrenze carducciane del motivo tematico della Pasqua (*Su i campi di Marengo*, *Sogno d'estate* e *Sabato Santo*), apparentemente scovate per colmare il divario religioso che separava il poeta anticlericale –ma anche il fascismo– dal «nacionalcatolicismo», in realtà sfruttate nella loro effettiva potenzialità spiritualistica, panteistica ed etica⁵³.

Miquel Dolç compie, in questo articolo del '42, vere e proprie acrobazie sia per muoversi contemporaneamente dentro e fuori dall'ideologia franchista, sia per orientare la lettura senza deturpare la semantica testuale. Viene da chiedersi se fa anche parte di questi giochi di equilibri l'alta retorica da lui adoperata, con sovraccarico di aggettivi, lunghi periodi e profusione di cultismi e arcaismi («mas», «allende», «hase», «luengo», «pinos cibeleos», «sacro cesarismo teutónico», «breve cenáculo», per citarne alcuni). Addirittura quando, parafrasando i componimenti, pseudotraduce alcuni versi, tende a rialzarne il registro, sempre con soluzioni genuinamente spagnole. Ecco tre esempi di *Sogno d'estate*: «la calda ora» / «la tarde canicular» (2); «in riva di Scamandro» / «cabe las márgenes del Escamandro troyano» (3); «le campane sonavano» / «Doblan los bronce litúrgicos» (16). Non è il tono abituale né del Dolç poeta né del Dolç saggista, che sembrerebbe voler qui divertirsi a contraffare la proverbiale iper-retorica carducciana e, nello stesso tempo, adattarsi al linguaggio delle tribune giornalistiche del primo franchismo. Eguale atteggiamento percepiamo nell'antologia del 1940, corredata di note esegetiche in cui pare a volte intravedersi la doppiezza della scelta antologica, per esempio quando il commentatore si serve di un cultismo potenzialmente malizioso come «decantado» nella nota che dà più peso all'ipotetica lettura della vicenda di Teodorico in chiave contemporanea: «Teodorico descendía de la estirpe de los Amalios, de decantado origen divino»⁵⁴. L'eventuale patina ironica, estrapolabile a *Pascua carducciana*, non basta però ad annullare la serietà del divertimento, compiuto anche e soprattutto dal Dolç latinista, che prova indubbiamente piacere ad imitare l'alto stile sia di Carducci sia degli antichi, attratto dalla loro accurata elaborazione del discorso, dall'omologazione da loro attuata tra elevatezza dello stile ed elevatezza d'animo, ma anche sensibile alla forza vitale delle grandi parole. Anni dopo definì l'umanesimo come un modo di vita estraneo a «la duresa, el puritanisme i la intransigència», nel quale «els esdeveniments humans, qualsevol que sigui llur carés, no es presenten mai sota una llum completament nova». Ogni «mètode d'acció», ogni «principi de fortitud» che reggesse questo modo di vita «hauria d'arrelar en el propòsit de no amoïnar-se, de no esbalair-se per res», un proposito da capire –chiarisce– non come una ricerca dell'atarassia, ma in un senso attivo e addirittura con una componente eroica⁵⁵. E infatti *Pascua carducciana*, anche se elude le odi sulle grandi gesta della storia recente o antica su cui potevano facilmente combaciare i regimi franchista e mussoliniano, non rinuncia affatto al tono epico e militare, applicati però al Cristo risorto. A far salire l'eloquenza dell'articolo è la tesi secondo la quale Carducci non soltanto «celebra la fausta solemnidad»

⁵³ *Destino*, 11/04/1942, p. 10.

⁵⁴ MOLL, Francisco de B. *Op. cit.*, p. 135.

⁵⁵ L'humanista, un estil humà. *Miscellanea Barcinonensia*, 1972, poi in *Assaigs sobre la literatura i la tradició clàssica*, cit., p. 64.

pasquale, ma «penetra en la alegoría transcendental del dogma hasta convertirlo en joven y fértil símbolo de victoria». In realtà Carducci si serve del motivo pasquale per esaltare e mitizzare il miracolo di una sensuale natura primaverile; Dolç asseconda questa operazione e contemporaneamente rinforza, nella sua parafrasi, i concetti di 'gloria' e di 'trionfo':

E un canto di vittoria ne la pia notte suona ⁵⁶	augura el triunfo de la Liga lombarda en el amanecer glorioso
le campane sonavano su da 'l castello	Doblan los bronceos litúrgicos
annunziando Cristo tornante dimane	anunciando el retorno triunfante de
a' suoi cieli ⁵⁷	Cristo a su gloria
Da i superati inferni, redimito il crin mientras	Cristo, coronada
di vittoria, candido radiante,	de triunfo la ensangrentada cabeza,
Cristo risorge al cielo ⁵⁸	cándido y radiante, vence a la muerte

A dire il vero, una delle tre poesie commentate, *Su i campi di Marengo*, si rifa a un episodio bellico dell'Italia medievale, nel quale però la battaglia non arriva a scoppiare: all'ultimo momento, il rispetto per la bandiera imperiale distoglie la Lega Lombarda dal proposito di attaccare l'esercito del Barbarossa. Cessazione dunque delle ostilità nell'alba pasquale e in virtù della *romanitas*: certamente, Dolç non avrebbe potuto trovare un componimento che calzasse meglio al suo disegno. In altre occasioni, quando vorrà proclamare appunto il «sentiment de la romanitat», riporterà versi carducciani molto più noti:

Si l'humanista va espontàniament a Roma pel camí de la llengua llatina, d'altres hi van per tots els camins que ostenten la divisa de «civilitzat, gran i august», com precisava, amb un èmfasi retòric només aparent, un altre gran italià, Giosuè Carducci: «e tutto che al mondo è civile, / grande, augusto, egli è romano ancora» (*Nell'Annuale della fondazione di Roma, dins les seves Odi barbare*). [...] Roma, de fet, segueix essent, després de dos mil anys, un món o, més ben dit, 'el' món per a tots⁵⁹.

Non si può sospettare che ci dedichiamo a manipolare soltanto delle grandi parole. Il vero è che sentiamo oggi ancora questa realtà viva quanti siamo che, col poeta catalano di Maiorca, M. Costa i Llobera, ci crediamo figli di Roma «nel sangue e nel genio». Non sono nemmeno una semplice espressione retorica o una frecciata di patriottismo romantico quei versi del Carducci: «e tutto che al mondo è civile, / grande, augusto, egli è romano ancora»⁶⁰.

⁵⁶ *Su i campi di Marengo*, 8.

⁵⁷ *Sogno d'estate*, 16-17.

⁵⁸ *Sabato Santo*, 5-6.

⁵⁹ Romanitat de Miquel Costa i Llobera. *Lluc*, 1973, poi in *Estudis de crítica literària. De Ramon Llull a Bartomeu Rosselló-Pòrcel*, cit., p. 133.

⁶⁰ Due passioni di Marziale: Roma e Hispania. In AA.VV. *Colloquio Italo-Spagnolo sul tema Hispania Romana*. Roma: 1974, p. 109; anche consultabile in DOLÇ, Miquel. *El meu segon ofici. Estudis de llengua i literatura llatines*. A cura di Maria del Carme BOSCH. Palma de Mallorca: Govern Balear, 1996, p. 114. Di Costa i Llobera è qui ricordato il verso 13 de l'ode *A Horaci*: «Filla de Roma per la sang, pel genio».

Entrambi i paragrafi sono stati scritti negli anni settanta. La cattiva reputazione di ogni «espressione retorica» induce il critico a fare delle puntualizzazioni, con le quali ribatte però il pregiudizio secondo cui proprio perché «retorica» l'«espressione» non possiede valore di verità. Si direbbe che l'«èmfasi» lo infastidisca, ma non è detto che, per fare professione di classicismo, dovesse per forza ricorrere a una citazione tronfia ed iperbolica. Di questi stessi anni è la raccolta poetica *Imago mundi*, in cui Dolç, in viaggio per un'Italia violenta e squallida, partecipa all'incredulità, al tono minore, al grigiore sordido del suo tempo, ma simultaneamente si ribella non potendo o non volendo «alliberar-se de l'antiga glòria»⁶¹, della quale sente – come Tomàs Garcés, come Josep Pla – il rimpianto ma anche il bisogno di fronte ai rischi di degenerazione dell'antierismo e a un appiattimento di natura non soltanto stilistica. Il sedimento lasciato dal Carducci nella cultura letteraria europea è servito così, sporadicamente, nel secondo Novecento, come antidoto contro lo stesso anticarduccianesimo all'interno del rapporto ambivalente e conflittuale degli intellettuali con alcune delle cifre definitorie della modernità. I toni vigorosi della dizione carducciana tornavano, insomma, di nuovo utili se si voleva riprendere quel po' di quota necessario per non sprofondare del tutto nella perdita di vitalità e di speranza, purché venissero dosati, sfumati o corretti in modo da renderli credibili.

⁶¹ «Els morts no tornen. Mes l'oratge negre, / que ve del mar i mou el somni herbós, / no pot alliberar-se de l'antiga / glòria» (Pèstum, 16-19. In *Imago mundi*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1973, p. 54); «Jo sento, dalt del Palatí, llançar-se / els mil·lenaris sobre els meus sentits / i vull atènyer dins l'espill de Roma / l'esperança més ferma en el futur» (Dalt del Palatí, 10-13. Ivi, p. 51); «els homes ja no creuen en déus morts, / ni en mots solemnes, ni en pomposes farses, / sinó en un raconet / de la durada d'una flor d'un dia» (Rosa, 22-25. Ivi, p. 66).